



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Gracias a todos los que me han alentado para seguir este camino. Especialmente a mis padres, quienes desde siempre han depositado en mí, quizás sin saberlo, el cariño por el arte virreinal.

Siempre estaré agradecido, por el apoyo incondicional ofrecido en todo momento, al Dr. Pablo F. Amador, con quien, por prolongadas reuniones, viajes y charlas, surgieron las directrices de este trabajo. Muchas gracias por acompañarme en la guía de esta etapa que abre un nuevo camino en la pasión por la Historia del Arte. Igual de importante es la dedicación y paciencia que me han ofrecido mis sinodales. Gracias a la Dra. Patricia Díaz Cayeros, por sus precisiones y comentarios. A la Dra. Carmen Heredia, por su hospitalidad y oportunas observaciones. Al Dr. Antonio Santos, por su apoyo y revisiones. A la Mtra. Nuria Salazar por su aliento y compromiso a estas páginas. A todos, mi más sincero agradecimiento y reconocimiento por su profesionalismo, lecturas, correcciones, guía y confianza.

Antes de continuar con los nombres propios, quiero agradecer también a las instituciones que me apoyaron para desempeñar esta investigación. En primer lugar, a la Universidad Autónoma de México, su posgrado en Historia del Arte, el Instituto de Investigaciones Estéticas y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, al Programa de Apoyo a Estudiantes de Posgrado por los fondos económicos otorgados para el desempeño y estancias de investigación.

Reitero el agradecimiento a las instituciones a partir de su personal, a sus directores y coordinadores. En especial al Dr. Erik Velásquez, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, quienes en tiempo de pandemia estuvieron al pendiente del estado emocional, salud y desarrollo de este trabajo. A mis profesores del posgrado y los que por otras vías me aportaron con su opinión enriqueciendo estas páginas.

Así mismo, quiero hacer especial mención a M.I. Sr. Canónigo Francisco Vásquez, rector de la Basílica Catedral de Puebla, porque sin su apoyo no hubiera podido conocer de cerca gran parte de las piezas aquí presentadas. A este listado quiero sumar al seminario de Platería Hispanoamericana, coordinado por Nuria Salazar, por escuchar siempre mis avances y dar sus oportunos consejos.

También quiero dar gracias a todos aquellos que de una u otra forma se fueron sumando a este camino, algunos de tiempo atrás y otros como nuevos compañeros de andanzas. Amigos, familia, que no es necesario mencionar sus nombres porque al ser entrañables, cada uno sabe el lugar que ocupa en este camino personal y académico.



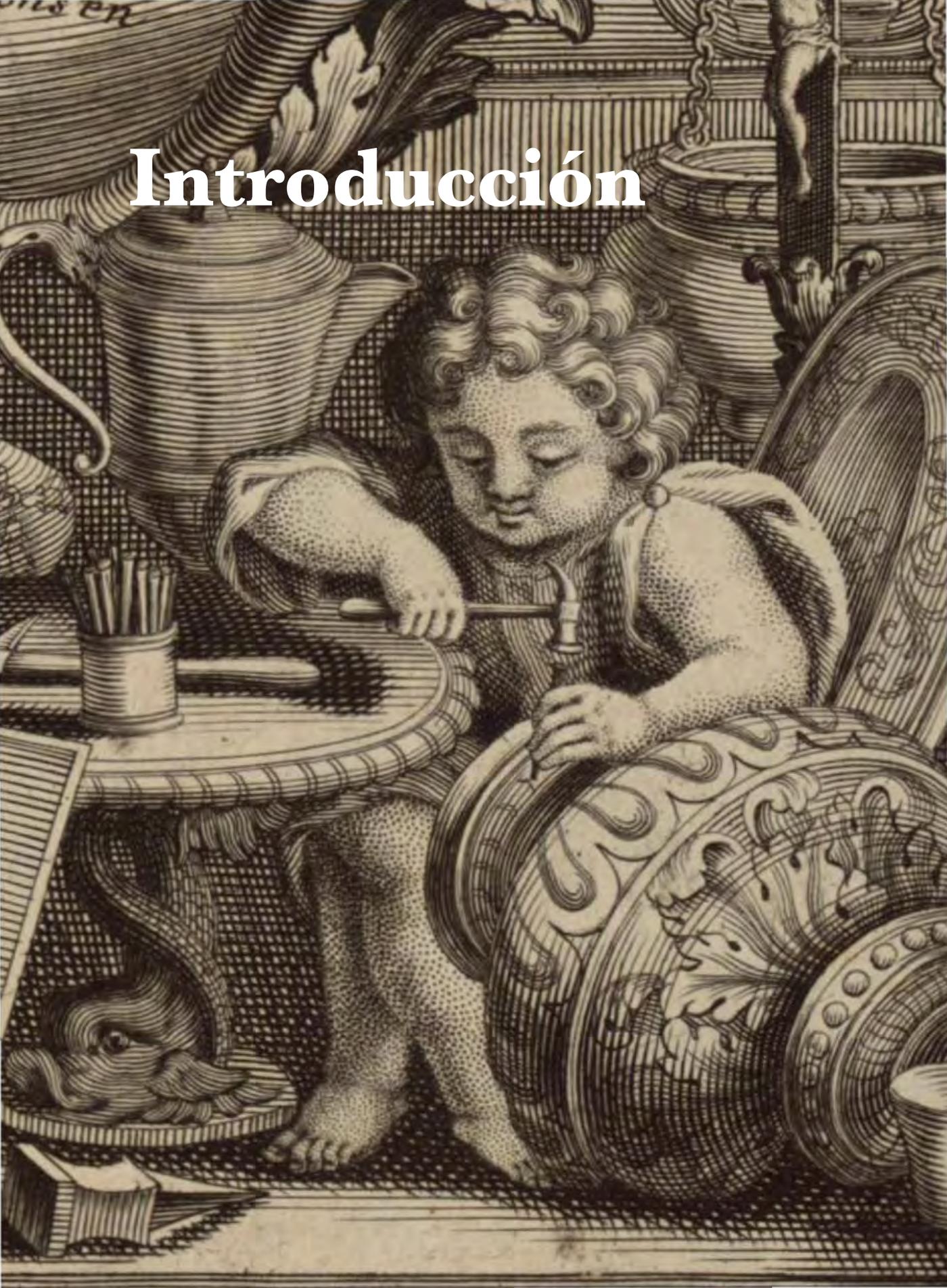
índice

	Introducción	007
I	“Despertar el interés por ese arte tan ignorado”: la platería novohispana en los derroteros de la historia del arte	014
	Los referentes: primeros brillos de la platería novohispana	016
	El estudio de la platería novohispana allende el mar y sus reflejos en México	028
	Nueva España y sus centros de producción	045
	“Encomios en la pluma”: la platería angelopolitana	050
	Nuevas miradas, propuestas diferentes	076
II	Hacia el estudio de la plata religiosa en Puebla de los Ángeles	088
	La platería en Puebla, un centro de producción en la historia de la platería novohispana	089
	El centro de producción en la búsqueda de señas de identidad	118
	Alternativas de estudio de la platería religiosa en Puebla de los Ángeles	123
III	Génesis: la Ciudad de México como centro de producción para Puebla	128
	El cáliz de los doce, un referente de la cristianización americana	132
	Los cálices mexicanos en Puebla	139
	La Púrpura de la Rosa	154
	“Custodia es Templo rico”: La arquitectura “fabricada para el triunfo de Cristo”	160
	El reflejo de la platería en las iluminaciones de Luis Lagarto	184
	Las esculturas mexicanas de plata en la Catedral de Puebla	196
	En cuanto a la forma del cáliz	217



IV	La dentidad y distinción entre la platería angelopolitana de la primera mitad del s. XVIII	228
	El repertorio decorativo en la platería poblana	230
	La pila benditera de la sacristía de la Catedral	242
	Los tronos y andas de plata como una seña más de distinción	273
	El cáliz durante de la primera mitad del s. XVIII: entre la multiplicidad y distinción	281
	Las custodias durante la primera mitad del s. XVIII: los tenantes como señas de identidad	292
	La custodia rica y la lámpara mayor de la Catedral: entre la devoción y distinción	308
	El cáliz de Álvarez de Abreu: la distinción dentro de la particularidad poblana	317
	Los vasos sagrados: entre el acto y devoción	322
V	“Elogios al autor de la obra”: la consolidación de Puebla como centro de producción	332
	Las custodias como señas de la consolidación del centro de producción	334
	El obelisco de los plateros en Puebla, reflejo de la búsqueda de liberalidad	342
	La custodia de Insunza: entre la renovación y distinción del centro de producción	354
	Conclusiones	372
	Bibliografía	386
	Listado de Imágenes	402

Introducción



El interés por analizar la platería religiosa de Puebla de los Ángeles, está condicionado por tratarse de la más estudiada a nivel novohispano y de la que mayores avances se han presentado en fechas recientes. No obstante, al revisar las páginas que se le han dedicado comprobamos que, en general, dichos estudios han estado enfocados a una serie de obras realizadas en aquellos talleres angelopolitanos que laboraron principalmente durante la primera mitad del siglo XVIII. Es a partir de estas piezas —constreñidas en una temporalidad tan acotada—, que surge el hilo conductor de esta investigación, mismo que finalmente nos ha llevado a la búsqueda de las bases y argumentos que proponen a Puebla como centro de producción de platería y, a partir de ello, explorar cuáles fueron sus referentes y señas de distinción durante el periodo virreinal.

Antes de introducirnos en las preguntas y en el desarrollo que finalmente ha deparado este estudio, es pertinente apuntar cómo se desarrolló éste como resultado del propio proceso de la investigación. En un primer momento, la idea principal de la tesis giró alrededor de un eje teórico vinculado a conceptos como los del *gusto* y la *distinción*, llevados desde el ámbito social hacia la producción de la platería angelopolitana. Sin embargo éste se diluyó a la par que nos redirigimos hacia otros cuestionamientos. Aunque parte de esos argumentos aparecerán complementariamente a lo largo de la investigación, el camino finalmente trazado al que nos orientó nuestro comité —a quienes de nuevo se lo agradecemos—, recobra las piezas como protagonistas, tanto las conocidas como un amplio grupo de nuevos ejemplos que aportamos y que leeremos desde múltiples puntos de aproximación en torno al eje principal.

Apuntado lo anterior y de vuelta a la línea general propuesta, el presente trabajo indaga sobre el devenir de la platería en Puebla y, con base en ello, qué tipo de centro de producción fue y en qué momento podemos definir y concretar su existencia como tal. Por añadidura, nos lleva a pensar en cómo Puebla, a través de sus artífices y comitentes, resolvió en cada período histórico de su platería virreinal la búsqueda de lo propio, relacionándolo con ciertas formas. De este modo, proponemos su exploración a partir de revisiones pormenorizadas y paralelas a la de los métodos de estudio seguidos tradicionalmente, aplicados a piezas específicas y no sólo a la generalidad de un estilo, cuestión que si bien tendrá cabida, no le daremos tanto peso. Nuestra intención es encontrar

las aludidas señas de identidad en los ejemplos originarios de los talleres angelopolitanos sin olvidar las implicaciones derivadas de otro grupo de obras que se adquirieron en obradores foráneos.

Contando con la sustantiva y amplia investigación documental de fuentes primarias sobre la platería en Puebla que nos ofrece la bibliografía —a lo que añadiremos nueva documentación—, además de con los códigos formales definidos para una temporalidad específica¹, creemos que también es momento de explorar otras lecturas que sobrepasen la adjudicación regional de las piezas, buscando con ello una aproximación que trace ámbitos contextuales más amplios. Nos referimos a revisar las obras como parte de dispares diálogos que las pueden emparejar a los contextos literarios, figurativos, rituales o materiales. Tomando en cuenta lo anterior, creemos que cada ejemplo cobra un lugar particular dentro de las características comunes, lo que además nos lleva a indagar en sus posibles referentes. Respecto de este tipo de revisiones, somos igualmente conscientes que la aplicación de ciertas lecturas simbólicas, al ser más amplias, no sólo se reducen a las hechuras poblanas, sino que son factibles de aplicar a las de otros territorios. Estos aspectos, si bien en muchos casos pueden ser conocidos, son parte argumentativa que justifican la solución particular de algunos motivos formales de las obras angelopolitanas, y en los que radica una posible distinción. También daremos cabida a estudios desde lo material, valiéndonos para ello del apoyo de las ciencias exactas que nos ofrecen certeras caracterizaciones, a lo que sumaremos lo formal y su relación con otros soportes artísticos, caso de la pintura o la estampa, así como el literario, donde las glosas, manuales de rituales o sermones dan sustento a las características que definen la materia, uso o forma de la pieza. Con todo ello, pretendemos dar

1. Nos permitimos destacar dos investigadores principales en el ámbito poblano. El primero es Jesús Pérez Morera con artículos como: Jesús Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla de los Ángeles. siglos XII-XVIII”, en Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar, ed. *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX* (León: Universidad de León, 2010). Jesús Pérez Morera, “El gremio de plateros poblano. Nómina cronológica de artífices 1580-1820”, en Jesús Paniagua Pérez, Nuria Salazar Simarro y Moisés Gámez, ed. *El sueño de El Dorado: estudios sobre la plata iberoamericana siglos XVI-XIX* (León, España-Ciudad de México: Universidad de León – INAH, 2012). Jesús Pérez Morera, *Por mano de ángeles cincelado. formas de identidad en la platería barroca poblana* (Puebla: Museo Amparo, 2017). Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería...”. Pablo Francisco Amador Marrero, curador. *Ecos: tesoros de la Catedral de Puebla de los Ángeles*, ed. (Exposición: Museo Amparo, 14-12-2013). A los productos del anterior profesor, se suma necesariamente la investigación doctoral de: María Leticia Garduño Pérez, “Un siglo de platería en la Catedral de Puebla a través de sus inventarios de alhajas: siglo XVIII” (Tesis de doctorado Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

un paso más allá de los estudios regionales basados en la búsqueda de estilos y formas definidas de una geografía que, como se advirtió en párrafos anteriores, se concretan especialmente en un lapso temporal que aquí acotamos a poco más de cuarenta años durante la centuria del Setecientos.

Como hipótesis, planteamos que en la platería religiosa poblana existen motivos comunes que responden a factores más amplios y que se particularizan por la injerencia de los comitentes y artífices, pero también por su función y uso, todo lo cual insiste en que no sólo son formas que delimitan origen. El interés de aproximarnos con dichas ideas a la platería virreinal radica en la búsqueda de alternativas de estudio posibles a piezas de las que en algunos casos sólo contamos con información puntual. Además, pretendemos sumar ejemplos que salen de los códigos formales y temporales establecidos por la bibliografía. Al mismo tiempo, consideramos aquellas otras obras que, aunque no fueron producidas en Puebla, se asumen como poblanas. Como señalábamos al inicio, proponemos explorar en el estudio de la platería más allá de los estilos formales, lo que no significa que los dejemos de lado, ya que consideramos que son siempre necesarios para la caracterización y como parte argumentativa de una Historia del Arte con un peso específico de ello.

Para esta investigación formamos un *corpus* de 251 piezas. Se trata de obras documentadas como poblanas y localizadas muchas de ellas en España, mientras que otras fueron adjudicadas por sus semejanzas con las anteriores y han sido ubicadas tanto en colecciones españolas como mexicanas. Así mismo, se anexaron aquellas que se ubican en algunos de los recintos que pertenecían a la antigua y actual diócesis angelopolitana, lo cual fue posible desarrollar a pesar de las complicaciones de accesibilidad o seguridad². Entre éstas, usaremos como referenciales las de la Catedral de Puebla, lo cual es un lógico inicio si consideramos la importancia e implicaciones que conlleva su pertenencia al principal templo de la diócesis, además de que sólo han sido estudiadas desde sus referencias documentales. Así, los capítulos de este trabajo se desarrollan en una línea temporal en la que se van emparejando los testimonios catalogados aplicándoles los diálogos planteados.

2. De estas últimas quedan pendientes la recolección de un número mayor de piezas, lo cual queda supeditado a que lo permitan las condiciones actuales del país. Hay que destacar que actualmente, se ha acrecentado la desconfianza por parte de los custodios de los templos, lo que supera las labores de gestión institucionales, ya sean religiosas, gubernamentales o académicas. A esto se suma las condiciones de peligrosidad cada vez más patente en caminos y poblaciones de muchas regiones de Puebla, Guerrero y Veracruz.

Introducimos ahora el devenir de la investigación, misma que iniciamos con el capítulo en el que hacemos un pertinente análisis historiográfico, producto de una dilatada revisión bibliográfica general sobre la platería novohispana. Éste surge de la necesidad por atender y comprender los antecedentes de nuestra materia, lo cual, tal y como veremos, ha sido ciertamente revelador. De entrada, nos ubica en el punto actual en el que se encuentra el estudio tanto de la platería angelopolitana como a nivel de lo novohispano. Además, dicha herramienta, que hasta el momento no se había hecho con el rigor que requería, ha sido fundamental para entender los caminos que han seguido las investigaciones, y a la vez, encontrar otros eslabones de aproximación aportativos al conocimiento de las obras que nos ocupan. A partir de esta revisión surgen los cuestionamientos generales que guían, en gran parte, nuestra investigación, caso del relativo al alcance de la producción de una localidad novohispana, la de Puebla. Sobre ello, nos preguntamos respecto de la demanda de la producción a nivel local y, cuando no la hay, cómo se proveen de piezas y qué podemos extraer de ello para nuestro estudio. En paralelo, nos permitió colocar en perspectiva las posibilidades y oportunidades futuras de nuestra forma de estudio para el de otras regiones de la antigua Nueva España.

Como parte de la aproximación inicial y con la intención de explorar la idea de Puebla como centro de producción, en el segundo capítulo nos enfrentamos a la historia de su platería. Esto nos deriva a los problemas que acarrearán ciertas asignaciones, como la de *escuela* de platería poblana³. Entonces, aunque no dudamos que hay códigos bien definidos, creemos que para el presente estudio será innecesario continuar con esta búsqueda, ya que pretendemos revisar la producción y demanda de su platería a lo largo de los casi tres siglos que duró el período virreinal. En este sentido, debido a que el concepto de *escuela* acarrea más problemas que soluciones, en esta investigación optamos por la idea de *centro de producción*. Para entender los alcances de este concepto —y discutirlo en futuros análisis—, nos permitimos

3. De esta manera lo menciona Cristina Esteras al momento de reconocer una escuela de platería poblana. Cristina Esteras Martín, “Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros”, *Revista de Indias*, 163-164 (1981), 271. El problema principal de usar asignaciones como *escuela*, nos llevaría a una búsqueda formal de rasgos puntuales en un ámbito geográfico específico y, por lo tanto, a límites que han sido generados por la propia literatura, dejando fuera otras obras y, por lo tanto, problematizar su conocimiento. Javier Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema* (Madrid: Verbum, 2012), 9-15.

apoyarnos brevemente en los términos del campo económico. Así, el *centro* será el enclave espacial en el que se desarrolla la actividad de producción, señalado por economistas como *concentración económica espacial*, la cual considera al espacio como una variable en el que se realiza la actividad económica y se construye a partir de diferentes requerimientos de áreas. Entre estos se considera el territorio económico conformado por el espacio geográfico en el que se asienta de manera físico-funcional la actividad económica⁴. Por su parte, entenderemos por *producción* la creación y el procesamiento de bienes y mercancías, de lo cual el proceso será la concepción, realización y financiación que se genera en función de la demanda.

Ahora bien, sabemos que Puebla no siempre tuvo talleres activos, por lo tanto, es tarea de esta investigación indagar en los límites del uso de este término y definir a qué tipo de centro de producción nos referimos cuando hablamos de la platería en y de Puebla de los Ángeles. Así, al aplicar estas ideas creemos que surgen características formales que se relacionan con la productividad y la búsqueda de su *distinción*⁵. Respecto del último término —que ya hemos mencionado que fue parte de nuestro interés inicial— lo entendemos como un detonante diferenciador entre los diversos grupos sociales y, en consecuencia, la *distinción* tiene como base el *gusto*⁶, el cual será otra de las constantes en la línea argumental de este trabajo como una de las múltiples causas posibles de la *identidad*⁷. Consecuentemente, el gusto será “la afirmación práctica de una diferencia inevitable”⁸ de otras formas o prácticas y, por lo tanto, el resultado “de la noción de identidad es diferenciar”⁹. Dicho esto, mantenemos que las obras tienen la capacidad de hacer distinciones en función de los talleres y

4. Normand Asuad Sanén, “Concentración Económica Espacial: Un enfoque de dimensión espacial de la Economía. Región Megalopolitana 1975-2003”, en Miguel Ángel Mendoza y Luis Quintana, coord. *Análisis espacial y regional. Crecimiento, concentración económica, desarrollo y espacio* (Ciudad de México: UNAM- Plaza y Valdés, 2012), 237-276.

5. Sobre *distinción* nos valemos de lo desarrollado por Pierre Bourdieu, quien analiza su efecto a partir su vínculo con el concepto del gusto. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, (España: Taurus, 1988), 63.

6. Tanto para el caso de los conceptos de *distinción* y *gusto*, nos basamos en lo esgrimido por Pierre Bourdieu, *La distinción...*, 63.

7. Para este caso, nos enfocamos en la búsqueda de la colectividad por la identidad que plantea Orrian Kappla, quien ve en los elementos identificativos un recurso de cohesión en el que se “mete la persona dentro del contenido”, Orrian Kappla, *La identidad. Problema de masas* (México: Pax-México, 1972), 27.

8. Bourdieu, *La distinción...*, 63.

9. Rojas de Rojas, Morelba “Identidad y cultura”, *Educere*, 27 (2004), 490.

comitentes. Por ello, partimos de estos últimos para ver las piezas en análisis como objetos de distinción y activados por su uso litúrgico, pero también el social con el que se le implica. En consecuencia, surge un cuestionamiento que también será guía en los capítulos que abordan las piezas en concreto ¿Cómo se conjugan con la distinción las variantes de demanda, técnicas, forma, ritual y simbolismo implícito en el uso de las piezas de platería religiosa?

Para tales propósitos, los epígrafes siguientes corresponden con el estudio pormenorizado de las obras que se eligieron con base en sus características materiales, técnica, comitentes, autoría, documentación que las refiera o singularidad ante la inexistencia de pares. La organización se ha realizado en orden cronológico y dividido en tres apartados para explicar los diversos avatares de administración, demanda y producción de la platería en Puebla. De este modo, damos cabida a los adelantados estudios científicos vinculados a la técnica y materialidad, al contraste entre los motivos formales de la decoración y ornamentación¹⁰, pero también, a las posibles implicaciones del uso de las piezas dentro de los términos de la producción y demanda.

El primero de estos momentos corresponde al tercer capítulo, el cual está dedicado principalmente a las obras que tienen como origen la Ciudad de México, encontradas y documentadas parcialmente dentro del espacio angelopolitano; éstas van desde los años veinte del siglo XVI hasta el tercer cuarto del XVII. Dentro de los métodos usados para estudiar algunas de estas piezas, nos hemos apoyado en el análisis científico material, pero también en el formal, estableciendo relaciones con modelos de obras argentíferas europeas, así como de otros referentes que dialogan con distintos soportes artísticos coetáneos dentro del ámbito angelopolitano. No escapan de ello sus vínculos de los cuales se usa la literatura para entender posibles relaciones con la forma, técnica y materialidad.

Continuando con la línea de buscar posibles referentes, el cuarto capítulo está dedicado a un período que la bibliografía apunta como el de “mayor

10. Para definir estos conceptos retomamos lo esgrimido por Jean-Claude Bonne y retomado por la investigadora Patricia Díaz Cayeros quien plantea que la decoración “articula una conveniencia estética con otra axiológica [...]el decorado debe ser tanto bello como apropiado”. En cuanto a lo ornamental, entre otros aspectos, “combina elementos figurativos o simbólicos con entidades esencialmente formales”. Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla* (México D. F.: UNAM, 2012), 53-54.

empuje y personalidad de la platería angelopolitana”¹¹, y que comprende desde finales del Setecientos hasta mediados de la siguiente centuria. En este apartado retomamos la idea de identidad y distinción como una fórmula para revisar las piezas de origen angelopolitano y, en algunos casos, lo que posiblemente representan dentro de otros centros geográficos en las que se localizan. Desde este punto de vista, los testigos estudiados están sujetos a una revisión que implica la materialidad, técnica, forma, motivos figurativos y, sobre todo, cómo esto se relaciona con el uso, donde se combinan la religiosidad y la distinción.

Consecuentemente, el último capítulo abarca desde mediados del siglo XVIII hasta principios del siguiente, temporalidad en la cual encontramos una demanda de piezas locales junto con algunas noticias sobre la *liberalidad* del gremio de plateros y la adopción de piezas y formas que derivan de modelos academicistas. En este sentido, se revisarán las puntuales manifestaciones de dicho parecer por parte de la comunidad de artífices dentro del ámbito social. Aquí, por su manifiesta relevancia, nos enfocaremos en las custodias de origen poblano producidas antes del inicio de la renovación de la Catedral y de las posteriores adquisiciones de piezas academicistas de la Ciudad de México, junto a la producción local que sigue dichos modelos. Con ellas, presentamos un repertorio poco abordado de la platería virreinal poblana y también un momento en el que nuevamente son visibles las similitudes formales entre los diferentes centros de producción. Así, en el análisis de esta época se hace constancia de la reiterada búsqueda de modelos vigentes en otros centros geográficos, pero también, la estima por la producción local.

Con esta propuesta, al revisar de manera pormenorizada cada pieza pretendemos explorar sus referentes y, a partir de ellos, las señas de identidad que las particularizan. Cruzando la información obtenida deseamos encontrar el momento en el que Puebla puede ser considerada como un centro de producción de platería consolidado, con la capacidad de generar modelos que lo distinguen de su propio contexto. Con dicho objetivo, las próximas páginas estarán dedicadas a reflexionar sobre las piezas de platería en y de Puebla que fueron y, en algunos casos, siguen siendo ejemplos de distinción dentro de la platería novohispana. En definitiva, buscar lo común, pero también lo propio, y con ello, aportar un escalón más para el conocimiento de la platería en América.

11. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 122.

Capítulo I

“Despertar el interés por ese arte tan ignorado”, la platería novohispana en los recorridos de la historia del arte



En las últimas décadas la platería novohispana ha recobrado un importante interés entre los especialistas nacionales e internacionales. A pesar de las cuantiosas páginas que se han escrito sobre el tema desde hace casi un siglo, contamos sólo con un ejercicio de revisión sobre los textos, el de *La platería hispanoamericana, estado de la cuestión*¹, publicado por María Jesús Sanz² en 1986. Su finalidad fue dar a conocer los escritos más significativos sobre el tema, sin embargo, pese a lo señalado en el título —algo ambicioso—, la sección dedicada a la Nueva España carece de una reflexión sobre el impacto alcanzado por los textos aludidos. Ante este panorama, 35 años más tarde, sin una historiografía actualizada y con un sustancial número de nuevas publicaciones, es pertinente hacer una revisión sobre los estudios a nivel novohispano para llegar a continuación a los de la platería poblana que nos interesan.

Dichas investigaciones van desde libros dedicados a colecciones puntuales, hasta artículos de toda índole, unos desarrollados en grupos de piezas o regiones específicas, y otros, los más habituales, centrados en dar noticias sobre obras, documentos, autorías o comitentes. Sin despreciar ninguno —dado que cada aporte suma al conocimiento—, en los próximos párrafos retomamos aquellos que, de alguna manera desarrollaron una forma de aproximación y que actualmente marcan los estudios de la platería novohispana. Para este análisis hemos organizado la información en una serie de apartados. El primero trata los textos con los que nace el interés académico por el tema, seguido de las publicaciones españolas que dieron a conocer las obras virreinales en España y cómo éstas repercuten en las investigaciones mexicanas. El tercero refiere a los textos que de alguna forma atienden regiones novohispanas específicas, seguido por el oportuno epígrafe dedicado al tema central de este trabajo, la historiografía específica de la

1. María Jesús Sanz Serrano, “La platería hispanoamericana: estado de la cuestión”, en Bibiano Torres Ramírez, coord. *Andalucía y América en el siglo XIX: actas de las V Jornadas de Andalucía y América, Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1985*. Vol. 1. (Madrid: CSIC, 1986), 235 - 254.

2. Profesora Emérita de la Universidad de Sevilla, obtiene el grado de doctora en Historia del Arte con la tesis y posterior publicación de *La orfebrería sevillana del Barroco*, la cual la hizo merecedora del premio “Archivo Hispalense” (1976). Como especialista en platería sevillana publicó una serie de artículos y libros relacionados con los plateros y gremios, así como de la platería hispanoamericana localizados en dicha ciudad. Entre sus investigaciones más destacadas están las relacionadas con las del platero Juan de Arfe y Villafañe. Juan Miguel González y María Jesús Mejías, “In Honorem, María Jesús Sanz Serrano”, *Laboratorio de Arte*, 25 (2014)13-28.

platería poblana. Por último dos apartados complementarios, uno dedicado a las nuevas posibilidades de estudio para la platería y el otro a la reflexión de la historiografía general y particular novohispana y angelopolitana.

A lo largo de este desarrollo hemos pensado en una serie de preguntas que guían la lectura, como: ¿cuáles son los primeros textos de platería y cómo surgieron en la historia del arte virreinal?, a partir de ellos, ¿cuáles fueron las propuestas de análisis aplicadas a la platería novohispana? Y, por consiguiente: ¿cuáles han sido sus alcances y qué perspectivas marcan? Todo ello para cuestionarnos ¿cómo lo anterior influye en los estudios de la platería poblana? Lógicamente, esto será contextualizado en el marco histórico en el que se realizaron los textos y destacando aquellos que luego se convirtieron en referenciales. Es así como, este análisis historiográfico y por ello crítico, además de condensar el estado de la cuestión actual de las investigaciones en general, también nos llevará a entender el lugar que actualmente ocupan los de la platería angelopolitana y, por lo tanto, es el lógico germen de nuestro interés.

Los referentes: primeros brillos de la platería novohispana

El inicio de los estudios de la platería mexicana con índole académico está marcado por Manuel Romero de Terreros³ (1880-1968) quien, en el año 1923, publicó *Las artes industriales en la Nueva España*⁴ (fig. 1). Aquí, el tema de la platería es tratado en conjunto con los del “hierro forjado, las obras de bronce, las armas, sillas, jaeces y carruajes, la madera tallada,

3. Realizó sus primeros estudios en el Colegio Stonyhurst. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid. En 1905 comienza a escribir, principalmente, sobre las crónicas históricas de México, biografías de artistas, así como heráldica y genealogía. La mayor parte de sus estudios está dedicada a la historia del arte, principalmente el mexicano. Un tema que fue especialmente recurrente en sus estudios es el de las llamadas “artes industriales” al que relacionaba estrechamente con sus estudios sobre los comportamientos sociales de las clases altas en la Nueva España. Desde 1920 impartió un curso sobre “Artes menores” en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad y en el Museo Nacional de México y en España. Asimismo, fue maestro en la Universidad y en el Museo Nacional de México. A partir de 1944 formó parte del Instituto de Investigaciones Estéticas, hasta su fallecimiento. Jorge Alberto Manrique, “Manuel Romero de Terreros y Vinent”, *Academia Mexicana de la Historia*, www.acadmexhistoria.org.mx (consultado el 26 de noviembre de 2009).

4. Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, (Ciudad de México: Librería de Pedro Robredo, 1923). Hay que recordar que el interés de este autor por el tema ya tiene resonancia desde 1913 en un pequeño artículo a dos columnas publicado en *El País* y en el cual firma como “El Marqués de San Francisco”, Manuel Romero de Terreros, “Joyas de Antaño”, *El País* (Domingo 13 de abril de 1913).

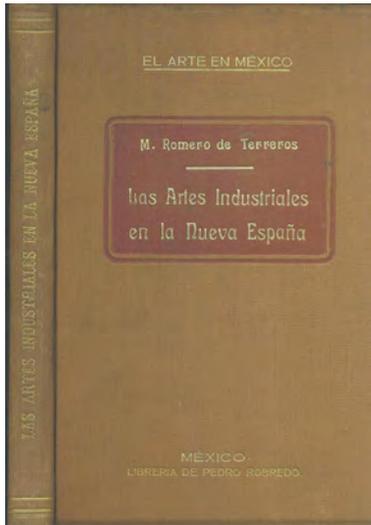


Fig. 1

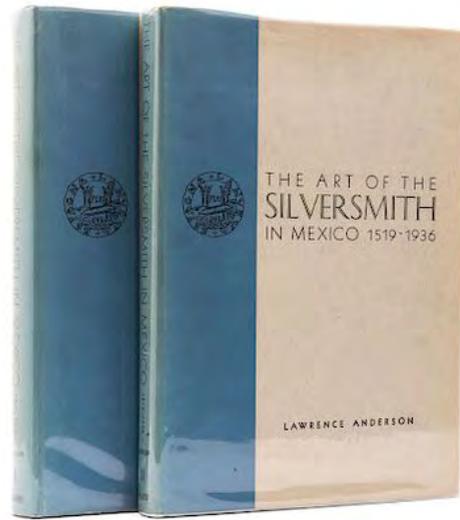


Fig. 2

dorada, y pintada, la marquetería, el mobiliario eclesiástico y civil, la escultura en marfil, la cerámica, el vidrio y los tejidos y brocados”⁵. Para esta organización, y como lo refiere el mismo autor, tomó en consideración los libros de Juan Facundo Riaño⁶ (1829-1901), *The Industrial Arts in Spain* y Leonard Williams⁷ (1871-?), *The Arts and Crafts of Older Spain*, editados en 1879 y 1907. Ambos investigadores fueron estudiosos de estas categorías centrándose en el ámbito español peninsular; y es quizás la obra de Riaño, la que mayor influencia ejerció sobre Romero de Terreros durante su estancia educativa en Inglaterra (ca.1896-1900).

De ambos libros debemos entender que el de Riaño es parte de una serie de “manuales de arte” supervisados por el Committee of Council on Education de Inglaterra y resultado de su labor como asesor en las

5. Romero de Terreros, *Las artes industriales...*, 9-10.

6. Juan Facundo Riaño, *The Industrial Arts in Spain*, (London: edit. sin identificar, 1879). Erudito granadino, administrador y político español. Fue nombrado asesor del Museo de South Kensington para la adquisición de obras de arte españolas en 1870. Envío informes mensuales a las autoridades del Museo desde 1871 hasta 1877. Además de recomendar compras de escayolas y fotografías, fue responsable de una serie de adquisiciones importantes, particularmente en el campo de las artes textiles, cerámica, vidrio y joyas de Zaragoza. En 1878 fue nombrado director del recientemente creado Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid. Llegó a ser elegido Académico de la Historia, de la Lengua y de la de Bellas Artes de San Fernando. Finalmente, también es suya la iniciativa de recopilar por provincias los Catálogos Monumentales de España. Real Academia de Historia, “Juan Facundo Riaño y Montero”, <http://www.rah.es/juan-facundo-riano-montero/>, (consultado el 22 de diciembre de 2017).

7. Leonard Williams, *The Arts and Crafts of Older Spain* (Edimburgo: Foulis, 1907).

adquisiciones de obras españolas que conformaron el acervo del entonces Museo South Kensington, raíz del actual Victoria & Albert Museum de Londres. Recordemos que, en parte, el origen del mencionado museo surgió como referencia para la generación de diseños ornamentales y que, con ello, contribuyó a la creciente producción industrial de mediados del siglo XIX. En cuanto al texto de Leonard Williams, surgió a raíz de los criterios de producción propuestos por William Morris que dieron principio al *Arts and Crafts*⁸. Al respecto, recordemos que se trata de un texto que retoma el tema desde un punto de vista más global de obras estudiadas, y no sólo las pertenecientes al ya consolidado Museo Victoria & Albert, sino también, las de gran parte del territorio español.

Al comparar el contenido de los dos estudios con el dedicado a la Nueva España, observamos que prima una organización con relación a lo material, técnico y uso; tal y como se contrasta en la tabla siguiente:

Juan Facundo Riaño	Leonard Williams	Romero de Terreros
Trabajo de oro y plata	Oro y plata	Orfebrería y joyas
Trabajo de hierro	Trabajo de hierro Bronce	Hierro forjado Bronce
Armas	Armas	Armas, sillas, jaces y carruajes
Muebles	Muebles	Madera tallada, marquetería y mobiliario eclesiástico Mobiliario civil
Marfil	Marfil	Marfiles
Cerámica y porcelana	Cerámica	Cerámica
Vidrio	Vidrio	Vidrio
Textiles	Seda Paños y lana Bordado Tapiz	Textiles y bordados
Cordonería	Cordonería	

8. Aunque no queremos profundizar en el tema sobre cómo se valoró la producción de la platería y por lo tanto la de la platería, queremos dar constancia de las variantes evidentes de ambos títulos, el primero bajo las implicaciones de producción industrial y la otra defendida desde la producción manual. Cada una con resultados diferentes de juicios de valor de la obra y, por lo tanto, también de cada motivo que lo compone.

De acuerdo con esta tabla, Romero de Terreros sumó y quitó algunos epígrafes, probablemente relacionado con el material disponible que tuvo para procesar su volumen. Sobre las diferentes miradas de producción que plantean los títulos de los casos del arte español —a lo cual no deseamos profundizar—, lo que destacamos de Romero de Terreros es el esfuerzo por dar origen a los temas de estas producciones artísticas para el contexto mexicano.⁹ Al respecto puntual de la platería, Romero de Terreros enuncia una serie de aspectos generales, entre los que destacan temas como: la organización social del gremio de plateros y las descripciones de piezas que recoge de la bibliografía antigua; también está la lectura entre líneas de posibles caminos a otros estudios. De estos, se pueden destacar los relativos al el gremio y su participación en las festividades religiosas o seculares, las biografías de plateros, la oportuna revisión documental de los inventarios y las aproximaciones sobre las crónicas históricas; a todo ello se añaden el interés por los diseños y estilos, las interrelaciones de piezas, la denominación coloquial histórica de la pedrería o las noticias de sus artífices y obras. A pesar del reclamo que se hace ahora sobre la importancia de este texto para la historia de la platería mexicana, hasta el momento, en la bibliografía que lo refiere, sólo es aludido como uno de los primeros que abordan el tema, sin ningún reconocimiento o mención del poco o mucho aporte que ofrece. De esta manera, el estudio de la platería se abre camino a pesar de la ausencia de las piezas en el texto y con la mirada puesta en la documentación que hace referencia a ellas. A su vez, además de ser una primera llamada de atención al tema y el lugar que se le da, tampoco podemos olvidar que aún falta explorar más sobre los caminos de estudio que enuncia Romero de Terreros.

A partir de la anterior obra pionera, en la tercera década del siglo XX, Antonio Cortés Vázquez¹⁰ (1869-1938) —historiador dedicado, en parte, al

9. Quizás como parte del desarrollo de la investigación anterior, en paralelo impartió en 1920 el curso “Artes menores en México y en España”, Escuela de Altos Estudios de la Universidad y en el Museo Nacional de México, lo que de alguna manera señala el interés por la difusión del tema, pero también, su recepción en nuevos públicos ya en México. Anónimo, “Biografía de Manuel Romero de Terreros”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 10 (1969), 6-7.

10. Historiador zacatecano, autor de obras bibliográficas del orden histórico, científico y cultural de México. Entre sus intereses estuvieron los temas de arquitectura virreinal y los hierros forjados mexicanos. Decano de profesores del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México, así como fundador del Departamento para la Custodia, Conservación y Difusión del Arte Colonial de México. Graciela Gómez Pérez, “Antonio Cortés Vázquez: fotógrafo de arquitectura colonial de principios del siglo XX” (Tesis de Maestría, UNAM, 2010), 5-12.

estudio de los hierros forjados virreinales¹¹— también atendió el tema de la platería. Al respecto y según el reciente y revelador estudio de Thalía Montes Resinas, Cortés pretendía publicar su manuscrito *El arte de la platería en México* en fecha próxima a 1935¹². Se trataba, según dicha investigadora, de un texto que había elaborado tras el trabajo de registro de arquitectura novohispana¹³, tiempo durante el que recopiló información y suficientes fotografías que se perdieron misteriosamente a partir de su asesinato¹⁴. De acuerdo con la hipótesis de Montes Resinas, el discípulo de Cortés, Federico Hernández Serrano (1913-1992), publicó durante la década de los cincuenta una serie de artículos relacionados con el tema de la platería mexicana —los cuales abordaremos más adelante—, apropiándose directamente del trabajo de su antecesor¹⁵. Ante esta reveladora historia —con trama policiaca incluida— y bajo la citada hipótesis, es pertinente regresarle parte de los créditos a Cortés por ser otro de los pioneros en el tema argentífero novohispano. Nos quedamos aquí con su título y posteriores ecos indirectos, ya que apenas transcurrida década y media del texto anterior, comprobamos como la platería novohispana quedaba asociada a lo artístico y se había desligado, en principio, de su correlación con otras manifestaciones, a la vez que protagonizaba en un volumen monográfico.

Un momento de inflexión de nuestra bibliografía llegará con la imprescindible obra de Lawrence Anderson *The Art of the Silversmith in Mexico*, publicada en 1941 (fig. 2)¹⁶, misma que, pese a los textos anteriores, será el punto de partida referencial de los subsecuentes estudios de platería novohispana. A pesar de la prudencia que plantea Lawrence en la introducción de su libro, donde expresó no pretender ser autoridad en el tema, refiere que su trabajo es producto de los diecisiete años que permaneció en México y su finalidad fue la de “despertar el interés por ese arte, tan ignorado”¹⁷, propósito que en definitiva sí logró. Siguió la línea de investigación abierta por Manuel Romero

11. Tal es el caso de su publicación: Antonio Cortés Vázquez, *Hierros Forjados*, (Ciudad de México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1935). Lo que nos hace suponer que para dicho historiador sigue los mismos códigos de especialización de cada una de las artes que engloban tales categorías.

12. Thalía Montes Resinas, “El arte de la platería en México, una obra perdida”, (conferencia, VI Congreso Internacional sobre “La Plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX, 9 octubre 2017).

13. Este trabajo derivó en: Antonio Cortés Vázquez, *La arquitectura en México: Iglesias*, Ciudad de México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1914).

14. Montes Resinas, “El arte de la platería...”.

15. Montes Resinas, “El arte de la platería...”.

16. Lawrence Anderson, *The Art of the Silversmith in Mexico*, (Oxford: University Press, 1941).

17. Lawrence Anderson, *El arte de la platería en México*, (Ciudad de México: Porrúa, 1956), 1.

de Terreros con la necesaria revisión documental y bibliográfica que recogen los cronistas históricos, prestando especial atención a los que aluden a las catedrales de la Ciudad de México y Puebla de los Ángeles, además de la Basílica de Guadalupe. A la par, recopiló una significativa nómina de plateros, así como importantes datos sobre la organización del gremio en la Ciudad de México. A modo de llamada de atención y sin profundizar, abre también el tema de la producción regional. Destacó aquellas ciudades que contaron con Caja Real y de las cuales se conocen algunas obras o marcajes. Sobre el tema de las improntas, realizó la primera revisión de los punzones en la Ciudad de México, especialmente los de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Sin embargo, hasta ese momento aún quedaba ausente la revisión de las obras de platería, lo que quizás intentó solventar con la incorporación de una serie de fotografías a modo de ilustración que se ubicó al final del texto¹⁸.

En el mismo año que sale de la imprenta el texto de Lawrence, Artemio de Valle Arizpe¹⁹ (1884-1961) sacó a la luz el volumen *Notas de Platería*²⁰ (fig. 3); éste con un formato de crónica documentada y sin el oportuno rigor de las referencias usadas como fuentes de información. Abordó el tema de tal forma que hace honor al sustantivo de *Notas*, lo que también indica claramente la metodología usada para su creación. Es un compendio de referencias documentales con base en escritos históricos que, de una u otra manera, aluden a la platería. La documentación y la metodología son similares a las que se lee en algunos de los capítulos de Lawrence, pero sin marcar claramente cuáles fueron sus fuentes. Al ser colocado bajo el rigor académico que ofrecen ambas publicaciones, el aporte de Arizpe quedó superado por el de Lawrence. Ahora bien, la narrativa de Arizpe, en sintonía con su figura de Cronista de la Ciudad de México, aporta una serie de sucesos, entre los que destacan las donaciones de Hernán Cortes a la Virgen de Guadalupe de España o las noticias históricas de ladrones de platería y que de cierta manera

18. Sobre las fotografías, nuevamente Thalía Montes reclama que estas imágenes pertenecen al lente de Antonio Cortés. Montes Resinas, “El arte de la platería...”,

19. Nació en Saltillo. En la ciudad de México hizo la carrera de abogado. En 1919 fue nombrado diplomático en España, durante su estancia formó parte de la Comisión de Investigaciones y Estudios Históricos. Su contacto con el Archivo de Indias le despertó un especial interés por la época virreinal y a la muerte de Luis González Obregón, fue designado Cronista de la Ciudad de México. El 2 de diciembre de 1931, fue nombrado miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. “Artemio de Valle Arizpe” *Academia Mexicana de la Lengua*, www.academia.org.mx, (consultado el 25 de diciembre de 2017).

20. Artemio de Valle Arizpe, *Notas de platería*, (Ciudad de México: Herrero Hermanos, 1941).



Fig. 3

dirigen la atención hacia los objetos que ostentaban los templos de la Ciudad de México. Aun así, es pertinente pensar que su libro requiere de un profundo análisis para contrastarlo con las fuentes primarias y aprovecharlo con el rigor que merece su cuantiosa información²¹.

Hasta aquí, los estudios contribuyeron al avance en el conocimiento de la labor del platero y su quehacer en el contexto social, sin embargo, las piezas no fueron abordadas y quedaron relegadas en un compendio de imágenes que ilustran cada publicación. A pesar de la ausencia de un análisis escrito, estas primeras fotografías son las que sirvieron de referencia para posteriores estudios formales y estilísticos, principalmente para los realizados desde el extranjero, como apuntaremos en su momento. Además, y en lo directamente vinculado a nuestro tema, son Lawrence y Arizpe los que empiezan a referir a las obras angelopolitanas tomando como referencia algunos textos clásicos a los que volveremos en el epígrafe correspondiente²².

21. Ante la aludida ausencia de referencias, es posible explicar que sea la obra de Lawrence la que está más presente dentro de los aparatos críticos desarrollados posteriormente.

22. En referencia a los textos de la primera mitad del siglo XVIII de: Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano o historia de la ciudad de Puebla*, (Puebla: Dr. N. León, 1909). Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*, (Puebla: Atiliano, 1962).

Un año después de que Lawrence abriera la brecha para indagar en los centros productores de las provincias novohispanas, en Guadalajara, Jalisco, se inauguró la *Exposición de arte religioso* (1942), donde se contempló una sección específica para la platería,²³ lo cual viene a refrendar ya el estatus alcanzado. Curada por Alberto María Carreño, la muestra tuvo como principales piezas algunas de las localizadas en las catedrales de Guadalajara y Ciudad de México —actualmente en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán—, además de otras pertenecientes a colecciones particulares. De este modo, la pieza de plata se insertó en los guiones curatoriales y comenzó a dialogar tangencialmente con otras manifestaciones artísticas, como la pintura o escultura, y en los marcos de los análisis estilísticos y cronológicos. Así, la plata labrada continuó presente en otros proyectos curatoriales, como lo fue la *Exposición de arte religioso en la primera gran feria de Jalisco* del año 1953²⁴ —de nuevo en Guadalajara—, donde otra vez quedó integrada entre diferentes géneros artísticos, tal y como lo enuncia su presentación: “Cuatro ramas de las Bellas Artes abarca la actual Exposición de Arte Religioso: Escultura, Pintura, Orfebrería, Ornamentación”²⁵. Dicha clasificación posiciona finalmente la presencia de la platería a la misma altura de otras manifestaciones artísticas, y con ello, su categorización parece que efectivamente ya había cambiado de artes industriales a Bellas Artes. Aunque no deja de ser una especulación, creemos que al trabajar con el objeto y no sólo con la documentación, conlleva su nueva valoración, aproximándose a las habituales de otros registros artísticos.

A pesar de lo anterior, un año antes, en 1952, el referido investigador Hernández Serrano inauguró *Platería Mexicana*, la primera exposición exclusiva al tema argentífero en el reciente Museo Nacional de Artes e Industrias Populares de la Ciudad de México. Como marca de nuevo Thalía Montes, el discurso de la exposición y el catálogo que lo acompaña, *Mexican Silverwork*²⁶, coinciden con la forma de escribir de Antonio Cortés, por lo que sugiere que se trata directamente de su texto: *El arte de la platería en México*²⁷. De esta manera,

23. Alberto María Carreño, *La exposición de arte religioso en Guadalajara*, (Guadalajara, Jalisco: ed. no identificado, 1942).

24. Francisco de Aguinaga, *La exposición de arte religioso en la primera gran feria de Jalisco* (Guadalajara, Jalisco: ed. no identificado, 1953).

25. Francisco de Aguinaga, *La exposición de arte religioso...*, 7.

26. Fernando Hernández Serrano, *Mexican Silverwork* (Ciudad de México: Museo Nacional de Artes Industriales Populares, 1952).

27. Thalía Montes reclama que estas imágenes pertenecen a la lente de Antonio Cortés. Montes Resinas, “El arte de la platería en México...”.

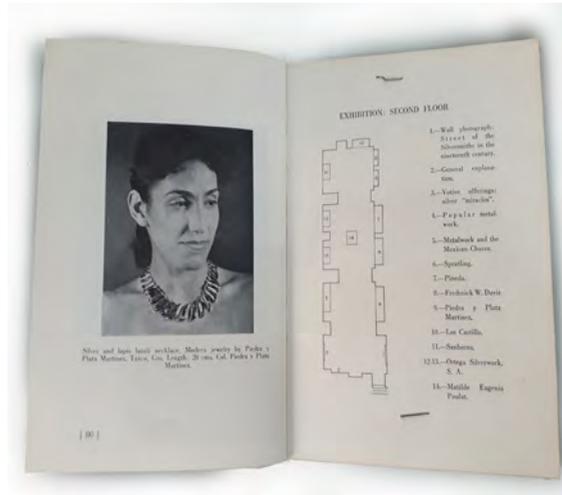


Fig. 4

el aporte del catálogo de la exposición conjuga una serie de análisis estilísticos de obras coetáneas entre sí y apartados exclusivos para dar a conocer los nombres de algunos plateros novohispanos (fig. 4). Dicho trabajo fue resultado de un estudio que ya reclamaba Romero de Terreros y que quizás haya derivado del formato que conlleva el trabajo curatorial en el que las piezas son las protagonistas. Asimismo, resulta interesante destacar la sede que le dio cabida a esta exposición. Inaugurado un año antes por el director del INAH, Alfonso Caso (1951), la finalidad de dicho museo era la de: “no sólo dar a conocer al público en forma debidamente educativa y artística la riqueza de dichas manifestaciones nacionales, sino de fomentarla en todos sentidos”, lo anterior según la importancia de las “artes populares” a partir de lo precisado por la UNESCO²⁸. Así, dentro de la búsqueda por la revitalización de la producción de cada región del país, se integraron los siguientes temas en las áreas de exposición permanente: Lacas, Hojalatería, Cobre, Alfarería, Indumentaria, Plata y Vidrio. Una selección que deriva de la producción artesanal del momento con un aparente sustento histórico ya que, en lo que se refiere a la platería, se enuncia como: “otro de los

28. Vladimiro Rosado Ojeda, “El Museo Nacional de Artes e Industrias Populares” *Novedades México en la cultura* (10 junio de 1951), s/n.

metales que fue trabajado también con gran perfección por varios pueblos precortesianos. En el período colonial tuvo tal auge que no sólo se la utilizó en el servicio religioso sino hasta en el doméstico más común”²⁹. Es así que, pese a los adelantos de las anteriores investigadores, en lo gubernamental, la platería queda referida en: “Artes e Industrias Populares”, y con ello, vista como una labor a explotar prácticamente como artesanal y testimonial de un trabajo vigente, cuyos exponentes del pasado ilustraban el “auge” logrado, además de que: “desde hace algún tiempo tiende, sin embargo, a apartarse de los estilos europeos, buscando su inspiración en los motivos mexicanos e indígenas”³⁰, reclamos de claro espíritu nacionalista tan en boga para el momento. Pocos años después, en 1955 la revista *Artes de México* publicó su primer número monográfico dedicado a la platería, la cual tuvo como propósito, en palabras de su editor, Miguel Salas Anzures: “presentar un testimonio literario y gráfico que permita apreciar la secuencia histórica de una artesanía”³¹ y, por lo tanto, en línea con lo anterior (fig. 5).

A pesar de estas discusiones, en la mencionada publicación de *Artes de México* destacaron sustancialmente dos artículos que trataron a la platería de tal manera que cambiaron la visión aludida por el editor. Uno de ellos es el de Jorge Olvera³² (1915-2001), quien abordó el tema tomando como caso de estudio la colección de Cintla, Chiapas³³. Aunque el texto trata con más ahínco lo histórico en el ámbito mexicano, quedando el apartado a Chiapas ceñido en algunos párrafos, a nuestro modo de ver sintetiza de manera atinada el panorama general del conocimiento que se tenía hasta el momento de la organización gremial y reglamentación de la platería. Mientras tanto, las piezas argentíferas son presentadas conforme a sus estilos. También de él, hay de subrayar el interés temprano por una provincia en concreto, aunque lamentablemente quizás no repercutió más

29. Rosado Ojeda, “El Museo Nacional de Artes...”, s/n.

30. Rosado Ojeda, “El Museo Nacional de Artes...”, s/n.

31. Miguel Salas Anzures, edit., *Artes de México*, 10, (1955), 2.

32. Nació en la Ciudad de México, su relación con Chiapas inició a principios de los años cuarenta, donde se mudó y fundó en 1945 la primera Escuela de Artes Plásticas, antecedente de la escuela de Artes Visuales de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Se interesó también por la arquitectura virreinal de Chiapas, especialmente la del siglo XVI. Participó en la primera expedición mexicana a las ruinas de Bonampak en 1947. María Luisa Arias Moreno, “Dos grandes hombres y una traducción”, *Universidad de Guadalajara*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/mluisaw06.htm>, (consultado el 25 de diciembre de 2017).

33. Jorge Olvera, “La plata Colonial de Chiapas”, *Artes de México*, 10, (1955), 25-38.

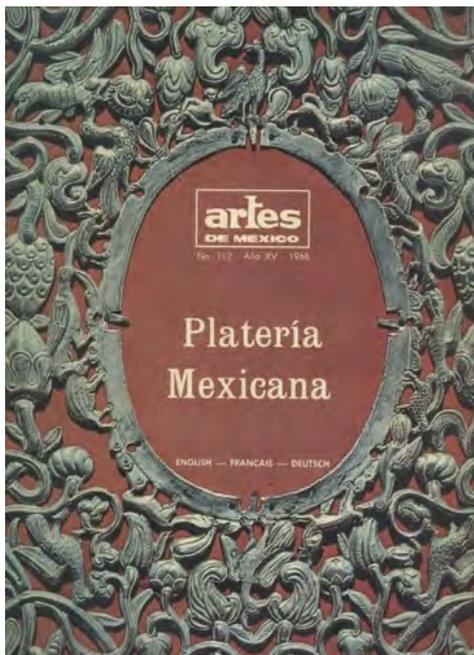


Fig. 5



Fig. 6

por considerar a Chiapas como parte de la antigua Capitanía General de Guatemala. De igual forma, manifestó las posibilidades que ofrece la catalogación de los recintos religiosos, tema que lamentablemente no tuvo eco hasta no hace tanto tiempo. En cuanto al otro artículo, escrito por Del Valle Arizpe, se centró en la “Riqueza y lujo de la Colonia”³⁴. Su particularidad radica en la serie de apuntes recopilados sobre la vida cotidiana relacionada con los objetos elaborados con metales suntuosos, y, por lo tanto, lo destacamos por la visibilidad que da a la plata labrada usada en el ámbito civil; tema que hasta la actualidad ha sido tratado escasamente, tal y como se verá más adelante.

Debieron pasar poco más de diez años para que la misma revista, *Artes de México*, dedicara un nuevo número a la platería³⁵ (fig. 6). De esta edición subrayamos el artículo escrito por Gonzalo Obregón (1917-1977)³⁶, quien

34. Artemio del Valle Arizpe, “Riqueza y lujo de la Colonia”, *Artes de México*, 10, (1955), 43-52.

35. Gonzalo Obregón, “Corrientes estilísticas en la orfebrería mexicana”, en *Artes de México*, 112, (1968), 24-73.

36. Nació en la ciudad de México el 27 de mayo de 1917. Murió en la misma en 1977. Abogado e historiador. Publicó: *Aspecto jurídico y sociológico de cuatro siglos de colonización*, tesis

se encarga de redactar la sección dedicada al período virreinal. El autor menciona una serie de piezas ya publicadas; como por ejemplo la cruz alta del actual Museo de Chapultepec o el relicario de San Pedro y San Pablo del ahora Museo Nacional del Virreinato; las cuales contextualiza, junto con otras, en grupos estilísticos que van del manierismo al neoclasicismo. Quizás su aportación más significativa fue la divulgación de fotografías de obras inéditas —no comentadas en el texto— conservadas en la colección del Museo Bello de la ciudad de Puebla; lo que en definitiva pone a los acervos privadas y estatales como referenciales para conocer las piezas novohispanas, incluso antes que las localizadas en los recintos religiosos³⁷, con excepción del mencionado ejemplo chiapaneco.

Con los casos anteriores, la platería mexicana navegaba para ese momento entre varias categorías, aparentemente permisibles y según el juicio de cada editor o autor. Por un lado, se englobó en las artes industriales, para luego pasar a las Bellas Artes y casi en paralelo, servir de reclamo institucional en la producción popular o artesanal. Pese a lo ambiguo de la situación, quedaron establecidos algunos referentes de estudio que hasta hoy en día siguen siendo obligatorios. Pronto llegaron puntuales e interesantes repercusiones, aunque no lo suficientes para alentar el tema en el letargo de estudios en México, quizás también condicionado por su ausencia en los programas académicos de Historia del Arte en México. Frente a ello, España tomó el relevo en el estudio de la platería novohispana, aportando un importante número de publicaciones en relación con las obras hispanoamericanas se conservan en aquel país.

(1943); *El Real Colegio de San Ignacio de México, tesis de Maestría en Historia* (1949); *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México* (prólogo y notas de ...), (1952); *El Real Convento y Santuario de San Miguel de Chalma* (1953); además de diversos artículos publicados en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México en el Arte, Excelsior* y *Novedades*, así como en algunas revistas suizas y españolas, como la *Revista de Estudios Extremeños*.

37. Es de destacar que el acceso a los recintos religiosos para el estudio de la platería en México nunca ha sido una tarea sencilla. La variedad de organizaciones que resguardan los bienes en cada templo son una de las limitantes para conseguir los permisos, a esto se suma la desconfianza de algunas poblaciones a las instituciones o a figuras extrañas en búsqueda de dichos bienes. Ernesto de la Torre, “Gonzalo Obregón”, *Lecturas históricas mexicanas* (Ciudad de México: Empresas Editoriales, 1966), 267.

El estudio de la platería novohispana allende el mar y sus reflejos en México

Se puede considerar que, en 1925, cuando Diego Angulo Iníiguez³⁸ (1901-1986) da a conocer algunas obras mexicanas como parte de *La orfebrería en Sevilla*³⁹, nace el tema de la platería hispanoamericana en España; dando paso a una serie de investigaciones que aún hoy continúan. Al mostrar en dicha publicación piezas mexicanas identificadas por sus marcas, comenzó —insospechadamente— la primera problemática sobre la identidad del origen de los punzones y, por consiguiente, de las obras. De manera semejante, en otras latitudes, gracias a las publicaciones mexicanas —principalmente la de Lawrence— surgen textos que identifican el origen novohispano de obras, como las que Héctor Schenone⁴⁰ (1919- 2014) catalogó a principio de los cincuenta, centradas en un pequeño conjunto de platería mexicana en la ciudad de Sucre, Bolivia, e identificadas por su respectivo punzón de localidad⁴¹.

Mientras tanto, en España, Jesús Hernández Perera⁴² (1924-1997) publicó en 1955 *La orfebrería de Canarias*⁴³, el primer libro de referencia para

38. Director del Museo del Prado de 1968 a 1970. Formado inicialmente en Sevilla y doctorado en Madrid, estudió también en Berlín, interesándose por las artes decorativas e iniciando una tesis sobre *La orfebrería sevillana* que concluyó en Madrid en 1923. Desde 1941 fue secretario del Instituto Diego Velázquez y llevó muy directamente la revista *Archivo Español de Arte*, de la que fue director efectivo desde 1949 hasta 1972, asumiendo también la dirección del Instituto en 1953. Alfonso Pérez Sánchez, *Diego Angulo Iníiguez*, (Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986).

39. Diego Angulo Iníiguez, *La orfebrería en Sevilla*, (Sevilla: 1925).

40. Profesor de Historia egresado de la Universidad de Buenos Aires y de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Especializado en el arte americano del período virreinal. Recibió el Premio Enrique Peña, otorgado por la Academia Nacional de la Historia en 1947. Fue becado por el Instituto de Cultura Hispánica, por el Fondo Nacional de las Artes y por la OEA. Fue nombrado secretario del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Director del Museo Municipal Isaac Fernández Blanco y director del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. José Emilio Burucúa y Lucio Burucúa, “Héctor Schenone”, *Revista Tarea*, (2014), 235-240.

41. La primera es una cruz de altar próxima al primer cuarto del siglo XVII, referida en: Héctor Schenone, “Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia”, en *Anales del Instituto Americano e Investigaciones Estéticas*, 3, (1950), 97-98; a lo que pronto añadió un par de bandejas y jofainas de principios del siglo XIX. Héctor Schenone, “Piezas de platería mexicana en Sucre, Bolivia”, en *Anales del Instituto Americano e Investigaciones Estéticas*, 5, (1952), 97-98.

42. Se doctoró con la máxima calificación en la Universidad Complutense con la tesis sobre “La orfebrería en Canarias” por la cual recibió el premio Marcelino Menéndez y Pelayo en 1951. Becario del Instituto Velázquez, secretario del mismo Instituto y de la redacción de la revista *Goya* del Museo Lázaro Galdiano, y del *Archivo Español de Arte*. En 1960 firma la oposición a Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de La Laguna. Optó por la 1ª Cátedra de Historia del Arte de la Universidad Complutense, desde 1972 hasta 1989. Jesús Hernández Perera: *la proyección intelectual de una trayectoria académica*, (Tenerife: Cabildo Insular, 1999), 256.

43. Jesús Hernández Perera, *La orfebrería de Canarias*, (Madrid: Consejo Superior de



Fig. 7

la historia de la platería americana en España, investigación con la que recibió con anterioridad el Premio Marcelino Menéndez Pelayo (1951) (fig. 7). En él dedicó una significativa sección a la platería hispanoamericana localizada en el archipiélago, dando a conocer piezas que, juntamente con la documentación y marcas, avalaron su procedencia mexicana, además de atribuir otras por su semejanza formal con las comprobadas como americanas. En definitiva, con este volumen se abrió el camino para el conocimiento y métodos de aproximación en el estudio de las obras americanas localizadas en España.

Entre esos métodos, uno de los que ocupará parte del protagonismo es el que surge a partir de las distintas fuentes documentales primigenias y secundarias. De esta manera, las referencias de los nombres propios de los comitentes, sus circunstancias sociales, personales y económicas redundarán asociadas a sus legados argentos. Otro método que se destacó fue el análisis formal comparativo y que comenzó a tener cabida en una nueva manera de “ver” las obras a partir del formalismo. Este último será, a partir de ese momento, un recurso recurrente para los investigadores y que hoy sigue vigente por las implicaciones de legitimidad que conlleva. Así, Hernández Perera no sólo comenzó a identificar la obra novohispana, sino a señalar otras regiones como la de Guatemala, La Habana o, en el caso específico novohispano, Puebla de los Ángeles⁴⁴. Con el tiempo, las aproximaciones señaladas se complementarán progresivamente en un método de identificación avalado por el contraste entre la documentación, comitentes, obras, marcajes y, en algunos casos, con los elementos afines a la historia de los estilos para avalar el origen novohispano de múltiples piezas localizadas en el actual territorio español.

Tras una brecha temporal de ausencia de estudios —y a la par de lo que sucedió en México—, el auge de las investigaciones llegó a finales del

Investigaciones Científicas, Instituto “Diego Velázquez,” 1955).

44. Hernández Perera, *La orfebrería de Canarias*, 169-207.

siglo pasado; no obstante, algunos artículos de los setenta siguen hablando sobre el interés en el tema. De estos, podemos mencionar las investigaciones de Cristina Esteras⁴⁵, entre los que destacamos: *Orfebrería hispanoamericana en la catedral de Albarracín*⁴⁶, publicado en 1970. En sus líneas y de manera general, enlaza un repertorio de técnicas y análisis estilísticos que distingue en las piezas novohispanas. Destacó las custodias como un repertorio con el cual se comienza a problematizar el empleo de astil de figura como una creación novohispana. Además, la investigadora abrió una nueva serie de puntos que guiarán posteriores análisis de piezas mexicanas al quedar sustentadas por las inscripciones que presentan. Entre las mencionadas pautas, describe elementos como: paridad en los estilos vistos en ambas latitudes españolas (americanas y europeas) durante el siglo XVI y principios del XVII, distinguiéndose en algunos casos de variaciones vegetales que reflejan el “exotismo” americano. Sin más menciones relevantes del siglo XVII pasa a la siguiente centuria y la señala como el momento del “verdadero barroco en toda su plenitud” con un saturado uso de decoraciones vegetales que representan a las plantas endémicas y a su fauna. Así mismo:

el follaje y las flores adquirirán mayor fuerza [...] extendiéndose por toda la superficie, [...] se harán más carnosos, y su relieve alcanzará tales dimensiones que el mundo vegetal parecerá haberse hinchado. [...] se repite constantemente en la platería mexicana el tallo ondulado, de cuyos lados, a derecha e izquierda, salen flores y hojas”. Además, “alcanza tales extremos que todo se abullona⁴⁷.”

Entre todo lo anterior destacó también, como motivo ornamental recurrente, las cabezas de querubines focalizadas en el pie de custodias y cálices. Podemos resumir con estas menciones la necesidad por formar grupos de códigos

45. Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de Las Letras y las Artes de Extremadura, entre otras. Ha sido condecorada con el “Águila Azteca” por el Gobierno de México y con la Orden “Al Mérito por Servicios Distinguidos” con grado de Comendador por el Perú, ambos en reconocimiento a su labor investigadora. Especialista en platería española y americana ha realizado numerosos trabajos de investigación en España, pero sobre todo en América estudiando las principales colecciones de plata tanto religiosas como civiles. Ha sido curadora de varias exposiciones sobre platería americana y española. Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, “Cristina Esteras”, www.anba.org.ar; (Consultado el 24 de diciembre de 2017).

46. Cristina Esteras Martín, “Orfebrería hispanoamericana en la catedral de Albarracín”, *Téruel*, 43, (1979), 5-91.

47. Esteras Martín, “Orfebrería hispanoamericana”, 30-31.

que, con cierta objetividad, pueden estar presentes en piezas de cualquier centro productor. Sin embargo, serán éstas las pautas que determinen las lecturas de futuros análisis de piezas mexicanas. En cuanto a las obras, los referentes utilizados para hacer los contrastes con obra mexicana fueron revisadas a partir de las reproducciones fotográficas que aportó Valle-Arizpe en *Notas de platería*. Por ejemplo, la base de la custodia de la Catedral de Albarracín⁴⁸ fue comparada con la del Museo eclesiástico de México (Actual Museo del Virreinato), vista en la lámina 18 del citado libro de Valle-Arizpe⁴⁹. Con esto se ve la necesidad de tener estudios formales en México que pudieran ayudar a los investigadores a identificar y contrastar las localizadas en España.

Sin abandonar la década de los setenta, la misma investigadora —momento en el que ya es reconocida como especialista en platería mexicana— da a conocer un grupo de platos pertenecientes a una colección particular que ostentan los punzones reglamentarios de la Ciudad de México y que, en función de ello, deben corresponder con fechas próximas a finales del siglo XVIII. A partir de ellas y de sus punzones, comienza también a problematizar el tema de las marcas como una importante incógnita, misma que Anderson Lawrence ya planteaba, tal y como lo refiere frecuentemente esta investigadora⁵⁰. Quizás aquí es donde nace el interés por su posterior y referencial publicación: *Marcas de platería hispanoamericana*⁵¹ (fig. 8). Este caso es igualmente trabajado por otros autores en la *Enciclopedia de la platería española y virreinal*⁵² (fig. 9), además de en un breve artículo titulado *Marcas virreinales de plata*⁵³ que, con el anterior, se convierten en imprescindibles referencias a modo de un elocuente andamiaje de obras claves que tendrán una vigencia perenne en los estudios posteriores.

Hasta este punto, después de la vinculación documental y marcajes de las obras, se fueron creando códigos formales para la identificación de la platería novohispana, claves visuales que no se sujetan estrictamente a un

48. Esteras Martín, “Orfebrería hispanoamericana”, 60-61.

49. Valle Arizpe, *Notas de platería...*, Lam. 18

50. Cristina Esteras Martín, “Platos de orfebrería mexicana”, *Archivo Español de Arte*, 198, (1977), 160-166.

51. Cristina Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, (Madrid: Tuero, 1992).

52. Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, *Enciclopedia de la platería española y virreinal*, (Madrid: Torreangulo Arte Gráfico, 1985).

53. Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, “Marcas Virreinales de plata I”, *Galería Antiquaria: Arte Contemporáneo, Antigüedades y Coleccionismo*, 83, (1991), 44-50.

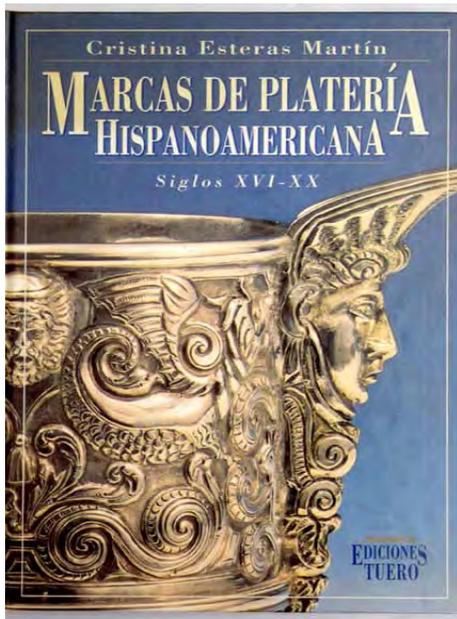


Fig. 8

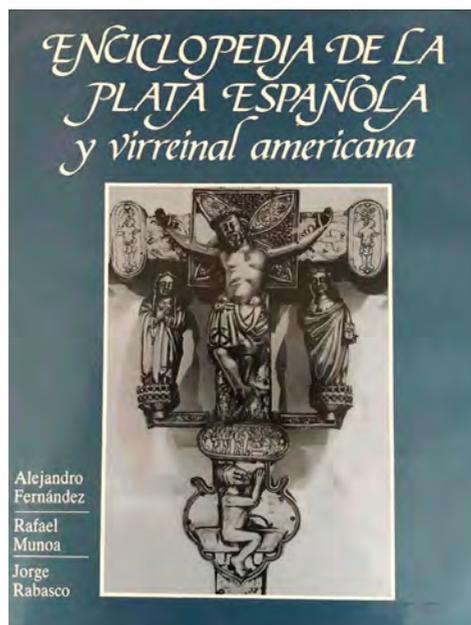


Fig. 9

período o región determinado dentro de todo el territorio virreinal y que se encierra en una clasificación regional única: la novohispana. Sin duda, se trataba de una metodología que puede ser cuestionada, pero que según se fue engrosando la lista de piezas y su documentación, así como sus análisis formales, se convirtieron en referencia obligada tal y como veremos en las posteriores publicaciones.

Con este panorama, la década de los ochenta es el momento en el que se percibe un mayor interés por los estudiosos de la platería mexicana localizada en España. No obstante, como reflejo de las investigaciones en México, en 1980 se publicó *México y su plata*, texto escrito por Guillermo Tovar de Teresa (1956-2013) y Antonio Garabana⁵⁴. En esta ocasión se repite el mismo esquema de Lawrence y dan a conocer una serie de nuevas e importantes referencias documentales que retratan la relación del gremio de plateros en la vida social, así como testimonios de algunas de las piezas que en su momento tenían los templos de la Ciudad de México. De nuevo y tomando como referencia a Lawrence, acompañan el texto un grupo de fotografías de obras de diferentes géneros y épocas, ordenadas cronológicamente, pero sin

54. Guillermo Tovar de Teresa y Antonio Garabana, *México y su plata* (Ciudad de México: Grupo Multibanco Comermex, 1980).

más lecturas que las fichas de identificación. Por lo tanto, hasta ese momento la metodología en el caso de publicaciones mexicanas no había superado lo dispuesto por Lawrence.

Continuando la argumentación de nuestro epígrafe, y como ya se mencionó, el grueso de publicaciones se realizó en España y éstas se produjeron, en gran medida, a partir de los trabajos de catalogación de diferentes recintos religiosos y también del contexto conmemorativo que propiciaron los 500 años del descubrimiento de América. En muchos de los casos, el argumento de los autores es dar a conocer una o varias piezas que engrosan el *corpus* de obra hispanoamericana y, con ello, ampliar el interés a nuevas investigaciones. Muchos de estos textos vieron la luz en revistas o compendios de comunicaciones en encuentros afines a la historia del arte americanista, por lo que analizar cada uno de estos trabajos sería una labor que aquí no nos compete, pero sí las generalidades que surgen de su revisión⁵⁵.

55. Cristina Esteras Martín, “Orfebrería hispanoamericana en la Catedral de Albarracín”, *Teruel*, 43, (1970), 5-91. Ortiz Juárez, “Orfebrería mexicana en España. Las piezas de Chillón”, *Boletín histórico*, 46, (1978), 73-80. Cristina Esteras Martín, “La custodia mexicana de Fuentes del Maestro”, *Alminar*, 19, (1980), 20-21. María Jesús Sanz, “La orfebrería en la América Española”, *Primeras jornadas de Andalucía en América* (La Rábida: Instituto de Estudios Onubenses, 1981). Cristina Esteras Martín, “Platería mexicana en la parroquia de Budía” *Miscelánea de Arte*, (1982), 211-213. Cristina Esteras Martín, “México en la Baja Extremadura, su platería”, *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 1, (1983), 195-245. Moreno Puppo, “La platería religiosa hispanoamericana del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, (1984), 213-218. María Jesús Sanz, “Platería mejicana y guatemalteca en Jerez de la Frontera”, *Andalucía y América en el siglo XVIII*, (Sevilla: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985), 71. González Gómez, “El mecenazgo indiano en las iglesias de Cumbres Mayores”, en *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, (Sevilla: 1985), 141-150. Morales Ortega, “La orfebrería hispanoamericana en Andalucía”, *Galería anticuaría*, 129, (1995). Arrué Ugarte, “Platería hispanoamericana en la Rioja: piezas mejicanas de Santo Domingo de la Calzada y Alfaro”, *Artigrama*, 3 (1986), 215-235. Carretero Rebes, *Platería religiosa del barroco en Cantabria* (Santander: Instituto Cultural de Cantabria, 1986). Bertos Herrera, “Una pieza de platería virreinal en la basílica de Nuestra Señora de las Angustias”, *Cuaderno de Arte de la Universidad de Granada*, XX, (1989), 135-138. María de Jesús Mejías, “Un conjunto de plata hispanoamericana en la iglesia de San Bartolomé de Carmona”, *Laboratorio de Arte*, 2, (1989), 123-132. Jesús Paniagua Pérez, “Algunas piezas de platería mexicana en Zamora”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos, “Florián de Ocampo”*, (1990), 255-258. Morillas Alcázar, “pintura y orfebrería setecentista americana en Arahál”, *CEHA*, 1 (1990), 213-217. Esteban López, “Platería mejicana en Guadalajara”, *CEHA*, 1, (1990), 213-217. Yayoi Kawamura, “Plata hispanoamericana en Asturias. Nuevas aportaciones sobre la platería mexicana”, *CEHA*, 1, (1990), 263-267. Torres, “Apuntes sobre la platería colonial”, *Museo Franz Mayer, boletín*, 39, (1990). Cristina Esteras Martín, “Notas para la exposición: Obras maestras de la colección de plata del Museo Franz Mayer”, *Boletín del Museo Franz Mayer*, 42, (1990). Cristina Esteras Martín, “Manuel José y Salvador Salinas, plateros sevillanos en México”, *Laboratorio de Arte*, II, (1993), 363-367. Manuel González Gómez y Carrasco Teriza, “Nuevas aportaciones sobre platería mejicana en Villarrasa”, *Laboratorio de Arte*, 7, (1994), 179-200.

Gracias a estas investigaciones se amplió notablemente el conocimiento de la producción de plata labrada en los centros periféricos de la Ciudad de México; entre los que destacó principalmente el de la ciudad de Puebla con las obras localizadas en Salvatierra de los Barros (Badajoz, España)⁵⁶. En 1981 María Jesús Sanz, en su artículo titulado *La orfebrería de la América española*⁵⁷, da cuenta de otro grupo de piezas procedentes de la Ciudad de México, Zacatecas, Guadalajara, Querétaro y Puebla, ubicadas principalmente en Andalucía⁵⁸. De ellas deduce un repertorio decorativo y técnico que la investigadora tildó de “estilo colonial” en la platería, con el que seguirá algunos de los aspectos estilísticos planteados por Cristina Esteras. Así se puede constatar cuando afirma que: “Los temas florales quedan así reducidos a un tamaño menor que los de las obras españolas” y los motivos vegetales y humanos “se hallan siempre constreñidos por marcos geométricos”. Además, contradiciendo en parte a lo propuesto por Cristina Esteras, menciona que “otra característica [...] sería el escaso realce del repujado mexicano”. Sin embargo, más adelante refiere el recurrente uso de acantos carnosos y querubines o ángeles con facciones indígenas⁵⁹. Por su parte, un año después, y en un intento por comprobar el estilo de la platería novohispana, Cristina Esteras, atribuye el frontal y sagrario de la parroquia de Budia, Guadalajara, España, como de factura mexicana⁶⁰; sin embargo, los argumentos que le dan pie a dicha atribución necesariamente requieren nuevas revisiones y, por lo tanto, el llamado “estilo colonial”, es muy cuestionado para su aplicación.

Con este panorama, y con un número cada vez mayor de piezas mexicanas de referencia identificadas en las labores de catalogación en España⁶¹, la investigadora María del Carmen Heredia Moreno se muestra más prudente al momento de mencionar que, a pesar del ya reconocido número

56. Cristina Esteras Martín, “Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros”, *Revista de Indias*, 41, (1981), 163.

57. María Jesús Sanz Serrano, “La orfebrería en la América Española”, *Primeras Jornadas de Andalucía y América: La Rábida, Vol. 2*, (Sevilla: Universidad Internacional de Sevilla, 1981), 293-300.

58. De estas piezas destacan las registradas en Huelva, catalogadas en: María del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva T. 1*, (Huelva: Diputación Provincial, 1980), 291 -301.

59. María Jesús Sanz Serrano, “La orfebrería en la América Española”, *Primeras Jornadas de Andalucía y América: La Rábida, Vol. 2* (Sevilla: Universidad Internacional de Sevilla, 1981), 299.

60. Cristina Esteras Martín, “Platería mexicana en la parroquia de Budia (Guadalajara)”, *Miscelánea de Arte*, (1982), 211-215.

61. Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva...*, 291-301.

de obras comprobadas como mexicanas: “resulta imposible, de momento, llegar a conclusiones definitivas sobre estilo, evolución, peculiaridad, etcétera, de la orfebrería hispanoamericana”⁶². Esta afirmación va de la mano con el estado actual de los estudios de platería novohispana y abre, a su vez, otras posibilidades para plantear la problemática de atribución a partir de criterios formales. Bajo esa idea, en *Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra*, escrito en 1983 por Heredia Moreno, no se afirma o asegura un estilo; más bien se comienza a entablar relaciones entre obras comprobadas como hispanoamericanas que definen sus características como grupos. Para ello inicia la interesante elaboración de series de relaciones formales que comparten los objetos religiosos compuestos de astil, principalmente cálices, copones y custodias, en los cuales son notorios los motivos que pueden ofrecer algunos aspectos comunes⁶³. Por lo anterior, la metodología de esta investigadora parece tener un mejor resultado al momento establecer relaciones, ya que agrupa los motivos decorativos sin definir códigos definitivos que provoquen más confusiones y así, no velar otras posibilidades a la solución de las problemáticas estilísticas en la platería hispanoamericana.

De acuerdo con la reflexión aportada por Heredia Moreno, cada pieza dada a conocer cobra mayor importancia —algo que seguiremos a la hora de escoger de nuestro *corpus* de piezas— ya que, en muchos de los casos son noticias aisladas de pequeños grupos de platería mexicana. Así, las publicaciones de grande o pequeña extensión se suman a la tarea de contribuir en el conocimiento y añaden eslabones a una cadena cada vez más amplia y sólida. Planteada esta línea de investigación, los siguientes trabajos van adquiriendo mayor enriquecimiento de la información y prudencia al momento de trazar aseveraciones estilísticas. Así lo demuestra Cristina Esteras en *México en la Baja Extremadura, su platería*⁶⁴, quien sigue la misma línea comparativa que Heredia Moreno trabajó para el caso de Navarra, sólo que en esta ocasión plantea un panorama inicial del marcaje mexicano y da los primeros apuntes que guiarán el fundamental libro, ya referido, de *Marcas de platería hispanoamericana*. En el año de 1989, esta misma autora, ahora como curadora huésped en la Ciudad de México para

62. María del Carmen Heredia Moreno, “Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 51, (1983), 59-60.

63. Heredia Moreno, “Unas piezas de orfebrería...”, 59-71.

64. Cristina Esteras, “México en la Baja Extremadura, su platería”, *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 1, (1983), 195-245.



Fig. 10

la exposición de *El arte de la platería mexicana, 500 años*⁶⁵ (fig. 10), participó con un artículo que finalmente condensa la historia general de la platería mexicana. En sus páginas desarrolla lecturas entre las obras localizadas en España y México, a la par que expone cronológicamente el desarrollo estilístico y el de la vida gremial en el antiguo Virreinato, todo sin dejar de lado la figura de los comitentes migrantes. Este elocuente trabajo se hizo tangible en la exposición del mismo nombre, y sin duda marcó el avance en los discursos curatoriales, desde las aludidas muestras en Guadalajara y en el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares de mediados del siglo. Aquí, el objeto es abordado desde las relaciones formales, documentales y el marcaje que avalan a las obras. Por lo tanto, dicha exposición es un referente obligado para que se comiencen a dar nuevos pasos en las investigaciones.

Los anteriores ejercicios, y otros que se fueron desarrollando puntualmente a la par, siempre hicieron referencia, de una u otra forma, a piezas que estaban en México, especialmente las ubicadas en el actual Museo

65. Cristina Esteras, "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI – XIX", en *El arte de la platería mexicana, 500 años*, (México: Fundación Cultural Televisa, 1989), 79-408.

Nacional del Virreinato y, para el caso concreto de las poblanas, las de la basílica de Ocotlán de Tlaxcala dadas a conocer en las láminas 20 y 21 de *Notas de platería* de Valle-Arizpe⁶⁶. Por lo tanto, era fundamental conocer más de la platería mexicana en México y de ellas, quizás por la dificultad de acceso a los recintos religiosos de algunos obispados y sus localidades, fue la colección privada del Museo Franz Mayer la puntera en este tipo de publicaciones. Es así como, bajo la mirada y pluma de Cristina Esteras, se difunde la colección de dicho museo en un catálogo razonado que se llevó a imprenta en el año de 1992⁶⁷. Este texto, igualmente fundamental y referencial para el tema, tiene un formato que ya la investigadora había usado en algunos libros anteriores. Primero se compone de un cuerpo de texto introductorio sobre las generalidades de la platería a nivel gremial y de sus artífices, seguido del catálogo razonado de cada obra. Ejemplos de este esquema son posible verlos en *Platería Hispanoamericana siglos XVI-XIX*⁶⁸ publicado en 1984 o en *Orfebrería hispanoamericana, siglos XVI-XIX* de 1986⁶⁹.

Todos los escritos mencionados comienzan con un panorama general de la platería novohispana, especialmente relacionado con el del gremio y plateros de la Ciudad de México. A grandes rasgos, abordan los temas de la prohibición de labrar plata durante los primeros años del virreinato, la migración de plateros españoles a América durante el primer siglo, el estilo en paralelo de los modelos renacentistas y manieristas, además del desfase estilístico de los siglos XVII y XVIII denominado barroco y rococó, para concluir con la producción neoclásica patente desde finales del siglo XVIII; así como las noticias de los plateros más importantes de cada uno de los siglos virreinales. Todo lo anterior seguido de elocuentes y cada vez más amplios catálogos razonados, los cuales se basan en descripciones formales de cada obra, marcajes, inscripciones, donantes, plateros y los referentes formales con otras piezas comprobadas como hispanoamericanas, donde ahora los conexos para determinar su origen novohispano o de un centro productor específico deriva de la revisión de las conservadas en España. Esta última parte, ha sido

66. Valle Arizpe, *Notas de platería*, láminas 20 y 21.

67. Cristina Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer, obras escogidas. Siglos XVI- XIX*, (Ciudad de México: Museo Franz Mayer, 1992).

68. Cristina Esteras Martín, *Platería Hispanoamericana siglos XVI-XIX, exposición diocesana badajocense*, (Badajoz: Caja de Ahorros Badajoz, 1984).

69. Cristina Esteras Martín, *Orfebrería hispanoamericana, siglos XVI-XIX, obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas*, (Madrid: Instituto de cooperación iberoamericana, 1986).

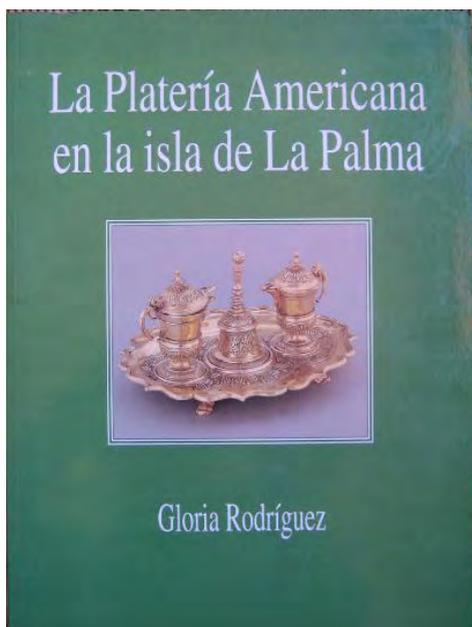


Fig. 11



Fig. 12

significativa por las aportaciones, ya que comienzan a identificarse nuevos grupos formales novohispanos y a determinarse, cada vez más, los centros productores provinciales, y entre ello, principalmente el poblano. Dicho formato de publicación se fue consolidando como referencial y marcó la pauta en el modo de abordar el tema. Claro ejemplo ello son una serie de libros que hicieron lo propio, pero desde la mirada de los legados regionales en España, como en la Rioja⁷⁰, la isla de La Palma (Canarias)⁷¹ o Andalucía⁷² (fig. 11 y 12); donde además se insiste en la importancia de los mecenazgos indianos, estilos artísticos, tipologías y marcajes. Entremedio de los anteriores y participando de parte de su sentir, una investigación que, sin lugar a duda, marcó pauta para los estudios de platería hispanoamericana dentro del territorio español fue: *El arte hispanoamericano en Navarra* de Carmen Heredia, realizado en 1992⁷³.

70. José Manuel Cruz Valdovinos, María Teresa Sánchez Trujillo y Pilar Roldán Gutiérrez, *Platería hispanoamericana en la Rioja*, (Rioja: Museo de la Rioja, 1992).

71. Gloria Rodríguez, *La platería americana en la isla de La Palma*, (Tenerife: Servicio de Publicaciones, Caja General de Ahorros de Canarias, 1994).

72. María Jesús Sanz, *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, (Fundación El Monte, 1995).

73. María del Carmen Heredia Moreno, Mercedes de Orbe Sivatte, Asunción de Orbe Sivatte, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura* (Navarra: Gobierno de Navarra, 1992).



Fig. 13

Este libro, afín a la metodología de su autora, trata ampliamente y desde las múltiples aristas, el tema en una región española concreta, dando cuenta, además, del importante número de piezas americanas catalogadas (fig. 13).

Retomando los reflejos de colecciones mexicanas, en 1999 se publicó el análisis de la colección más importante de platería mexicana resguardada por entidades gubernamentales, la del Museo Nacional del Virreinato. En el libro *Platería Novohispana*, coordinado por Alma Montero, se dan a conocer en una sola publicación el total de obras resguardadas y su importancia como parte sustantiva del panorama novohispano⁷⁴ (fig. 14). El formato del texto, a pesar del tiempo transcurrido, sigue el mismo esquema de presentación que se había realizado para el caso del Franz Mayer —casi diez años atrás—, con los recurrentes argumentos estilísticos, formales y marcajes, sin más aportes a las formas de aproximación y sujeto a la espera de un estudio de mayor calado que aún no se ha realizado.

Con esta perspectiva finaliza la centuria, y con ello la retrospectiva en la que se pueden ver los avances de la investigación. Ante dicho panorama,

74. Alma Montero, coord., *Platería Novohispana*, (Estado de México: Gobierno del Estado de México, 1999).

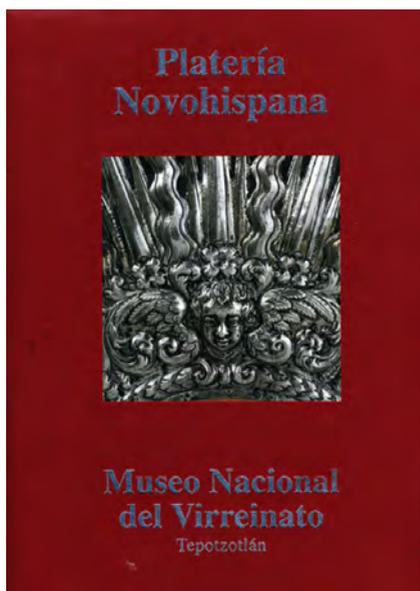


Fig. 14

la primera década del presente siglo continúa con el ímpetu por descubrir nuevas piezas, manteniendo los referentes dados por los estudios anteriores para profundizar en ciertos temas. Ejemplos de ello es *Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales* (2000), donde se exponen un importante número de obras americanas conservadas en la provincia canaria de Las Palmas de Gran Canaria⁷⁵. No obstante, son las publicaciones de Jesús Pérez Morera, quien en artículos pasados ya había bosquejado el horizonte de la platería virreinal en el Archipiélago Canario, incluidas las anteriores⁷⁶, en los que retoma y desarrolla sustantivamente la labor realizada por Hernández Perera⁷⁷ y Gloria Rodríguez⁷⁸. En esa misma sintonía, siguió publicando una serie de capítulos, artículos y libros, entre los que se pueden mencionar *Platería en Canarias*⁷⁹, o en las piezas comentadas en el catálogo de la platería del libro resultante de la exposición *La Huella y la Senda*⁸⁰. Entre estos y sus siguientes textos, los aportes más significativos que ofrece es el ponderar al indiano como donante de las diversas obras localizadas en el Archipiélago, indagando en el papel que fungieron en América y las relaciones con su población de origen. Casi al unísono, este investigador publica un par de libros, muy similares, producto de llevar al contexto insular lo escrito para

75. María de los Reyes Hernández Socorro, coord., *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales*, (Gran Canaria: Casa Colón, Cabildos de Fuerteventura y Lanzarote, 2000), 206-254.

76. Jesús Pérez Morera, “Orfebrería americana en La Palma” en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)* (Islas Canarias: 1991), 587-615.

77. Jesús Hernández Perera, *La orfebrería de Canarias* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Diego Velázquez”, 1955), 169-207.

78. Gloria Rodríguez, *La platería americana en la isla de La Palma* (Tenerife: Servicio de Publicaciones, Caja General de Ahorros de Canarias, 1994).

79. Jesús Pérez Morera, “Platería en Canarias, siglos XVI-XIX”, en *Arte en Canarias (siglos XV – XIX), una mirada retrospectiva* (Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001), 241-292.

80. José Lavandera López y José Fernando Cova del Pino. *La huella y la senda* (Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2003). Bajo el mismo esquema expositivo véase: Jesús Pérez Morera, “Cristo Altar, Vaso Sagrado y Sol Radiante”, en *Sacra Memoria, arte religioso en el Puerto de la Cruz* (Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001), 65-66, 70.



Fig. 15

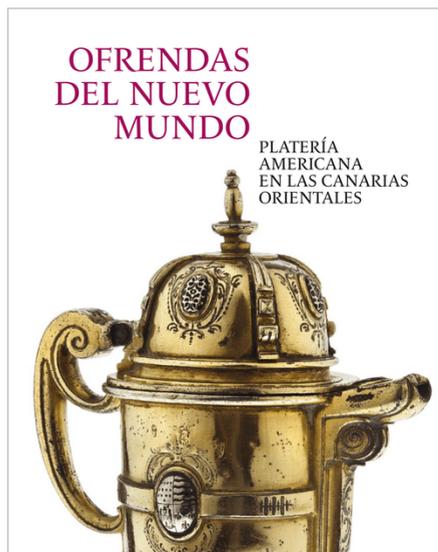


Fig. 16

la exposición de México, *Plata forjando México* (2010) —a la cual daremos lugar más adelante—, donde divide y ampliar lo presentado en México en sendas exposiciones: *Arte, Devoción y Fortuna*⁸¹ y *Ofrendas del nuevo Mundo*⁸² (fig.15 y 16), y en los que cada vez da mayor cabida al estudio de la Ciudad de Puebla como centro productor, y, por lo tanto, textos a los que necesariamente tendremos que volver.

En sí, el aporte que desarrolló Pérez Morera se ajusta a la capacidad de reunir una bibliografía que se va relacionando con las obras localizadas en España y especialmente las de las Islas Canarias. Con ello reseña los motivos formales que la componen, deduciendo la existencia de una identidad en común de acuerdo con el repertorio ornamental que condensó en su artículo *Formas y expresiones de la platería barroca poblana*⁸³, el cual será abordado en su momento. Es pertinente decir que, a lo largo de esta labor, dicho investigador logró adjudicar —en algunas ocasiones con la documentación que lo avala—

81. Jesús Pérez Morera, *Arte devoción y fortuna, platería americana en las canarias occidentales* (San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias, 2010).

82. Jesús Pérez Morera, *Ofrendas del Nuevo Mundo, platería americana en las canarias orientales* (Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2011).

83. Jesús Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería barroca poblana Repertorio decorativo, técnicas y tipologías”, *anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 100 (2012), 119-170.



Fig. 17

una serie de obras a dicho centro productor; lo que en definitiva ratifica que el método de contraste formal puede ser viable, siempre y cuando el repertorio de obras estudiadas con anterioridad sea significativo.

Poco tiempo antes de que se diera a conocer este aspecto formal de la platería angelopolitana, también Pérez Morera ya había tratado el tema documental en otro grupo de artículos que se centraron más en la revisión de archivos, principalmente civiles poblanos y que fueron expuestos en las reuniones bianuales del congreso *La plata en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*⁸⁴. De estas reuniones, una serie de investigadores, tanto españoles como hispanoamericanos, han comenzado a compartir y discutir estudios, dando como resultado una publicación que demuestra el interés por el intercambio del conocimiento para el desarrollo de las investigaciones de ambos continentes. En dicho foro, las líneas de interés y, entre otros temas, generalmente están los relacionados con la minería, el análisis formal estilístico, iconografía, el comercio de plata labrada en ambos continentes, los inventarios de bienes civiles y religiosos, joyería, noticias puntuales de centros de producción, biografías de plateros, y en últimas fechas,

84. Dichos congresos han sido organizados y coordinados, en especial, por Nuria Salazar y Jesús Paniagua, quienes representan al Instituto Nacional de Antropología e Historia y La Universidad de León España, respectivamente.

la literatura, la materialidad y técnica, así como los discursos de la imagen. Este proyecto, aún vigente, cada vez está consolidándose más y seguramente seguirá arrojando investigaciones que darán a la platería un peso específico en los estudios de la historia del arte mexicano.

Junto con todo el interés que ya prometía el pasado siglo, al término de la primera década del presente y dentro de la serie de eventos alusivos al festejo del bicentenario de la Independencia de México, en el año 2010 se organizó la referida exposición: *Plata. Forjando México*⁸⁵ (fig.17). Esta muestra estuvo definida por un grupo de especialistas que seguían, en parte, las directrices y especialidades alusivas al mencionado seminario de platería hispanoamericana, tal y como lo demuestra su índice. La publicación conjunta que tuvo la exposición materializó de alguna forma los métodos hasta ese momento empleados, de los cuales destacan las remesas de donaciones indianas a las islas Canarias, tal y como su locutor, Pérez Morera, lo plantea y se reclamaba desde tiempos de Jesús Hernández Perera. Sin embargo — sin despreciar los reveladores textos de cada uno de los participantes en la publicación— ya desde entonces se echa de menos la integración de textos que abordan el objeto y el estudio de la pieza como un elemento visual directo y dentro de un contexto social, no como un recurso visual de la generalidad o de la historia paralela en la que se elaboró⁸⁶.

Llegados a este punto, es oportuno reiterar y reflexionar sobre el avance que han tenido los estudios de platería mexicana en poco menos de un siglo, y a partir de que Romero de Terreros escribiera y planteara las directrices de su investigación. En la actualidad, es sustancial el conocimiento generado, cada vez más profundo de las obras, de sus artífices, la organización del gremio, las formas, la identidad de los comitentes, marcajes, comercio, legislación, etc. Sin embargo, es necesario que a la par del continuo desarrollo de todos

85. Alma Montero, coord., *Plata forjando México*, (Estado de México: Gobierno del Estado de México, 2010).

86. Quizás uno de los ejes que tuvo directamente relacionada fue el de la platería civil y las medallas religiosas. Alicia Basarte Martínez y Gloria del Carmen Trujillo, “El baúl de la dote en la ciudad de Zacatecas”, en Alma Montero, coord., *Plata forjando México*, (Estado de México: Gobierno del Estado de México, 2010). Carla Aymes, “La plata en la vida privada”, en Alma Montero, coord., *Plata forjando México*, (Estado de México: Gobierno del Estado de México, 2010). Gabriela Sánchez Reyes, “Las medallas religiosas una forma de promoción de las devociones”, en Alma Montero, coord., *Plata forjando México*, (Estado de México: Gobierno del Estado de México, 2010).

estos temas se exploren otras vías para leer las obras; para lo cual, a pesar del importante avance en cada uno de estos rubros, falta indagar más para intentar ir cerrando los panoramas y tratar de entender este arte. No obstante, a pesar de la importancia de los avances, aparentemente existe una mirada que sigue desdeñando a la platería dentro de la comparativa con otras artes. Todavía se sigue observando que dentro de los catálogos de exposiciones que contemplan varios ámbitos artísticos, los que de una u otra manera refieren a objetos de platería, están contextualizando Historias del Arte paralelas a la obra argentina, quedando ésta como un recurso circunstancial⁸⁷. Quizás, una de las últimas exposiciones que contempla a la platería dentro del discurso y en relación directa con las series de obras protagonistas fue *Al Canto de las Quimeras* (2017), realizada por Pablo F. Amador Marrero en el Museo Amparo de Puebla⁸⁸. En ella colaboramos y propusimos conjuntamente disponer, por ejemplo, un copón de plata y la obra de *La varia conmensuración* de Juan Arfe (1535-1603) como parte del contexto o categorías de fuentes de las que se nutre el iluminador Luis Lagarto para realizar los libros de coro de la Catedral de Puebla durante la primera década del siglo XVII. También aportamos conjuntamente la selección de un cantoral en el que queda en evidencia la posible relación del iluminador con una placa de plata con las Palabras de la Consagración elaborada por Luis Ceballos en años próximos a la estancia de Luis Lagarto en la Catedral poblana. Con esta reflexión intentamos ponderar la platería y sus múltiples estudios como dignos objetos del protagonismo que merecen y, sobre todo, la labor de investigación realizada por todos sus conocedores. Quizás de ahí el interés particular de explorar otras formas de aproximación al objeto de plata.

A pesar del dilatado interés de los estudios por la platería novohispana y la ausencia de su enseñanza por las instituciones académicas, el tema ha superado las investigaciones de otras expresiones artísticas de la época —como la escultura o grabado—. De este modo, ponderamos el auge actual como un reflejo de una labor conjunta entre los investigadores en México y España. Como resultado,

87. Entre los que podemos mencionar, están dos de las más recientes exposiciones realizadas en el Museo Nacional de Arte de México: Paulina Bravo, Abraham Villavicencio García, *¡Puro mexicano! Tres momentos de creación*, (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 2015). Agustín Arteaga, Abraham Villavicencio García, Sara, Gabriela Baz Sánchez, etc., *Yo, el Rey. La monarquía hispánica en el arte*, (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 2015).

88. Pablo Francisco Amador Marrero, *Al Canto de las Quimeras. Luis Lagarto y la fábrica de la librería de canto de la Catedral de Puebla, 1600-1611*. Exposición presentada en el Museo Amparo de Puebla, (del 10 de diciembre 2016 al 13 de marzo del 2017).

cada aporte, puntual o desarrollado, sobre el tema de la platería novohispana nos permite analizar regiones específicas e indagar en nuevas propuestas de investigación. Tal y como será revisado en los próximos apartados.

Nueva España y sus centros de producción

Para este epígrafe es oportuno recordar, que como centro de producción de platería se ha identificado el espacio geográfico donde un grupo de artífices estuvieron relacionados con las Cajas Reales repartidas en el territorio novohispano, las cuales controlaban la legalidad de la plata usada en las piezas. En consecuencia, el centro de producción estuvo constituido por un grupo de talleres, más o menos organizados, que se ajustaban al área geográfica de la institución. En este sentido, las marcas de las Cajas Reales, además de su fin recaudatorio, señalan la legitimación de las piezas, no sólo dentro de la legalidad del metal con el que estaban realizadas, sino también con los ámbitos sociales que dieron a la obra un distintivo reconocible de su origen. Del mismo modo, el punzón las irá particularizando, y, de forma tangencial, será reconocible por sus motivos ornamentales compartidos.

En tanto, el presente epígrafe no tiene la intención de hacer una historiografía de los estudios llevados a cabo en las obras de cada centro productor, sino mencionar los que han puesto la mirada en alguno de ellos. Las publicaciones que han tratado el tema son puntuales, sin embargo, existe una gran cantidad de artículos que mencionan piezas provenientes de enclaves específicos. Por lo general, dichos textos surgen de los ejemplos localizados en España, por lo que es obligada la referencia europea para indagar en cualquiera de los centros de producción en el que estemos interesados. Así, muchas de las piezas que han sido identificadas cómo de un centro productor específico, están respaldadas por la documentación y principalmente por el marcaje; como son los casos de Zacatecas, Guadalajara, San Luis Potosí, Puebla, ¿Veracruz?, ¿Valladolid?, ¿Pachuca?, ¿Hermosillo?⁸⁹, Yucatán, Oaxaca, Querétaro y Guanajuato (fig. 18).

De acuerdo con lo anterior, uno de los primeros guiños que se realizaron para entender alguno de los centros mencionados es *Plata y alhajas de Zacatecas*

89. Los sitios entre signos de interrogación responden a la duda que existe de que las marcas identificadas pertenezcan realmente a dicho centro de producción. Para el caso véase: Esteras Martín, *Marcas de platería...*



Fig. 18

de Eugenio del Hoyo, 1986⁹⁰ (fig. 19). Esta investigación, estrictamente documental, extrae los datos de plateros e inventario de bienes que tratan el tema argentífero, por lo que, sin lugar a duda, se trata de una guía fundamental que aún espera ser explorada con renovadas lecturas para que pueda ser llevada al estudio de los objetos⁹¹. De este mismo centro de producción, Luis Manuel Miramontes publicó el artículo *Artesanos plateros en la ciudad de Zacatecas durante el siglo XVIII*⁹², donde revisó documentalmente la labor del gremio de los plateros y le aplicó el concepto de “costumbre” como argumento por el cual responde a los dilemas que surgen sobre la legislación que controlaba la adquisición y labrado de plata. Sugere posturas que abren pautas para abordar interrogantes relacionadas a la vida cotidiana de la organización gremial⁹³.

90. Eugenio del Hoyo, *Plata y alhajas de Zacatecas (1568-1782)*, (Zacatecas: Casa de la Cultura, 1986).

91. A pesar de la importancia del texto, otros autores que exploran el tema de las alhajas en Zacatecas no lo refieren, de ahí la importancia por retomarlo: Gloria del Carmen Trujillo Molina, “Que después del oro es lo que más brilla: la plata en los ajuares de las novias del siglo XVIII Zacatecano”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, (Ciudad de México – León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2014), 235-244.

92. Luis Manuel Miramontes, “Artesanos plateros en la ciudad de Zacatecas durante el siglo XVIII” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, (Ciudad de México – León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de León, 2014), 235-244.

93. Acerca de la organización en la Nueva España y la legislación relacionada al manejo de plata. Véase: Lawrence, *El arte de la platería mexicana...*, 27-82. Carlos Rubén Ruiz Medrano,



Fig. 19

Otro centro productor que también ha sido abordado de manera particular es el de Guadalajara, quedando bosquejado por una serie de artículos que ofrecen puntuales noticias sobre plateros específicos y sus obras⁹⁴, el marcaje⁹⁵ o los estilos⁹⁶. Dichos textos son noticias que también merecen ser atendidas con mayor profundidad y método para generar un producto lo más integral posible. Lo mismo se puede reseñar para el caso del resto de los centros productores, siempre exceptuando las diversas investigaciones que han propiciado los de Puebla y Oaxaca. Mientras que Puebla, por ser parte medular de este trabajo será

revisado de manera particular en capítulos siguientes; en relación al último, la antigua Antequera, ha sido abordada desde una serie de artículos de obras localizadas en España⁹⁷, otros que estudian piezas en el territorio oaxaqueño⁹⁸

El gremio de plateros en Nueva España, (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2001).

94. Ricardo Cruzaley y Juan Carlos Ochoa Celestino, “José Pantaleón Toscano y la lámpara de la Catedral de Guadalajara” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, (Ciudad de México-León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2014), 205-226.

95. Ricardo Cruzaley y Juan Carlos Ochoa Celestino, “Una marca de localidad inédita en Guadalajara” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *La plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, (Ciudad de México – León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2007), 479-482.

96. Ricardo Cruzaley y Juan Carlos Ochoa Celestino, “El noble arte de la platería, obras en Guadalajara en el siglo XVI” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *El tesoro del Lugar Florido, La plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, (Ciudad de México – León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2017), 459-472.

97. Manuel Jesús Carrasco Terriza, “El legado del Capitán Gómez Márquez a la Ciudad de Oaxaca”, *Huelva en su historia*, 8 (2001), 217-249. Rosa Martín Vaquero, “Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava): legado de don Juan Miguel de Viana.” *Estudios de platería: San Eloy 2003*. (Murcia: Servicio de Publicaciones, 2003), 345-358.

98. José Andrés De Leo Martínez, “La custodia oaxaqueña novohispana, ...al servicio del culto divino” *Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural*, 22, (2012) 4-11. José Andrés De Leo Martínez, “A propósito de la platería oaxaqueña: un estudio desde lo histórico y la forma” en Jesús Paniagua, Nuria Salazar y Gonzalo de Vasconcelos, coord., *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI- XIX*, (Portugal: Centro de Investigaçã em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2014), 193-204. José Andrés De Leo Martínez, “La conmensuración en la platería. De Juan Arfe y Villafañe a la obra novohispana” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord., *V Congreso la Plata en Iberoamérica siglos XVI- XIX*. (León: Universidad de León, 2017), 176-198.

y la tesis de maestría dedicada específicamente a dicho centro productor como tal y a partir de varios métodos de aproximación, desde lo documental, formal, estilístico, iconográfico y estudios de imagen⁹⁹, aun así, el tema es inagotable y está a la espera de nuevas revisiones.

Independientemente de que Chiapas estuvo sujeta a la administración de la Capitanía General de Guatemala, es necesario considerarla aquí tanto por haber sido parte del territorio novohispano como por ser hoy del de México. Además del señalado texto dedicado a la comunidad de Cintla, redactado por Jorge Olvera¹⁰⁰; este autor publicó en 1992: “La plata colonial en Chiapas”¹⁰¹, donde relaciona una serie de piezas de forma cronológica y estilística. Por su parte, en trabajos más recientes se ha tocado el tema desde la mirada de Roberto Quevedo, quien revisa las piezas de la comunidad de Tecpatán¹⁰², con pocos aportes, al igual que Elsa Hernández con un artículo posterior que trata la misma colección¹⁰³.

Debido a múltiples razones, pero principalmente a la centralización de los estudios sobre arte novohispano, también la mayoría de los dedicados a la platería están focalizados en los casos de la Ciudad de México y en claro desequilibrio con los relativos a las provincias. En gran parte, los de los últimos han partido de las investigaciones españolas, pero lamentablemente son puntuales al quedar condicionados por las realidades de cada lugar y de los propios investigadores. Por lo tanto, acceder a los archivos y a las obras en los diferentes estados mexicanos, es tarea principal de los investigadores locales, ya que gozan de los diversos factores que conlleva la investigación documental y trabajo de campo; labor para la que reclamamos deberían enfrentarse con ímpetu y rigor académico. Mientras tanto, los centros productores que ya han sido abordados puntualmente —como el poblano o el oaxaqueño— ofrecen la posibilidad de seguir generando aportes significativos que se vayan integrando a la historia de la platería novohispana, ya que ésta no se ciñe solamente a la capital virreinal.

99. José Andrés De Leo Martínez, sustentante, “La platería al servicio del Culto Divino en Oaxaca” (Ciudad de México: UNAM, 2014).

100. Jorge Olvera, “La plata Colonial de Chiapas”, *Artes de México*, 10, (1955), 25-38.

101. Jorge Olvera, *La plata colonial de Chiapas*, (Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1992).

102. Roberto Quevedo Andreú, “La platería colonial en Chiapas”, *Cinco siglos de plástica en Chiapas*, (Tuxtla Gutiérrez: CONACULTA, 2000).

103. Elsa Hernández Pons, “La plata del convento dominico de Tecpatán, Chiapas”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *La plata en Iberoamérica, siglo XVI al XIX*, (Ciudad de México – León, España: INAH-Universidad de León, 2008), 515-532.

Al mismo tiempo que se avanza con el conocimiento sobre esos otros enclaves, surgen una serie de problemáticas a las que nos enfrentamos frecuentemente. Ejemplo de ello y con relación a un caso angelopolitano, está la adjudicación de piezas, como la arqueta del Jueves Santo de la iglesia de San Lorenzo de Las Palmas de Gran Canaria, adscrita tanto a Puebla (México) como a Caracas¹⁰⁴. Otro tipo de problemas son los que obedecen a las improntas de localidad que generan confusión, como los dobles marcajes de dos Cajas Reales diferentes, tal y como sucede en varios casos de piezas localizadas en Oaxaca que ostenta la marca de dicha ciudad y de la Ciudad de México¹⁰⁵. Un caso más es cuando la documentación indica una procedencia y la marca de localidad es de otro sitio; como sucede con el legado de Miguel Viana a la iglesia de Manzanos (Álava, España). En donde las marcas oaxaqueñas¹⁰⁶, no coinciden con composición formal de la decoración y ornamentos que corresponden a talleres guatemaltecos y, por lo tanto, adjudicados a este último como producto del tránsito comercial¹⁰⁷. Más complicado aún es cuando se comienzan a categorizar formas de expresión particulares de un centro productor en el que se observan también los de otro. Este sería el ejemplo que nos sucedió al adjudicar la custodia de Santa Catalina Lachatao (Oaxaca) cuyas propuestas las inclinamos a talleres tanto oaxaqueños como poblanos¹⁰⁸.

De acuerdo con lo anterior, las marcas pueden reflejar el origen de una pieza, pero si nos dejamos llevar sólo por este rubro, puede ser que en algunos casos erremos, de ahí la importancia de los estudios formales y documentales. Estas son herramientas que nos ayudan a determinar la adjudicación de las obras a uno u otro centro de producción. A todo lo anterior debemos insistir en la pertinente revisión de las obras que ostentan marcas y contrastarlas con elementos formales y documentales para defender una adjudicación de origen.

104. Jesús Pérez Morera, "Arca del Monumento", en José Lavandera López y Julio Sánchez Rodríguez coord., *La huella y la senda*. (Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2003), 588-590.

105. De Leo Martínez, sustentante, "La platería al servicio...", 57-61.

106. Rosa Martín Vaquero, "Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava): Legado de don Juan Miguel de Viana", en Jesús Rivas Carmona, Coord., *Estudios de platería, san Eloy 2003*, (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), 345-368.

107. De Leo Martínez, "La platería al servicio...", 54.

108. De Leo Martínez, "La platería al servicio...", 54.

“Encomios en la pluma”: la platería angelopolitana

La historia de la platería poblana se desarrolló con base en una serie de revisiones documentales y piezas que la colocaron en un lugar referencial dentro de las líneas de la novohispana. En este sentido, en los siguientes párrafos indagaremos en las posibles razones que permitieron que dicho centro haya sido, durante mucho tiempo, el más estudiado del territorio novohispano y, por lo tanto, punto focal para los acercamientos y propuestas que nos interesa desarrollar, lo que conlleva, como veremos, un mayor escrutinio. Para ello iniciaremos revisando las primeras menciones históricas sobre las obras argentíferas, así como los referentes de viajeros decimonónicos que plasmaron su admiración ante las piezas catedralicias. Seguiremos con la repercusión de dicha información en las publicaciones del siglo XX, las cuales comenzaron a abordar el tema desde la perspectiva académica y, con ello, consolidaron la supuesta singularidad que tiene la obra poblana ante el resto de los centros productores americanos y europeos. En términos generales, lo que se buscamos analizar en los siguientes párrafos, no son las obras propiamente dichas, sino —manteniendo la perspectiva historiográfica— cómo se fue consolidando el conocimiento y cómo se desarrolló en relación con los métodos de aproximación que la platería novohispana ha tenido.

Referentes argentarios en el “Theatro angelopolitano” y “La historia de Puebla”

“Nunca se emplean con más acierto las riquezas que cuando se ocupan en el servicio de cultos sagrados”¹⁰⁹, con estas palabras Diego Antonio Bermúdez de Castro (1665 - 1745)¹¹⁰ comenzó el apartado “de alhajas y preseas que tiene esta santa iglesia Cathedral” en su libro *Theatro angelopolitano*, escrito en los años próximos a 1745. Dicho epígrafe, con una visión histórica, es el que aborda por primera vez a la platería de dicho templo y, por lo cual, será el que repercutió en los trabajos siguientes.

109. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano...*, 239.

110. Nació en Puebla en el año de 1705. Falleció en la misma ciudad en 1746. Estudió en los Colegios de la Compañía en Puebla. Notable erudito y bibliógrafo; escribió: *Honras póstumas del Ilmo. Sr. Dr. Carlos Bermúdez de Castro, arzobispo de Manila*, impreso en Puebla en 1731; *Teatro Angelopolitano o Historia de la Ciudad de Puebla de los Ángeles*, impreso hasta 1908 por Nicolás León; *Catálogo de los Escritores Angelopolitanos*; *Noticia histórica del Oratorio de San Felipe Neri de la ciudad de la Puebla de los Ángeles* y *Varias cartas eruditas al Ilmo. Eguiara y Eguren*. Ernesto de la Torre, “Diego Antonio Bermúdez de Castro”, *Lecturas históricas mexicanas* (Ciudad de México: Empresas Editoriales, 1966), 627.

Bermúdez de Castro menciona una serie de obras y, en algunos casos, da también a conocer la autoría, comitente, promotor, así como el peso o costo, lo que nos hace pensar que sus fuentes son las mismas obras y, especialmente, la documentación existente en los detallados inventarios del archivo catedralicio. Ejemplo de ello es lo referido al respecto del viril de oro cuajado de diamantes y esmeraldas donado por Anna Francisca de Córdova¹¹¹. Este tipo de información nos interesa especialmente, ya que pone de manifiesto la importancia de los donantes; nombres propios que irán de la mano con la historia de las piezas, dotándola de características individuales que se transmitirán dentro de la documentación, así como en la tradición oral. Como alude Bermúdez de Castro, ambos, obra y donante, también son acompañados del costo, con lo que delata el poder adquisitivo de quien lo ofrece, transmitido a quien las posee, la Catedral. De lo anterior también es posible advertir los rasgos sociales de la dádiva que, aparte de lo devocional, va acompañada de la distinción de quien la dona. A esto se puede agregar que éste es consciente de la perpetuidad de su nombre a partir de la obra y con ellos sus oraciones.

En dependencia con lo anterior, la realeza es mencionada como inicial promotora en la sede catedralicia al momento que se alude el ornamento legado por el emperador Carlos V, remitido el 31 de septiembre de 1531¹¹², lo que pone de manifiesto las pautas sociales para el resto de los comitentes, quienes son parte de la alta jerarquía eclesiástica y laica. Por lo tanto, dichos personajes cobran un protagonismo sustancial ante el costo y enriquecimiento del aderezo. Tal es el caso del cáliz de oro engarzado con diamantes y rubíes donado por José de la Fuente, Maestro de Ceremonias y Sacristán Mayor, legado poco antes de 1723¹¹³.

También, Bermúdez de Castro nos ofrece algunos datos sobre los cambios de uso de las piezas, como el ejemplo de un cáliz que ha servido de viril a un sol para el Santísimo Sacramento, el cual fue donado por “la devoción piadosa de un indio natural [...] que la verdad son los votos de los humildes los más agradables a los divinos ojos”¹¹⁴. Con estos ejemplos, por mencionar algunos —ya que las otras referencias a piezas de platería serán abordadas con mayor profundidad en capítulos siguientes—, se puede interpretar que las

111. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano...*, 243. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 359.

112. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano...*, 239-240.

113. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano...*, 243-244.

114. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano...*, 244.

obras están conectadas intrínsecamente con el comitente y que, muy a pesar del estatus, aquellas siempre cumplen con la dignidad necesaria para su uso; ya que, por lo general, están ligadas a la Ceremonia y por lo tanto es probable que intenten estar presentes y cercanas a la Divinidad.

Un ejemplo sustantivo de la manera en que Bermúdez de Castro atiende algunas piezas catedralicias, tal y como se ha destacado, se ve en la escultura de san Pablo estrenada en 1720, la cual tuvo un costo mayor a los siete mil pesos, y fue realizada por el maestro platero Juan María de Arista, quien es descrito como “natural de esta ciudad, y de los mejores ingenios que se han descubierto en sus famosas artes”¹¹⁵. Este mismo artista, según aborda más adelante, es quien realizó a expensas de la Santa Iglesia “la nunca dignamente aplaudida obra de un pie de oro, esmeraldas y diamantes” para el viril del *Corpus*, estrenado el año de 1727. El dato es aportado tras una interesante analogía de la importancia de la pieza con el discurso de Demóstenes —forma retórica en sintonía con la época—, el cual describe de la siguiente manera: “Que las mismas oraciones que aclamaba, eran los elogios que le engrandecían; y siendo como indudable el vulgar axioma que *opera laudant authorem* hay algunas obras que el mejor medio para elogiarlas es el registro de los ojos al verlas sustituyendo sus encomios en la pluma”¹¹⁶.

Como se lee, dentro del tema que nos ocupa, la obra de Bermúdez de Castro estuvo enriquecida por un cúmulo de referentes literarios religiosos y laicos moralizantes con “muchísima erudición” que nos habría dado otros panoramas acerca de la lectura que tuvieron las piezas de platería¹¹⁷. Aun así, citas como la anterior dejan constancia que la obra de plata sólo puede ser descrita con la contemplación y sus oraciones. A la par, ofrece los elogios que merecen ciertas piezas con el aparente propósito de dar reconocimiento a sus promotores o comitentes, además de exaltar tanto la labor de los artífices y a la propia obra como un reflejo constante de la devoción.

115. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano...*, 241.

116. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano...*, 243.

117. Lamentable, este tipo de escritura es puntual dentro del texto Bermúdez de Castro debido a que la obra original está desaparecida y la primera, así como las posteriores ediciones, son producto de un extracto. Tal y como lo aclara la nota, transcrita por el Dr. N. León, de José María de Agreda y Sánchez, quien se tomó la libertad de: “No se copió a la letra, por ser una historia muy cansada, a causa de la muchísima erudición que trae este Autor inútilmente. No hay pasaje en su obra que no se apoye, o adorne con infinitas autoridades de la Sagrada Escritura, SS. Padres, Autores profanos, y de todo género de escritores. Abunda de versos de Virgilio, Ovidio, etc. De manera que, para sacar substancia de un suceso o narración suya, es preciso pasar por mil digresiones fastidiosas. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano...*, 219.

Próximo al año de 1780, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1718 - 1780)¹¹⁸ redactó el manuscrito *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*¹¹⁹, en el que da lugar al epígrafe “De las alhajas preciosas de que está enriquecida esta Santa Iglesia”. Al igual que en el caso anterior, parece partir de la rica documentación catedralicia, además de lo señalado por Bermúdez de Castro y las propias obras. Dicho texto inicia de forma similar a la de su antecesor, diciendo que:

Para el ornato y magnificencia con que en ella se celebran todas las funciones, son tantas y de tanto valor, que causa admiración el que en el tiempo que ha corrido desde la fundación de la Ciudad haya podido acaudalar en un tan rico y copioso tesoro y prueban bien la religiosidad, piedad y liberalidad de sus vecinos¹²⁰.

Con este comentario destacamos la relación que se extrae del texto de Bermúdez de Castro en correspondencia con los ejemplos de comitentes y obras. Además, estas últimas están cargadas de magnificencia, admiración y riqueza, producto de la copiosa religiosidad y piedad de quien se avecindó en Puebla. Por lo tanto, es posible partir de todo ello para pensar que las obras reflejan también la identidad del comitente. En otras palabras, Fernández de Echeverría y Veytia, al aludir los atributos de las piezas, refleja en ellas los que poseen sus donantes. Así, las mencionadas cualidades de “sus vecinos” toma una dualidad como un interesante paralelismo y unión existente que también intentaremos llevar a los estudios de piezas en los capítulos correspondientes.

En relación con lo anterior y al igual que ocurre con Bermúdez de Castro, las primeras obras referenciadas por Fernández de Echeverría y Veytia son las que fueron realizadas por limosna del rey en el año de 1540, sólo que ahora la

118. Fernández de Echeverría y Veytia, de origen poblano y de familia de juristas, realizó severos estudios, recorrió Europa, en donde trabó amistad con Lorenzo De Boturini, cuya influencia historiográfica le hizo sentir. Tuvo a su alcance muy buenas fuentes, y aunque no toda su producción es pareja en cuanto a valor crítico, sí lo es en cuanto a información. Buena parte de sus trabajos permanecen inéditos. *Su Historia Antigua* no se editó sino hasta 1836 y hubo en 1944 otra por la Editorial Leyenda en México. Escribió varias obras religiosas, descripción de diversas instituciones culturales y de beneficencia que se conservan en la Sección Latinoamericana de la Universidad de Texas, en Austin; tradujo las *Cartas Provinciales* de Pascal, así como otros escritos más relativos a la Compañía de Jesús. Ernesto de la Torre, “Mariano Fernández de Echeverría y Veytia”, *Lecturas históricas mexicanas* (Ciudad de México: Empresas Editoriales, 1966), 659.

119. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*, (Puebla: Altiplano, 1962), XXVI.

120. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 159.

mención alude a una naveta, un incensario y una cruz¹²¹. Acerca del resto, se aproxima a ellas de manera nominal, otorgando un amplio número de nombres propios de comitentes, además de, en algunos casos, peso y costos. También agregó la información de más comitentes y autores de los que Bermúdez de Castro sólo mencionó la existencia de la pieza. Además, relaciona un número mayor de objetos, entre los que se cuentan, lógicamente, algunos que fueron realizados años posteriores al texto anterior. Otra de sus aportaciones son las descripciones y ubicación de las piezas. También es evidente que la jerarquía de las menciones de obra es guiada por la materialidad; habla en primer lugar de las piezas realizadas en oro y los múltiples engastes que tienen de piedras preciosas, lo que de igual manera ocurre en algunos inventarios catedralicios. A partir de éstas, continúa con las que aparentemente causan mayor admiración al autor; quizás de ahí se puede entender el calificativo de “preciosas” usado en el título del epígrafe. Tal es el caso de la lámpara principal, la cual es calificada como de “las más ricas y exquisitas alhajas” a tal punto que su estructura de hierro es igual de “primorosa y dispuesta con tal arte”¹²².

En general, el patrón de orden con el que Fernández de Echeverría y Veytia mencionó las piezas, responde, al igual que en Bermúdez de Castro, a la jerarquía de quien las donó, ya que ambos autores comienzan con la imagen Real. Posteriormente, parece estar más ajustado a una organización y estructura acorde a la relacionadas de los inventarios, ya que refiere primero a las piezas más próximas a la Eucaristía y prosigue con las de mayor riqueza material. A diferencia del orden que plantea Bermúdez de Castro, ya que éste trata antes las obras escultóricas de plata, prosigue con las que destacan por su riqueza artística y material, así como la dignidad del donante. No obstante, ambos se valieron, sin duda —y como hemos señalado—, del archivo catedralicio como es fácil de comprobar por lo específico de múltiples referencias a los datos de las piezas.

Tras la lectura, es evidente que Fernández de Echeverría y Veytia retomó lo escrito por su antecesor para hacer ciertos apuntes¹²³, tal y como lo mencionó al momento de referir que las alhajas de doña Ana Francisca de

121. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 159.

122. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 169-170.

123. A la muerte de Diego Antonio Bermúdez, el original de *Theatro angelopolitano* quedó en manos de “el padre fray Juan de Villasánchez, quien quedó como albacea de sus bienes, y quien prudentemente había hecho copia el original. Una copia de éste fue facilitada el mes de mayo de 1757 a Mariano Fernández de Echeverría y Veytia quien iniciaba en esos años su labor historiográfica”. Ernesto de la Torre Villar, “Diego Antonio Bermúdez de Castro en la historiografía novohispana”, *Historia mexicana* (1989), 389.

Córdoba fueron usadas en 1693 por Roque Benítez para elaborar un Sol de oro engastado de piedras preciosas para la custodia. Es de resaltar que al momento de que Fernández de Echeverría y Veytia habla de la misma pieza, da un espacio referencial al esposo de doña Francisca, don Diego Ortiz de Lagarchi, y lo describe como un personaje de “cuya liberalidad” es de resaltar dentro de la Historia que escribe¹²⁴.

Algo más que coincide entre los textos de Fernández de Echeverría y Veytia y Bermúdez de Castro, es que no vieron en vida sus textos publicados y quedaron como manuscritos por un largo tiempo. Esto produjo fechar sus obras años antes de la muerte de cada uno, como lo refieren los prólogos de las posteriores ediciones. Pero al conocer la serie de obras mencionadas por Veytia, que seguramente no hubieran pasado desapercibidas por Bermúdez de Castro, como las ánforas realizadas en 1736 por Diego Martín Larios¹²⁵, es factible que la obra del *Theatro angelopolitano* haya sido escrita poco antes a dicha fecha; todo lo anterior visible por el análisis comparativo de las obras de platería, menciones y datos otorgados entre ambos autores.

El siguiente en escribir sobre el tema argento dentro del ámbito catedralicio es José Manzo (1789-1860), quien publicó en el año de 1844 el artículo *La Catedral de Puebla. Descripción Artística*¹²⁶. En relación con la organización de sus antecesores dieciochescos, tiene dos apartados dedicados a la platería de la Catedral; uno titulado “Alhajas” y el restante “Custodia o Torrecilla”. La primera sección señala una serie de obras ya dadas a conocer por Fernández de Echeverría y Veytia, entre las que destaca, con especial mención, la lámpara mayor como la “hermosísima lámpara que pende de la gran cúpula, obra maestra de platería, la fabricó el patrón Don Diego Larios, sujeto muy inteligente en su arte”¹²⁷. Mientras que sobre la custodia rica y también de dicho platero, apenas hace una llamada de atención nominal del material con la que está hecha. Sin embargo, a estas piezas suma otra custodia estrenada en 1803 de mano de José Isunza, refiriéndose a ella de la siguiente forma:

124. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 160.

125. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 174.

126. José Manzo, “La Catedral de Puebla. Descripción artística de José Manzo”, *El escritor*, (1911).

127. Manzo, “La Catedral de Puebla. Descripción...”, 61-62.

El sol está montado en muy buenas perlas; su pie es obra exquisitamente trabajada en oro de colores, cuya delicadeza no tiene que envidiar al trabajo extranjero; está adornada de esmeraldas, brillantes, topacios, amatistas, granates y perlas muy netas, acreditando en esta obra la pericia de su autor¹²⁸.

De acuerdo con lo anterior, leemos que entre las dos custodias despunta la que por proximidad temporal está más ajustada a las formas y estilos afines a Manzo, quien, como artista, aplicó cierta subjetividad al momento de abordar cada una de las piezas. A ello se suma la comparativa con trabajos del extranjero, lo que se puede interpretar como un juicio de valor en donde la obra exterior es el punto de referencia para avalar a la local. Paralelo a estos juicios, en el apartado que toca a “la torrecilla”, Manzo da a conocer la primera publicación de la minuciosa descripción de la custodia, así como una apreciación comparativa con la homóloga sevillana de Juan de Arfe y Villafañe, lo que permite relacionarla estilísticamente. Con ello también ratifica la continua búsqueda de referentes externos que hace el artista para avalar el trabajo visto. Sin duda, nada raro ya que el período y formación artística en el extranjero le dieron las bases para generar tales juicios.

Hasta este punto, y a pesar de que la mayor información ofrecida es documental, cabría mencionar que los textos plantean una interesante variedad de reflexiones entre las que destacamos la intrínseca relación existente entre la obra y el comitente, así como la importancia de la participación del artista como ejecutor. También, las posibilidades que encierra cada obra al momento de atenderla, así como la carga de decisiones que posee el objeto desde el impulso del comitente, hasta la selección de éstas dentro de todo el repertorio de posibles obras, además de las jerarquías que marca la suntuosidad de los materiales. Tampoco olvidamos el recurso literario usado para describir la percepción y aprecio de las obras. Con todo ello, queremos ubicar cada una de las piezas dentro del particular contexto y circunstancias en las que se ejecutó, algo que las hace destacar en este ejercicio en el que ahora nos encontramos, y que será luego de referencia a la hora de trabajar las piezas que retomaremos de nuestro amplio corpus.

128. Manzo, “La Catedral de Puebla. Descripción...”, 63.

Apuntes de quienes se maravillaron de la platería angelopolitana.

A lo largo del siglo XIX aparecerán otro tipo de textos que con subjetivos apuntes paralelos a otros intereses. Para el caso de Puebla de los Ángeles, la platería es un tema constante para viajeros que pasaron por la Catedral. En varios de los casos, de una u otra manera, ofrecen al lector coetáneo una visión donde la imaginación del receptor debe conjugarse con las descripciones. Ante la ausencia de un rigor de veracidad, el lector de la época y el de hoy —si es que la crónica trata sobre temas u objetos que carecemos actualmente— emitirá diversos juicios sobre las descripciones. Por lo tanto, abordaremos esta bibliografía con la salvedad de que están redactadas acorde a su tiempo y sentido dado por cada uno de los autores.

El primero de estos observadores es Diego Miguel de Acosta y Quintero, originario de Tenerife, Islas Canarias, e integrante del séquito de Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, sobrino del obispo de Puebla, Pantaleón Álvarez de Abreu¹²⁹. En una carta personal que redactó en 1751 a un vecino suyo de La Orotava, además de expresar la admiración y estima que tiene el pueblo por su obispo, refiere a la platería catedralicia diciendo que: “tiene una custodia avaluada en ciento veinte mil pesos, una lámpara que se estrenó dos días antes de nuestra llegada que costó 62.000 pesos”¹³⁰. Es visible que las dos obras que representan a la Catedral en estos momentos son las que menciona Miguel de Acosta, aunque es factible pensar que esto se deba a su estreno reciente y a que son obras insignes del gobierno del mencionado obispo canario. Por lo tanto, es probable que el aspecto artístico quedará sometido a un valor secundario ante el económico y estimativo, en definitiva, a su reflejo como riqueza.

Ya en el siglo XIX, y a raíz de las relaciones extranjeras en el ámbito político y las inversiones en infraestructura en la joven nación mexicana, un gran número de viajeros retrataron con la pluma parte de lo que para ellos fue necesariamente digno de nombrar. Entre estas imágenes descriptivas figuran algunas muestras de la platería que exhibía la Catedral de Puebla.

129. Pablo F. Amador Marrero, “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos” en Pablo F. Amador Marrero, coord., *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, (Puebla: Museo Amparo, 2012), 378.

130. Amador Marrero, “Relaciones artísticas...”, 379.

Uno de estos viajeros fue el diplomático estadounidense J. R. Poinsett, quien en 1822 escribe que frente al “altar hay suspendido un enorme candelabro de oro y plata macizos muy preciosamente labrado”¹³¹. Sin duda aludía a la lámpara mayor de Martín Larios de 1751, misma obra que también fue mencionada por Mayer Bratz en 1842, describiéndola de la siguiente manera:

En medio de la amplia cúpula cuelga la araña grande, que es una pesada masa de oro y plata, pesa varias toneladas. No diré la suma en que está valuada; pero podéis formaros una idea de ello, sabiendo que, cuando la limpiaron por completo hace algunos años, el costo de la sola limpieza subió a ¡cuatro mil dólares!¹³²

Lo anterior nos indica la intención de magnificar la obra con incalculables sumas de referencia y, por lo tanto, la apreciación artística queda supeditada al material. Estos aspectos son constantes y con ellos queda claro que los intereses económicos están intrínsecamente relacionados con la obra, una visión donde el costo tiene un peso específico en la admiración. En este sentido, otros viajeros relatan algunas generalidades que siguen denotando el interés en la materialidad. Es el caso de William Bullock, quien en 1823 mencionó que en “las iglesias se verá [...] candiles, candelabros, etc. de oro y plata macizos, desaparecidos de Inglaterra hace mucho, y están aquí en uso cotidiano”¹³³. En un sentido semejante Eduard Mühlenpfordt,¹³⁴ describió su visita a la catedral en 1844 diciendo que: “... hacia donde uno voltea la vista encontrará altares de plata maciza, enormes candelabros y candeleros del mismo metal, candelabros dorados, vasijas de altar de oro y plata con piedras preciosas”¹³⁵. Por su parte, en 1831 Mathieu de Fossey, enunció que la Catedral es “muy noble por la elegancia y la riqueza de sus decorados interiores. Atrae la atención principalmente el altar mayor cubierto con placas de plata, fundidas en bajo relieve, de trabajo exquisito”¹³⁶.

131. Ignacio Ibarra Mazari, *Crónicas de Puebla de los Ángeles*, (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1992), 62.

132. Ibarra Mazari, *Crónicas de Puebla...*, 142.

133. Ibarra Mazari, *Crónicas de Puebla...*, 70.

134. Eduardo Mühlenpfordt, *Versuch einer getreuen Schilderung der Republik Mejico Hannover*, (Berlín: Kius, 1844), 216-223.

135. Ibarra Mazari, *Crónicas de Puebla...*, 96.

136. Ibarra Mazari, *Crónicas de Puebla...*, 115.

Todas estas crónicas retratan la admiración de la obra, la grandiosidad y la materialidad como un referente de la riqueza. Todas las descripciones parten de una visión ajena al tiempo en el que fueron realizadas, una perspectiva con cierta influencia humboldtiana¹³⁷, algunos desde la perspectiva pragmática, donde los enfoques radican en los parámetros tangibles y no en los del culto, contrario a lo que en su momento redactó Bermúdez de Castro.

La platería poblana en la historia del arte, consecuencia de la bibliografía

En el *Arte de la platería en México* de 1941, Lawrence dedica su investigación a la Ciudad de México, mientras que otros centros de producción apenas son mencionados. No obstante, para la Ciudad de Puebla reclama la atención y advierte que será retomada a lo largo de todo su escrito ya que, “como la plata de Puebla fue estampada en México, queda incluida en el texto como hecha aquí”¹³⁸. Es así como, bajo el contexto documental y bibliográfico de la platería mexicana, el autor destacó la de Puebla al momento que retoma literalmente los textos, primero, de Bermúdez de Castro editado en el año de 1909 por Nicolás León y después el de Fernández de Echeverría y Veytia, publicado en 1931. De este último, hace especial mención a las referencias que tratan a los plateros Diego Martín Larios y su hijo Diego Matías Larios, quienes “hicieron muchas obras nobles [...] entre los años 1721 y 1768, mereciendo cita especial”¹³⁹. Con lo anterior reconoce la intención de sus predecesores dieciochescos quienes ya marcaban la calidad y categoría de los mencionados artífices.

Continuando con Lawrence y aunque es algo circunstancial, al estar sujeto a juicios de valor subjetivos, resalta nuestro interés el subtítulo “El buen gusto de los plateros mexicanos” en el cual escribe que:

Entre los plateros del período Colonial, tal como se encontraban, según su condición social, los pobres, viviendo y trabajando en un solo cuarto de una miserable vivienda, y los ricos con su tienda grande y próspera en la calle de Plateros, se encuentran piezas que, técnicamente, son mal fundidas y acabadas, y otras que igualan o superan a las mejores de su época en Europa. Pero hay una diferencia fundamental que distingue a los plateros de México del periodo

137. Ibarra Mazari, *Crónicas de Puebla...*, 7.

138. Lawrence, *El arte de la platería en México*, 12.

139. Lawrence, *El arte de la platería en México*, 191.

Colonial de los de cualquier país de Europa de aquella época: desde el más humilde hasta el más famoso de los plateros mexicanos *tenían buen gusto*, y es difícil encontrar piezas que no lo demuestren¹⁴⁰.

Con estas palabras queda claro que existe una intención por enfatizar la obra de platería novohispana y pone de manifiesto que, para él, Europa es el referente comparativo como medio de aceptación de un gusto en la platería en México. Es, sin duda, la visión eurocéntrica la que da sentido a la forma de estudio y manera de abordar el arte en su época; lo que de cierta manera ya veíamos desde los tiempos de Manzo. Con esto podemos entender el lugar en el que se coloca a la platería, no sólo mexicana sino también angelopolitana.

Al mismo tiempo que se publicó la obra de Lawrence, surgió —como señalamos en páginas anteriores— la de Antonio de Valle-Arizpe¹⁴¹. Este último dedicó su obra al caso de la Ciudad de México; no obstante, el capítulo XX, lo enfocó a la “Plata en la Puebla de los Ángeles, en el santuario de Guadalupe y en otras iglesias de México”. En esa parte aborda puntualmente la Catedral angelopolitana y la describe de la forma siguiente: “Después de la Metropolitana de México, la Catedral de la Puebla de los Ángeles era la que tenía entre todas las de la Nueva España mayores cantidades de oro y plata labrada. [...] fue tan populosa en los tiempos pasados como México y compitió con ella en productos y magnificencias”¹⁴². Con estas palabras colocó en jerarquía comparativa a las dos ciudades, y es aquí donde creemos que las obras literarias de Fernández de Echeverría y Veytia y Bermúdez de Castro tuvieron gran importancia para asignarle a la de Catedral de Puebla el nivel que pondera, ya que, de existir otras descripciones de catedrales como la de Morelia o Oaxaca, es muy probable que éstas quedarán en la misma línea comparativa. Por lo anterior, creemos perceptible que la presencia de Puebla en los textos de Lawrence y de Valle-Arizpe radica en la fortuna de que las descripciones realizadas por Fernández de Echeverría y Veytia y Bermúdez de Castro al ser encontradas y editadas a inicios del siglo XX. Así, dichos autores al no contar con las descripciones históricas de otros recintos dieron a Puebla un lugar dentro de estos primeros textos y, por lo tanto, entendemos que la fama de la platería angelopolitana radica en las circunstancias bibliográficas-históricas con las que contó.

140. Lawrence, *El arte de la platería en México*, 1-2.

141. Valle Arizpe, *Notas de platería*.

142. Valle Arizpe, *Notas de platería*, 285-286.

Ejemplo claro de la riqueza de otros recintos también pueden leerse en obras como la publicada en 1941 por Carlos Céspedes Aznar 1941, quien dedicó un artículo a la platería poblana a través de las obras localizadas en el Santuario de la Virgen de Ocotlán, Tlaxcala. El texto abarca de manera documental algunas de las piezas, entre las que sobresale la obra de José de Inzunza, de quien ya había escrito Manzo y que en esta ocasión retoma agregando algunos datos de su origen y parentesco¹⁴³. Del mismo modo, Céspedes describe una serie de obras, muestra de lo que en algún momento tuvo el recinto, ya que atinadamente da cuenta de los saqueos que existieron en México durante los momentos de inestabilidad social; tema que hasta el momento no ha sido tratado con rigor en el ámbito que nos incumbe.

A partir de las obras mencionadas, en especial de los de Lawrence y Arizpe, es que la presencia del tema poblano en los textos de platería es una constante que va cobrando cada vez mayor interés. Sin embargo, dicha visibilidad se verá menguada en la segunda edición que *Artes de México* dedicó a la platería en 1968. En esta ocasión, la presencia poblana se da mediante la reproducción de una serie de fotografías de piezas pertenecientes al Museo Bello de Puebla y que no son abordadas de ninguna manera. Aun así, los reflejos del reconocido centro productor llegan allende del mar y dan marco argumentativo —haciendo referencia específica, por la temporalidad, a Lawrence y de Valle-Arizpe— a la obra de Jesús Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias*¹⁴⁴. En esta investigación se dan a conocer los primeros ejemplos de platería de origen angelopolitano localizadas en España. Los datos que aporta parten de la revisión documental que hace referencia a los comitentes, así como de las inscripciones que portan algunas de ellas. En su discurso destacó a Puebla como un centro de producción de gran desarrollo que alcanzó su máximo esplendor durante la primera mitad del siglo XVIII, idea ya planteada por de Valle-Arizpe¹⁴⁵ y, por consiguiente, también en Lawrence. No obstante, el mayor aporte surge de las propias piezas aportadas y con ello, ponderó a Puebla como un centro de producción de gran importancia.

Hay que destacar que los niveles de análisis de obra a los que llega Hernández Perera superan a todos los anteriores, lo que nos aproxima a ver

143. Carlos Céspedes Aznar, “La plata labrada del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán”, *Ocotlán*, 16 (1941).

144. Jesús Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, (Madrid: Instituto “Diego Velázquez”, 1955).

145. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 182.



Fig. 20

el objeto con una perspectiva no sólo documental. Su trabajo parte de la catalogación y posterior análisis formal e inscripciones, así como el contraste de la información histórica de los donantes. Entre las que reconoce están las localizadas en Tacoronte, en el norte de la isla de Tenerife, lugar donde se ubican la mayor cantidad de piezas de origen angelopolitano. Entre ellas está la gran lámpara del santuario del Cristo de los Dolores, antiguo convento de San Agustín, inscrita en 1738 y donada por Andrés Álvarez, residente en la ciudad de Puebla¹⁴⁶. También destaca otra lámpara, la de la parroquia de Santa Catalina, donada por Catalina Álvarez, posible hija de Juan Álvarez, también residente en Puebla¹⁴⁷. En cuanto a las custodias, refiera a la localizada actualmente en La Victoria de Acentejo, en la misma isla, que perteneció al convento de San Agustín de Icod, donada por el acaudalado comerciante y prestador Marcos de Torres en el año de 1739. De la descripción minuciosa

146. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 182.

147. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 184.

realizada por Hernández Perera, destaca el astil angelical en las custodias, el cual comparó con el del ostensorio de Ocotlán, Tlaxcala, cuyas imágenes fueron publicadas por de Valle-Arizpe, afirmando con ello que el recurso escultórico en el vástago “prueba la afición mejicana” por esta tipología durante la primera mitad del siglo XVIII¹⁴⁸. Con ello inaugura el debate sobre el origen del astil escultórico en México, lo que después será interpretado como un recurso exclusivo de los talleres angelopolitanos. En ese mismo sentido de lo comparativo y formal, pone en diálogo los motivos vegetales presentes en el pie de la misma obra con los que están representados en un cáliz de la ermita de las Agustinas de la localidad de Icod de los Vinos construida por el señalado Marcos de Torres¹⁴⁹.

Muy probablemente el legado de plata poblana más significativo que conserva Canarias es el de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien destacó especialmente por su dignidad de arzobispo-obispo de Puebla de los Ángeles durante el periodo de 1743 a 1763. Estas obras, escribió Hernández Perera, fueron un cáliz, un juego de vinajeras con su campanilla localizadas en la iglesia del Salvador, en Santa Cruz de La Palma; así como otras similares en el santuario de las Nieves, al que también obsequió un “vaso con su tapadera y su salvilla de plata”¹⁵⁰ (fig. 20). A lo anterior, añade una custodia más que menciona el investigador y está en la parroquia de Tacoronte, ésta donada por el referido Andrés Álvarez, cuyo análisis formal la colocó en relación con la custodia alojada en el entonces Museo Eclesiástico de México¹⁵¹, antecedente del actual Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán.

A partir de este imprescindible texto se inicia la revisión comparativa formal de la platería angelopolitana, misma que se mantendrá como herramienta hasta ahora para adjudicar piezas a su repertorio —tal y como lo aplicó posteriormente Jesús Pérez Morera—. A partir de este método, Hernández Perera toma como referencia las obras comprobadas de una u otra forma como de origen poblano y las relativas con las ilustraciones del libro de Valle-Arizpe, dando como resultado el inicio de rasgos que diferencian al centro productor de nuestro interés. Es importante señalar también que, al inicio del capítulo II, Hernández Perera reflexionó sobre los motivos

148. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 185.

149. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 185.

150. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 186.

151. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 187.

particulares y sociales que dio como resultado que las Islas Canarias sean merecedoras de tan ricos legados. Pondera que “el amor a la patria chica obliga al emigrante a reubicarlo con recuerdos perennes. Y esta afirmación de valores imperecederos, nunca tan intensos como los sentimientos religiosos”¹⁵²; interesante reflexión que marcarán estudios posteriores y que señala como característica de los legados indianos, lo que también podrían ser revisados para los casos locales de la región poblana.

Enfocados en la España peninsular, y quince años después de que el investigador anterior diera a conocer los primeros rasgos de una forma de expresión propia de los talleres angelopolitanos, Cristina Esteras Martín publica *Orfebrería hispanoamericana en la Catedral de Albarracín*¹⁵³. Tras una introducción del tema de la platería mexicana y peruana, reseña las obras poblanas ubicadas en Canarias referidas por Hernández Perera y las comparativas ilustraciones de Valle-Arizpe. Once años después, en 1981, la misma autora redacta su artículo: *Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros*¹⁵⁴, en el que se hace evidente la influencia de Hernández Perera al momento que refiere que el esplendor del centro productor angelopolitano ocurrió durante la primera mitad del siglo XVIII.

Al respecto de las piezas que da a conocer en estos artículos Esteras Martín, cinco lámparas, una urna eucarística y una custodia (fig. 21), son abordadas con una minuciosa y cuidada descripción de las que deduce: “la orfebrería poblana, lo mismo que la arquitectura a la que tan ligada se siente, tuvo durante el primer tercio del siglo XVIII un marcado aire seiscentista”¹⁵⁵ y a partir de ello da a notar, “el modo de hacer de la escuela de platería poblana en cuyos obradores se les dio ser”¹⁵⁶. Ya de manera orgánica, las lámparas son relacionadas con las localizadas en Canarias en el intento de dar validez al *aire* o *escuela* de platería poblana. Así mismo, de la urna destaca su calidad técnica como un componente de la *escuela* que distinguen a la obra angelopolitana, “donde triunfa la expresión del lenguaje vegetal, además de las tarjas y querubes”, así como del repujado prominente¹⁵⁷. Como parte

152. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 22.

153. Esteras Martín, “Orfebrería hispanoamericana en la Catedral de Albarracín”, 5-91.

154. Esteras Martín, “Orfebrería poblana...”, 163.

155. Esteras Martín, “Orfebrería poblana...”, 271.

156. Esteras Martín, “Orfebrería poblana...”, 271.

157. Esteras Martín, “Orfebrería poblana...”, 275.



Fig. 21

de un ejercicio comparativo de estos referentes, Esteras Martín retomó los hallazgos de la investigadora Heredia Moreno, quien un año antes había dado a conocer una serie de obras localizadas en la provincia de Huelva, en especial con el sagrario del templo de San Pedro de la capital andaluza, realizado por Miguel Fes en 1744¹⁵⁸. Mientras tanto, a la ausencia de nombres propios de artífices, Esteras Martín aclaró que, sin recalar en atribuciones, el obrador de las piezas de Salvatierra es un “legítimo heredero de las tradiciones artísticas de la tierra poblana”¹⁵⁹. Con estos argumentos se determinó la existencia del *aire* angelopolitano sin tener claro el estudio de otros centros productores novohispanos. Sabemos que para esas fechas aún era precario el conocimiento y que los análisis comparativos con otras áreas geográficas determinarían las singularidades de la producción poblana; sin embargo, creemos que, ante la ausencia de éstos, determinar una *escuela*, *aire* o *estilo* angelopolitano es un reflejo del ímpetu por hacer clasificaciones.

Frente a lo anterior, es evidente el incremento de piezas que hacen referencia al origen poblano y cómo, de manera constante, parecen definirse algunos aspectos que defienden una forma de expresión propia del centro productor angelopolitano. Aun así, queda latente que el estudio de obras, hasta el momento, se ha acotado en piezas exclusivas de la primera mitad del siglo XVIII y de ahí las reiteradas propuestas de que dicha temporalidad es, sin duda, un periodo de esplendor.

A la par de estas afirmaciones se comienzan a aplicar aproximaciones estilísticas, formales y decorativas. Así, en la década de los ochenta, tras el impulso conmemorativo de los 500 años del descubrimiento, comenzó el interés que Lawrence reclamó en 1955 por la platería novohispana. Estos estudios han seguido principalmente las pautas ya esgrimidas por Hernández Perera y Esteras Martín. Quizás, el más sugerente de estos análisis, si no el primero de ellos, es el realizado en el año de 1983 por Heredia Moreno en *Aportaciones para el estudio de la orfebrería hispanoamericana en España*, donde expone el estado de la cuestión de dichos estudios. Además, entre los significativos aportes para la platería angelopolitana, en el texto se plantea la problemática de marcaje para la Ciudad de Puebla debido al hallazgo de un cáliz en Arróniz, Navarra, con el punzón de localidad conformado

158. Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, 296.

159. Esteras Martín, “Orfebrería poblana...”, 278.

por la cabeza de perfil sobre la “P”, flanqueada por las columnas de Hércules y bajo la corona¹⁶⁰; sin duda, una aportación que pone en discusión la ya mencionada carencia de Caja Real en Puebla realizada por Lawrence.

En el año de 1984 Esteras Martín, en *Platería hispanoamericana, siglos XVI-XIX*, documentó catorce obras de origen angelopolitano y con ello retomó el problema del marcaje al momento de presentar la custodia de La Haba (Badajoz, España) (fig. 22), cuya donación corrió de parte de Pedro Nogales, obispo de Puebla (1708-1721), y la cual ostenta la marca de localidad de la Ciudad de México. Con este caso planteó las posibilidades de enfrentarnos a piezas poblanas que están punzadas con el distintivo capitalino, resultado de la inicial prohibición de labrar plata y la posterior ausencia de Caja Real en la ciudad angelopolitana. A lo anterior, suma un importante análisis formal y decorativo que puede dar luces del verdadero origen de dichas piezas. Así mismo, resaltó los aspectos tipológicos de los talleres de Puebla por la inserción antropomorfa en el astil de las custodias, además de otras características como “la decoración tratada con carácter pictórico”, reafirmando así los aspectos que en su momento mencionó al referirse a las obras de Salvatierra de los Barros¹⁶¹.



Fig. 22

Al finalizar la década de los ochenta se realizó en la Ciudad de México la exposición: *El arte de la platería mexicana, 500 años*, en cuya publicación, editada en 1989, escribe Esteras Martín como curadora encargada del periodo novohispano. De este texto es importante hacer énfasis en la importancia que le da a la platería poblana a la que dedica buena parte del artículo. Reitera que

160. Carmen Heredia Moreno, “Aportaciones para el estudio de la orfebrería hispanoamericana en España”, *Revista de arte sevillano*, 3, (1983), 35.

161. Cristina Esteras Martín, “México en la Baja Extremadura, su plata”, *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Vol. 1, (1983), 210-214.

los “talleres angelopolitanos definirán unas tipologías y lenguaje ornamental expresivo y característicos y que su identificación no ofrecerá dudas frente al resto de la producción novohispana”,¹⁶² colocando a las Ciudades de México y de Puebla, como las más destacadas en su producción entre el resto de los centros de la Nueva España¹⁶³, afirmación que atenderemos más adelante.

Otra región española en la que se localizaron piezas de talleres poblanos es Burgos, estas fueron revisadas por Lena Iglesias Rouco en su publicación: *Platería hispanoamericana en Burgos* (1991). En esta ocasión, la autora da ciertas referencias sobre lo que denomina “gusto naturalista de los talleres poblanos”¹⁶⁴, haciéndose eco de los motivos que componen la decoración angelopolitana planteadas en los textos citados de Cristina Esteras.

Con las anteriores ideas se condensa nuevamente la presencia de Puebla como un centro productor de importancia que paulatinamente se fue consolidando entre los textos de la historia de la platería novohispana. En ellos se lee como los diferentes autores comenzaron a identificar una serie de aspectos formales que las identifica y particulariza. Es un momento en el que la recurrente presencia de obra angelopolitana en España delata una aparente importancia que parte principalmente de las menciones de los primeros historiadores y que, en definitiva, también derivan del discurso planteado por Hernández Pereda. Por supuesto, este tipo de lecturas sólo es posible si el número de obras es sustancial para hacer tales comparaciones, aunque esto mismo puede estar sesgado por el desconocimiento de otros centros productores.

Ante este panorama, el cúmulo cada vez mayor de obras permitió hacer otro tipo de aproximaciones, es así como en el año de 1991 Heredia Moreno publicó *Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura*, en el que define claramente ya el recurso escultórico como un elemento recurrente en las formas mexicanas y en especial en las angelopolitanas¹⁶⁵. Dicha postura

162. Cristina Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana, siglo XVI-XIX”, en *El arte de la platería mexicana, 500 años*, editado por Centro Cultural (México: Centro Cultural /Arte contemporáneo, 1989), 98.

163. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 96.

164. Lena S. Iglesias Rouco, *Platería Hispanoamericana en Burgos*, (Burgos: J.M. Garrido Garrido, 1991), 103.

165. Heredia Moreno, “Iconografía del ostensorio mexicano...”. Una aproximación iconográfica de la platería angelopolitana la hace con anterioridad Cristina Esteras a la urna eucarística de Salvatierra de los Barros. Sin embargo, el análisis es puntual, mientras que el resto de las obras no son abordadas con el mismo rigor. Por lo tanto, es que consideramos el

seguirá vigente hasta los últimos estudios referidos a la platería angelopolitana —como los de Jesús Pérez Morera—, aunque después de que se estudiaron otros centros de producción, como el oaxaqueño, propusimos que este elemento es un recurso de influencia centroeuropea que trascendió a partir de una estampa en todo el territorio hispanoamericano¹⁶⁶.

Un año después, en 1992, en el catálogo del Museo Franz Mayer escrito por Estera Martín¹⁶⁷, entre las obras poblanas identificadas, destacó un par de custodias que engrosan la lista de producciones de astil de figura, así como la insistencia en las concomitancias estilísticas como parte del repertorio decorativo de los talleres angelopolitanos: recurso naturalista, profuso cincelado en el repujado y dibujo definido¹⁶⁸. Estos motivos —como hemos estado revisando—, se mantienen desde el texto de Hernández Perera y los anteriores de la propia autora. En nuestra opinión, insistimos que estas definiciones exclusivas deberán ser tomadas en consideración, pero siempre con la prudencia señalada por Heredia Moreno, al no determinar tales atribuciones y descartar un panorama más general, siempre con la pertinencia de hacer una revisión de motivos en común y no señalar exclusividad en los motivos y geografías¹⁶⁹.

Ese mismo año y como parte de la conmemoración del V centenario del descubrimiento de América, Jesús Miguel Palomero Páramo publica otro catálogo de platería hispanoamericana de la ya aludida provincia de Huelva, Andalucía¹⁷⁰. En dicho texto retoma algunas piezas mencionadas por Heredia Moreno¹⁷¹ y profundiza en aspectos biográficos de los comitentes. Mientras tanto, casi cincuenta años después de la aportación de Hernández Perera, en 1994 Gloria Rodríguez publicó *La platería americana en la isla de La Palma*, donde condensa un importante catálogo de piezas entre las que se reeditan detalladamente las angelopolitanas¹⁷². Sin embargo, se siguen manteniendo los mismos análisis formales, los datos puntuales del donante y, dentro del cuerpo del texto lo esgrimido en su momento por los anteriores autores, sin que por ello se reste valor a la investigación.

texto de Carmen Heredia como referencial para el método.

166. De Leo Martínez, sustentante, “La platería al servicio del Culto...”.

167. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer*.

168. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer*, 188-189.

169. Heredia Moreno, “Unas piezas de orfebrería...”, 59-71.

170. Jesús Miguel Palomero Páramo, *Plata labrada de indias*, (Huelva, Patronato Quinto Centenario, Huelva, 1992).

171. Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, 296.

172. Rodríguez, *La platería americana en la isla de La Palma*.

Por su parte, en el catálogo de la colección del Museo Nacional del Virreinato (1999), coordinado por Alma Montero¹⁷³, y sin más datos sustanciales, se publicaron piezas que con anterioridad ya habían sido relacionadas estilísticamente como poblanas por Hernández Perera, Esteras Martín y Heredia Moreno. Así, el siglo XX llegó a su fin con una serie de investigaciones que ofrecen un importante avance en el conocimiento de obras puntuales de la platería novohispana y en ella, un lugar cada vez más ponderante de la poblana.

De vuelta al legado conservado en el archipiélago canario, las múltiples referencias dadas a conocer de platería poblana llamaron la atención de otro investigador insular: Jesús Pérez Morera. Siguiendo los pasos de Hernández Perera, pero también de Gloria Rodríguez; en la primera década de este siglo dejaba de manifiesto su profundo interés por la platería de Puebla de los Ángeles en las Islas. Su primer texto específico, publicado en la web el año de 2006, trata las obras conservadas en Icod de los Vinos, Tenerife, además de aportar y enlistar los datos personales de algunos comitentes, a lo que añade un breve análisis formal de algunas lámparas¹⁷⁴. Un año después, con motivo del primer Congreso de La plata en Iberoamérica del siglo XVI al XIX, el mismo autor presentó: *Platería novohispana en las Islas Canarias, centros de origen y tipologías*¹⁷⁵. Un primer ejercicio de recopilación de datos retomados de la bibliografía, sin llegar al análisis historiográfico, y en algunos casos contextualizó las piezas dentro del estudio formal. En general, actualizó las relaciones formales de obras dadas a conocer por sus antecesores: Jesús Hernández Perera, Gloria Rodríguez, Cristina Esteras Martín y Carmen Heredia Moreno.

En la segunda edición del mencionado congreso, Pérez Morera presentó *El arte de la platería en Puebla de los Ángeles. Siglos XVII-XVIII*¹⁷⁶, donde relaciona la información documental que refiere a la organización gremial, especialmente

173. Montero Alarcón, *Platería novohispana...*

174. Jesús Pérez Morera, “Platería poblana en Icod”, *Acontecer pastoral*, <http://6865.blogcindario.com/2006/07/01131-plateria-poblana-en-icod.html> (consultado: 5 de junio 2017).

175. Jesús Pérez Morera, “Platería novohispana en las Islas Canarias, centros de origen y tipologías”, en Jesús Paniagua y Nuria Salazar, *La plata en Iberoamérica, siglos XVI- XIX*, (León, España-Ciudad de México: Universidad de León – INAH, 2007), 533-566.

176. Jesús Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla de los Ángeles. Siglos XVII-XVIII” en: Jesús Paniagua Pérez, Nuría Salazar Simarro, *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana: siglos XVI-XIX*, (León, España-Ciudad de México: Universidad de León – INAH, 2010), 269-290.

de la investigación extractada del Archivo Histórico de Notarías de Puebla. En la siguiente edición de dicho congreso publicó *El gremio de plateros poblano. Nómina cronológica de artífices (1580-1820)*¹⁷⁷, dando a conocer más datos de los contenidos en su anterior participación, a lo que añadió un valioso listado de plateros, en este caso conformado a partir de los libros de sacramentos del Archivo del Sagrario poblano. Sin lugar a duda, estos trabajos enriquecieron sustancialmente la información del centro productor, un aporte sugerente para entender su importancia y ahondar en análisis con renovados puntos de vista. Ahora bien, en otros textos que publicó, con relación a la platería americana en las Islas Canarias, los datos ofrecidos siguen siendo repetitivos y con puntuales aportes documentales de los comitentes¹⁷⁸.

Entre esta serie de noticias, en el año del 2010 presentamos la conferencia, en coautoría con Pablo F. Amador Marrero, *...de astil de figura a modo de Cariátide, testigos de la platería angelopolitana en Oaxaca*; donde se dieron a conocer piezas inéditas de algunas custodias poblanas localizadas en el territorio oaxaqueño, abriendo con ello un camino de investigación en la platería en Oaxaca. Dicha conferencia fue planeada por Amador Marrero, como parte de un ejercicio necesario relativo al interés por la materia, y por ello, como una primera aproximación personal a estos estudios focalizados en el centro productor poblano, por lo que dicha presentación fue, sobre todo, un análisis formal y con ello seguir acentuando las reiteradas características que identifican la platería angelopolitana¹⁷⁹.

A pesar de los avances en las investigaciones de la platería poblana, el mismo año del 2010, el Museo Bello de la Ciudad de Puebla publicó un monográfico de su colección en el que incluye un apartado denominado “Metales”¹⁸⁰. Firmado por Carla Aymes y en el que se dan a conocer obras que por su marcaje y estilos son catalogadas próximas al año de 1600 y de la Ciudad de México, mientras que otras sólo se mencionan de manera nominal y formal.

177. Jesús Pérez Morera, “El gremio de plateros poblano. Nómina cronológica de artífices (1580-1820)”, Jesús Paniagua Pérez, Núria Salazar Simarro, Moisés Gámez, *El sueño de El Dorado: estudios sobre la plata iberoamericana (siglos XVI-XIX)*, (León, España-Ciudad de México: Universidad de León-INAH, 2012), 235-263.

178. Para el caso, véase y compárese: Pérez Morera, *Ofrendas del Nuevo Mundo*. Pérez Morera, *Arte, devoción y fortuna*.

179. Pablo Amador y Andrés De Leo, “...de astil de figura a modo de Cariátide, testigos de la platería angelopolitana en Oaxaca”, (ponencia presentada en Avances en los estudios de la historia del arte en Puebla organizado por la BUAP, Puebla, 2010).

180. Aymes, “Metales”.

Bajo este mismo sistema, en uno de los últimos textos de Pérez Morera, *Formas y expresiones de la platería barroca poblana*¹⁸¹, escrito en el año 2012, se condensa la información ofrecida en sus artículos anteriores y, tal y como enuncia el título, relaciona de manera formal un grupo de obras dadas a conocer, principalmente, por la bibliografía. Así, enlista un repertorio de motivos compositivos que los perfila a un “lenguaje ornamental de la platería barroca angelopolitana: el amor por la temática naturalista”¹⁸², anotaciones, como ya se mencionó, que han sido referidas reiteradamente, pero de nuevo sin la revisión de otros centros y su producción. Además, hace mención, como resultado de su proximidad a Amador Marrero, de una técnica vista en la platería poblana, la plata policromada, sobre la cual llama la atención “por su rareza”¹⁸³. Sin embargo, no profundiza en ella ni en otros casos paralelos de distintos centros productores, a excepción de un ejemplo visto en una custodia oaxaqueña que le proporcionamos en su momento para el referido artículo. Al respecto del tema y como breve inciso, en 2002 Ricardo Fernández Gracia daba lugar a una de estas piezas, la Inmaculada procedente de talleres poblanos conservada en el convento de Santa Ágreda (Soria, España)¹⁸⁴ (fig. 23), citada como ejemplo de legado americano que atesora el cenobio por sus conocidos vínculos americanos y expresamente angelopolitanos.

De vuelta a la obra de Pérez Morera, al concluir el artículo refiere en una adenda la existencia de la “custodia rica” en la Catedral de Puebla, la cual conoce gracias al trabajo de gestión de Amador Marrero para la exposición de Ecos, testigos de la Catedral de Puebla y que posteriormente exhibirá, adelantándose a la publicación de dicha exposición, en el libro conmemorativo de la *Bajada de la Virgen de las Nieves, 2015*¹⁸⁵ de Santa Cruz de La Palma, en el que de nuevo hace una relación documental y puntual de quien la encarga: el referido obispo Pantaleón Álvarez de Abreu. Este importante hallazgo para la Historia del Arte de Amador Marrero junto al presbítero Francisco Vázquez, determina para el autor del texto el esplendor de sus reiteradas publicaciones

181. Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería...”, 119-170.

182. Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería...”, 129.

183. Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería...”, 126.

184. Ricardo Fernández Gracia, *Arte, devoción y política, la promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, (Soria: Diputación de Soria, 2002), 240-241.

185. Jesús Pérez Morera, “La Virgen de las Nieves en América y la familia Álvarez de Abreu” en: Jesús Adrián Morera Rodríguez, *Bajada de la Virgen de las Nieves, 2015*, (La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 2015), 29-66.



Fig. 23

de la platería angelopolitana; sin embargo, queda ausente la importancia de la pieza en cuanto a sus diferentes análisis, además de las posibles repercusiones que tuvo la obra en los talleres angelopolitanos.

A la par de estos artículos, el mismo investigador publicó en 2017 el catálogo razonado de la colección del Museo Amparo, cuya metodología se aproxima a los volúmenes de otras colecciones mexicanas —como los del Museo Franz Mayer y el Nacional del Virreinato— y tiene como elemento introductorio el contexto general de los aspectos históricos de la platería poblana. En ella refleja claramente una minuciosa revisión bibliográfica que, en términos generales, se resumen en el panorama de la conocida prohibición de labrar plata en el territorio poblano durante el siglo XVI y primeros años del siguiente; la derogación de dicha ley, la carencia de Caja Real, el carácter propio que tomaron sus obras en torno a los inicios del siglo XVIII y el esplendor al que llegó a lo largo de dicha centuria, temas que ya habían sido tratados en sus artículos.



Fig. 24

Un trabajo más al que necesariamente hacemos mención es *Un siglo de platería en la Catedral de Puebla*, tesis doctoral de María Leticia Garduño,¹⁸⁶ quien organizó, extrajo y comparó la información vertida en los inventarios históricos de las alhajas de la Catedral de Puebla durante el siglo XVIII. A pesar de que en ese momento no le fue posible realizar el análisis de obras —pues no tuvo acceso a ellas durante el desarrollo de su investigación— el estudio examina enteramente la información documental y con ello deja entrever las formas de organización de la información en los inventarios. Los datos analizados sugieren el interés en las constantes renovaciones de las piezas, así como la relación nominal de las obras a través del tiempo y, además, con su estudio deja expuesto el contraste entre las relaciones existentes de la documentación y las obras de Bermúdez de Castro y Fernández Echeverría y Veytia. Con este trabajo se pone de manifiesto una vez más, la importancia de la revisión documental con el propósito de desarrollar este método de estudio. Entre estos se puede mencionar el último y más reciente texto, aún no publicado, de Pérez Morera, el cual desarrolló, como producto de la oportunidad de revisar, gracias a Amador Marrero, el *corpus* de obra de la sede catedralicia en el momento que se preparaba la referida exposición de *Ecos, testigos de la Catedral de Puebla*. Aunque parece olvidar expresamente que mucho de lo

186. Garduño Pérez, *Un siglo de platería*.

asentamiento de algunos destacados nombres como los referidos. Al mismo tiempo, el mapeo de las obras poblanas revela que —como adelantamos—, salvo puntuales casos, la mayoría corresponden al siglo XVIII, esto por obvias razones que se vinculan con la prohibición de labrar plata en Puebla hasta la segunda mitad del siglo XVII. En concreto, el contraste de estos dos mapas y la temporalidad definida nos ayuda a visualizar un panorama de producción que, según avance la presente investigación, podrá ser corroborado conforme a las generalidades de los estudios hasta ahora realizados.

Nuevas miradas, propuestas diferentes

Uno de los ámbitos de la platería que se ha dejado prácticamente de lado y que en últimas fechas ha tomado cierto auge, es la correspondiente al ámbito civil. Al respecto, recientemente la exposición *La casa Indiana* —desarrollada como parte del VI Congreso Internacional de La plata en Iberoamérica—, celebrada en Tenerife en el 2017 ha llamado de forma explícita la atención sobre el tema. A pesar de ser el último escrito publicado, destacamos la advertencia que Pérez Morera, su autor, hace al momento de comentar que es uno de los “capítulos más desconocidos —y a la vez más interesantes— de las relaciones artísticas y humanas entre las islas Canarias y América”¹⁸⁸. Lo anterior nos lleva a reflexionar en el largo camino que aún falta por recorrer sobre esta área¹⁸⁹; sin embargo, no podemos olvidar que ya anteriormente Carla Aymes había retomado dicha ruta en su tesis de maestría *La platería civil novohispana y decimonónica en los ajuares domésticos*, importante trabajo que tiene como fuente la documentación histórica aportando significativos avances¹⁹⁰. Entre ellos se pueden mencionar el muestreo de los diversos objetos utilizados en la vida cotidiana y la nominación histórica que tuvieron. Esta fórmula en parte también fue usada para el ámbito religioso en la tesis doctoral de Leticia Garduño, quien, como mencionamos, revisó y se centró en los inventarios de alhajas de la catedral de Puebla¹⁹¹.

188. Jesús Pérez Morera, *La casa Indiana, platería doméstica y artes decorativas en La Laguna*, (Tenerife: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2017), 13.

189. Sobre esta categoría dentro de la platería y como estudios específicos se puede citar también: Manuel González Galván, *El tabaco y las cigarreras mexicanas de oro y plata* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).

190. Carla Aymes Fernández, sustentante, “La platería civil novohispana y decimonónica en los ajuares domésticos: estudio documental 1600-1850”, (Ciudad de México: UNAM, 2010).

191. María Leticia Garduño Pérez, sustentante, “Un siglo de platería en la Catedral de Puebla

Retomando el hilo general de las investigaciones de platería, se observa que tras el gran número de piezas catalogadas —publicadas tanto en España como en México—, comprobadas como de uno u otro centro productor novohispano, el diálogo y las nuevas formas de aproximación quedaron relegados para otras miradas, métodos que de cierta manera ya comenzaban a ser sugerentes en publicaciones pasadas. Como ejemplo de estos últimos, destacamos una vez más lo propuesto por Heredia Moreno en su artículo *Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura*¹⁹², donde el análisis estilístico de las custodias pasa a lecturas de otro nivel. Aparentemente eran obvias las relaciones del astil de figura en el tema eucarístico; sin embargo, hasta este artículo no se había reparado desde dicha perspectiva. Por lo tanto —como esta investigadora había marcado con anterioridad— el cúmulo de obras de platería hispanoamericana dadas a conocer por el grupo de investigadores hicieron posible que este tipo de investigaciones comenzarán a marcar pautas estilísticas en el repertorio novohispano y, para este caso, en los métodos de aproximación. Dicha forma de estudio, ya se había aplicado de cierta manera en el análisis de la urna del Santísimo conservada en Salvatierra de los Barros, Badajoz, obra angelopolitana que ostenta una serie de emblemas y que fue ampliamente estudiada por Cristina Esteras¹⁹³ (fig. 26). No obstante, Heredia Moreno continuó su estudio sobre las custodias con el interés puesto en este tipo de ejercicios. Así, abordó las custodias de Arraiz (Navarra) y del Museo Franz Mayer elaboradas en la Nueva España por el artífice sevillano Francisco de Peña, cuyos modelos de astil de figura fueron retomados del Giraldillo de Sevilla¹⁹⁴. En este ejemplo, la investigadora pone en relación, no sólo el carácter iconográfico, sino también los posibles referentes usados por los plateros para elaborar las piezas. Así mismo, en su momento también lo hizo Manuel Pérez Sánchez para el caso del astil de figura en el sureste español¹⁹⁵ y, por nuestra parte, en una primera aproximación al caso de la

a través de sus inventarios de alhajas: (siglo XVIII)” (Ciudad de México: UNAM, 2011).

192. María del Carmen Heredia Moreno, “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 10, (1991), 323-330.

193. Cristina Esteras, *Orfebrería hispanoamericana, siglos XVI-XIX*, (Madrid: Instituto de cooperación iberoamericana, 1986), 66-67.

194. María del Carmen Heredia Moreno, “La proyección del Giraldillo en el Virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peña Roja”, *Laboratorio de Arte*, 12, (1999), 269-278.

195. Manuel Pérez Sánchez, “La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español”, en Jesús Rivas Carmona, Coord., *Estudios de platería, san Eloy 2013*, (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012),



Fig. 26

antigua Antequera Valle de Oaxaca, México¹⁹⁶. Con todo ello, este tipo de trabajos ponen de manifiesto, no sólo el uso iconográfico, sino también las posibles fuentes de diseño como una forma de aproximación que van teniendo cada vez más interés, especialmente en lo que refiere al tema de astil de figura del ostensorio novohispano, y que no olvidaremos en la presente investigación.

Bajo este mismo modelo, Heredia Moreno explora dicho camino con los ostensorios que tienen el águila bicéfala como parte compositiva del astil. Así, en su artículo *Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería*

399-420.

196. De Leo Martínez, sustentante, “La platería al servicio...”

*religiosa española e hispanoamericana*¹⁹⁷, surgen interpretaciones políticas que se relacionan con el objeto, uso, simbolismo y otras lecturas paralelas, como la implicación del comitente como factible responsable del empleo de ciertos recursos iconográficos. A la vez que este método va incursionando, abre otras lecturas y se comienza a incursionar hacia el estudio del objeto como imagen, metodología ya tratada con mucha más experiencia en la pintura¹⁹⁸. Ejemplo de ello, aplicado a las custodias de otras regiones europeas, es el caso del texto de Clemens Kieser, *Die Memorialmonstranzen von Ingolstadt und Klosterneuburg*¹⁹⁹, donde reclama el uso del objeto como el vehículo por el cual es posible emitir mensajes que trascienden a la lectura básica del uso específico; en otras palabras, la obra genera mensajes paralelos.

De estas formas de aproximación aplicadas a la platería novohispana, hay dos casos que se pueden mencionar. El primero es la propuesta de Ana García Barrios y Manuel Parada López en el artículo *La cruz mexicana del siglo XVI de la Catedral de Palencia (España)*²⁰⁰, donde con gran elocuencia exponen la visión cristianizada de códigos visuales prehispánicos ubicados en el pie de la cruz o Gólgota, pero también como “montaña sagrada”, asumidos ahora con una lectura moralizante para entender el camino del sacrificio. Con ello, esta propuesta nos guía a la reflexión sobre cómo los motivos que conforman la pieza tienen una lectura relacionada con el uso de la obra. Además, resulta interesante que, a la suma de las correspondientes marcas que demuestran su origen como de la ciudad de México y su data en torno a la década de 1650, se usan los recursos visuales para comprender que se trata de una concepción *mitológica* específicamente náhuatl, propia del centro de México. Otro ejemplo

197. María del Carmen Heredia Moreno, “Origen y difusión de la iconografía de águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana”, *Archivo de Arte Español*, 274, (1996), 183-194.

198. Para el caso de la pintura véase el texto introductorio de: Luis Elena Alcalá y Jonathan Brown, coord., *Pintura en Hispanoamérica, 1555-1820* (Madrid: El Viso, 2014).

199. Clemens Kieser, *Die Memorialmonstranzen von Ingolstadt und Klosterneuburg: Studien zur Ikonologie der barocken Goldschmiedekunst* (Verlag: Tübingen, Genista Verlag, 1998).

200. Barrios, Ana García, y Manuel Parada López de Corselas. “La cruz mexicana del siglo XVI de la catedral de Palencia (España): La visión indígena del Gólgota como la montaña sagrada”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*

, 105, (2014), 127-184. Una interesante forma de aproximación de acuerdo con el modelo escultórico del Cristo de la misma cruz es la relación entre sus formas y las coetáneas de los crucificados ligeros con caña de maíz que se estaban produciendo en paralelo y casi de manera industrial en la Nueva España. Al respecto véase: Pablo F. Amador Marrero, sustentante, “Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII, T. II”, (Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012), 466-471.

es, como parte de nuestra investigación realizada para obtener el grado de maestría en Historia del Arte, *La platería al servicio del Culto Divino en Oaxaca*²⁰¹. El texto, dedicado en gran parte a las custodias, abordamos el posible referente que dio pie al uso del astil de figura en el ámbito americano²⁰², una estampa del emblema *Maximo in Magno* localizado en la edición de 1675 del *Mondo Simbolico*, y su repercusión para algunas obras en Oaxaca de acuerdo con las interpretaciones formales e iconográficas. Además, damos sugerentes y posibles respuestas a la problemática del origen, difusión e interpretaciones discursivas del uso de efigies en los astiles de las custodias.

Con las anteriores miradas se comienzan a definir otro grupo de estudios que van en paralelo a los más tradicionales, vigentes y necesarios; los cuales siguen ocupando ampliamente el devenir de los estudios de la platería. Es así, como la importante labor recorrida por las investigaciones de orden documental, formal, estilístico e iconográfico, posibilitan aproximarse a las piezas con nuevas lecturas que las enriquecen.

Ante estas formas de mirar, también cabría resaltar algunas potenciales áreas de investigación que hasta el momento no han tenido la atención necesaria. Como se mencionó y de acuerdo a los grandes avances aportados por las investigaciones, cabría la posibilidad de completar los ejercicios de

201. De Leo Martínez, sustentante, “La platería al servicio...”

202. De Leo Martínez, “La platería al servicio...” Debemos añadir que dicho trabajo fue merecedor de la medalla “Alfonso Caso” en el año 2015. Además, la repercusión del texto tuvo eco en otros trabajos que no dieron los créditos y citas apropiadas. Para el caso véase: María Jesús Mejías, “custodias quiteñas: entre la influencia hispánica y centro europea”, en María Jesús Mejía, ed., *Estudios de artes decorativas*, (Sevilla: Artes decorativas seminario permanente, 2015), 31-56. En este mismo sentido, Martha Fajardo no da los créditos a la investigación que le compartimos por correo electrónico (06-07-15) sobre la relación de los posibles referentes usados para la custodia colombiana del platero José Galaz, “la lechuga”, presentado en el “VIII Encuentro Internacional sobre Barroco” llevado a cabo en Arequipa en el año 2015 y publicado en el 2017, para dicho caso véase: José Andrés De Leo Martínez, “La custodia como seña de identidad: La platería en Quito durante el siglo XVIII”, en Norma Campos, coord., *Mestizajes en diálogo*, (La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural, 2017), 237-246. Marta Fajardo de Rueda, “Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 29 (2015), 7-19. Otro caso de esta última investigadora donde hace el mismo descuido es cuando trata el tema del águila bicéfala en los ostensorios colombianos, trabajo que ya había realizado la investigadora Carmen Heredia al momento que escribe sobre el tema. Por lo que creemos que la forma de escribir de la investigadora colombiana cae en fallos académicos que merecen ser rectificadas. Para el caso véase: Heredia Moreno, “Origen y difusión de la iconografía de águila bicéfala...”. Marta Fajardo De Rueda, “La orfebrería en la gobernación de Popayán”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 1760, (2009), 42-63.

aproximación en las colecciones, muchas de ellas tratadas con las fórmulas tradicionales en catálogos comentados, como el caso del Franz Mayer²⁰³, Museo Nacional del Virreinato²⁰⁴, además del Museo Amparo²⁰⁵, o en el caso extranjero de la colección de los anticuarios Coll & Cortés (Madrid)²⁰⁶, ejercicio que debería ser repetido en otros acervos como los del Museo Bello²⁰⁷, Museo de Monterrey o el Museo Arte e Historia de Guanajuato. Estos últimos poseen importantes colecciones de plata labrada, por lo que sus estudios seguirán dotando de material a las futuras investigaciones sobre la platería mexicana.

Otro campo que hasta ahora también ha quedado ciertamente relegado, es el de las colecciones particulares que aparecen en casas de subastas tanto españolas como mexicanas. En ellas y a pesar del gran avance de las investigaciones, son patentes muchos casos en los que se siguen cometiendo errores de catalogación. Como ejemplo está una de las últimas subastas de la casa “Morton” (México), donde algunos copones que formalmente pueden identificarse como de mediados del siglo XVII, fueron exhibidos y referidos para el siglo XIX²⁰⁸, lo que del mismo modo ocurrió con un cáliz²⁰⁹. Lo contrario sucede con un caso centrado en una custodia que estilísticamente es propia del siglo XIX y propuesta así por los catalogadores de la dicha entidad, a no ser por marcas de los punzones de Ávila y Forcada²¹⁰, lo que nos indica que la pieza corresponde a la última década del siglo XVIII²¹¹.

203. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer*.

204. Montero, coord., *Platería Novohispana*.

205. Jesús Pérez Morera, *Por mano de ángeles cincelado, formas de identidad en la platería barroca poblana*, (Puebla: Museo Amparo, 2017).

206. Esteras Martín, “Un arte de valor: la platería hispanoamericana”, (Madrid: Coll&Cortés, Francisco Marcos, 2011), 90-107.

207. A pesar de que hay un estudio inicial de la colección de “metales” del Museo Bello, creemos que merece uno más de mayor calado: Carla Aymes, “Metales”, *Museo Bello*, (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2010), 117-136.

208. Subasta 846, lote 59, en: Morton-Subastas, *Subasta especial de antigüedades de la colección de Manuel Creixell del Moral, miércoles 22 de noviembre de 2017*, (Ciudad de México: Morton Subastas, 2017).

209. Morton-subastas, “Subasta 691, descripción detallada lote 11”, *Morton-subastas*, auction.mortonsubastas.com, (consultado 26 de diciembre de 2017). A estos ejemplos añadimos una naveta próxima al año 1700 igualmente datada como del siglo XIX. Subasta 806, lote 98, en: Morton-subastas, “Descripción detallada lote 98”, *Morton-subastas*, auction.mortonsubastas.com, (consultado 26 de diciembre de 2017).

210. Morton-subastas, “Subasta 729, descripción detallada lote 12”, *Morton-subastas*, auction.mortonsubastas.com, (consultado 26 de diciembre de 2017).

211. Esteras Martín, *Marcas de...*, 74-73.

Por su parte, y como ejemplo del otro lado del Atlántico, la Casa “Abalarte” dató un cáliz mexicano como de finales del siglo XVIII, aún a expensas de conservar una marca de Cobos²¹², en referencia a Francisco Arance y Cobos, quien se sabe estuvo activo como ensayador en fechas muy concretas, entre 1789 y 1790²¹³. Más allá de las imprecisiones estilísticas o temporales, lo que se quiere remarcar aquí es la necesaria revisión de las colecciones con el fin de abordar un área poco atendida por los académicos, donde también se podrán encontrar más herramientas para el estudio de la platería de uso civil. Tal es el caso de las piezas en venta por parte de la galería madrileña Coll & Cortés, donde la investigadora Cristina Esteras estudia su colección hispanoamericana con el tesón que la caracteriza²¹⁴, aunque el texto introductorio es repetitivo de otras de sus publicaciones²¹⁵.

Lo anterior obliga a reflexionar sobre el estado actual del conocimiento de otras colecciones; como las que resguarda cada recinto religioso en el territorio mexicano. Sobre este tema, es lamentable que, tras el esfuerzo insuficiente de registrar el arte religioso por parte de las autoridades obligadas a gestionar el patrimonio nacional, hasta ahora, del total de catálogos realizados son puntuales los casos en los que se incluyó a los objetos de plata dentro de los registros²¹⁶. Esto puede ser resultado de varios factores —como el ocultamiento de las obras por parte de quien las resguarda—²¹⁷, pero es

212. Abalarte, subastas internacionales, “Subasta 6, lote 665. Cáliz en plata con marcas de México, contraste Francisco Arance y Cobos e impuesto fiscal del quinto real, finales del s. XVIII”, www.abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php, (consultado el 26 de diciembre de 2017).

213. Anderson, *El arte de la platería*, 319.

214. Esteras Martín, “Un arte de valor”, 90-107.

215. Al respecto compárese con: Cristina Esteras, “Plata y platería, fortuna y arte en América Latina”, en Joseph J. Rishel, coord., *Revelaciones, las artes en América Latina, 1492-1820*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 182-229.

216. Durante los últimos años de catalogación del Estado de Oaxaca, encargado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se han integrado los objetos de platería —entre otros objetos artísticos no considerados en otras catalogaciones, como los textiles, mobiliarios, etc.— lo que ha permitido generar investigaciones sustanciales como la tesis de maestría presentada en el año 2014. José Andrés De Leo Martínez, sustentante, “La platería al servicio del Culto Divino en Oaxaca” (Ciudad de México: UNAM, 2014).

217. Debemos tener en cuenta que los robos de platería labrada en los recintos religiosos es una constante aún en nuestros días. A esto traemos en alusión el caso relatado por los pobladores de San Miguel Tixá, a quienes les fue sustraída la cruz de manga de plata y por fortuna fue recuperada en la frontera con Estados Unidos de Norte América. Esto nos habla de una búsqueda tanto del metal como de la obra artística en el mercado negro internacional. De ahí que las poblaciones tengan un celo justificado al mostrar las obras de plata que resguardan.

claro que la falta metodología del personal contratado para la elaboración de los inventarios es la causa persistente en cada uno de los casos que no tienen dicho rubro²¹⁸. A esto se suma que, los que sí incluyen las piezas de plata en su mayoría tienen errores de datación, aunque el problema de estos es menor si consideramos que por lo menos se tiene registro numérico, fotográfico y métrico de las piezas. Sin embargo, demuestra la falta de criterios de las autoridades que supervisan la labor de catalogación, por lo que merecería el esfuerzo de invertir en recursos humanos y económicos para completar el trabajo de registro de cada recinto. Es una labor titánica si juzgamos el estado actual de las administraciones gubernamentales y el poco interés que tienen por atender el problema²¹⁹.

En el año 2023 se cumplirán 100 años desde que Manuel Romero de Terreros colocó sobre la mesa académica el tema de la platería novohispana. Desde ese momento, los estudios tuvieron un creciente auge y, aunque con algunas largas pausas, los últimos cuarenta años son los que mejor representan el resurgir de los estudios de la platería hispanoamericana. Aunque este último interés quizás esté acompañado de las políticas públicas españolas por la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, abrió, sin duda, un camino que llega a nuestros días.

Con estos avances en el estudio de la historia de la platería novohispana se han logrado significativos aportes, a tal punto que paulatinamente se ha ganado terreno dentro de las publicaciones que tocan otros géneros artísticos, así como textos exclusivos, además de la celebración de congresos y seminarios que cada vez consolidan más su conocimiento. El salto dado ha sido gradual y aún continúa, por ello sirva este texto para reconsiderar los problemas y que en futuros estudios se dedique la atención a generar una propuesta más contundente sobre el lugar que tiene la platería dentro de la

218. De acuerdo con la revisión de un muestreo de los catálogos contratados por el entonces SEDESOL, SEDUE, CONACULTA y actual Secretaría de Cultura del Gobierno mexicano se estima que es menos del diez por ciento de los templos catalogados los que tienen o contemplan las obras argentas, textiles, mobiliarios, etc.

219. Debemos hacer mención que uno de los pocos proyectos de catalogación que continuaron desde el año 2003 hasta el 2015 fue el que impulsó el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, juntamente con la Secretaría de las Culturas del Gobierno de Oaxaca.

Historia del Arte. Además de ello, durante este camino hemos visto que la discusión sobre el género al que pertenece la platería ha quedado rezagada. Desde Romero de Terreros, hasta los años cincuenta, parecía que había un problema sobre su categorización dentro de las artes industriales, bellas artes, artes populares e incluso, artesanías. A pesar de esta indefinida categorización, su estudio continuó sin resolver este lastre, dado que ningún trabajo se dedicó enteramente a resolverlo. Quizás de ahí parte del éxito de la platería por mantenerse siempre constante en los estudios, sin olvidar la importancia y peso que tiene su materialidad.

En este largo camino han sido partícipes otras múltiples miradas, nuevos aportes, ya sea en lo documental, en algunas piezas o aproximaciones; sin embargo, a la par que se dan estos avances surgen añejas preguntas sobre el marcaje, el estilo o las interpretaciones. No obstante, a pesar del gran interés que existe actualmente, los estudios estarán rezagados hasta que exista un verdadero catálogo de los objetos localizados en los recintos religiosos mexicanos; pues es claro que el catálogo consciente que se hizo en España fue el que permitió que dicho tema se diera a conocer y se desarrollara tal y como hemos trazado.

Con todo lo anterior, nos percatamos que México está en deuda con las investigaciones de platería novohispana y aunque es desafortunado el panorama del catálogo nacional mexicano, la labor puntual que el Instituto de Investigaciones Estéticas realizó en la catalogación de Oaxaca, ha permitido conocer un capítulo insospechado de la platería de dicha zona; lo que nos da una idea de las múltiples sorpresas que nos daría la catalogación del resto del territorio mexicano. Del mismo modo, creemos que el problema de los estudios de la platería novohispana no sólo concierne a las regiones periféricas, sino también al análisis que merece la capital virreinal con los métodos de aproximación que aún están a la espera. Además, es pertinente apuntar la total ausencia de programas académicos dedicados al estudio de la platería dentro del ámbito de la formación universitaria, lo que lógicamente repercute en la falta de conocimiento y subsecuente desinterés por parte de los futuros investigadores. Por lo tanto, sirvan estas líneas para continuar con aquel interés que sembró Lawrence y con ello contribuir en la gran labor que representa el estudio de la platería novohispana, la cual tiene alcances de políticas culturales y académicas.

En cuanto a estas reflexiones que estamos tratando, pero para el caso de la platería poblana, podemos ir deduciendo que su importancia radica en una conjugación circunstancial que ahora explicamos. La fortuna de contar con las referencias bibliográficas históricas, dieron lugar a que los primeros estudios del siglo XX la colocaran a la vista de los futuros textos. Lo anterior, aunado a la importante presencia de piezas localizadas en las Islas Canarias, dio a los diferentes autores el campo perfecto para ponderar a dicho centro productor. A partir de ello, creemos que la larga lista e interés en dicha geografía es un afortunado conjunto de casualidades.

Estas condiciones han permitido que los estudios se hayan vuelto cada vez más específicos. Es así como durante las últimas décadas han sido, en lo general, fructíferos, aunque los métodos de estudios son, fundamental y constantemente, documentales y comparativos. Lo anterior ha enriquecido de manera sustancial el conocimiento del centro productor, lo que nos permite generar algunos planteamientos sobre la necesidad que aún existe de contrastar la documentación histórica con las piezas existentes; y así, quizás se den los reflejos de la participación de los plateros o comitentes en la creación de los motivos que identifican a la platería poblana. Del mismo modo, son varios los autores que refieren a la documentación que nos ofrecen las descripciones de piezas ya desaparecidas, pero hasta el momento no se ha realizado un diálogo de estas fuentes con otros ejemplos coetáneos.

Otros planteamientos que sugiere la bibliografía es que los talleres angelopolitanos alcanzaron su mayor esplendor durante la primera mitad del siglo XVIII, especialmente por las piezas localizadas en Europa; sin embargo, es necesario realizar una revisión más extensa en las colecciones locales, específicamente en el territorio histórico del obispado de Puebla y así, entender las posibles relaciones con otros centros productores. A partir de este análisis se pretende revisar los varios calificativos con los que la platería angelopolitana ha sido nombrada, como singular²²⁰, destacada²²¹, con características propias²²²; pero sobre todo entender el origen y evolución de la llamada “escuela”, “aire”²²³ o “gusto” y que, a nuestro parecer, se limita más a un “gusto” y no a una “escuela”. De ahí la intención de generar ciertas

220. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano*, 240.

221. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 96.

222. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 98.

223. Esteras Martín, “Orfebrería poblana en la parroquia extremeña...”, 271.

preguntas en relación con el astil de figura de las custodias que se han destacado como motivos particulares de los talleres angelopolitanos²²⁴. Ante esta revisión es pertinente aproximarse a las piezas con otros métodos de análisis y llevarlos al plano de los estudios iconográficos, tal y como en su momento reclamó Heredia Moreno²²⁵. Partiendo de este punto, es importante aplicar renovadas lecturas enfocadas a contextos locales.

A pesar de los grandes avances alcanzados por Jesús Pérez Morera, desde las primeras menciones de Hernández Perera, no se ha profundizado en los rubros de las técnicas y las implicaciones que pudieran tener las obras al momento de su creación. En relación con ello, la materialidad de las piedras preciosas, metales y, sobre todo, la de la policromía aplicada en la plata se ha dejado de lado. Esta última, además, como una técnica que tuvo una importante presencia en la platería poblana y en la actualidad no se ha logrado recuperar por la falta de información sobre el proceso; tal como fue expresado por Juan Coronel Correa en la conferencia inaugural de la exposición *Artifícios. Plata y diseño en México. 1880-2012*²²⁶, quien mencionó la notable dificultad para aplicar actualmente esta técnica.

Ante estos planteamientos, destacamos fundamentalmente, la necesidad de una revisión de la documentación, la intención de su producción, exportación y adquisición de las obras dentro de un análisis integral entre otros centros productores y el propio. Con ello buscamos entender la particularidad de las piezas dentro de un contexto regional y social. Todo lo anterior llevándolo a la Historia del Arte mediante estudios comparativos con otros núcleos mexicanos y europeos, análisis iconográficos, supeditados a los estudios de imagen y como en ellos participa la materialidad y el uso específico de las piezas.

224. Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería...”, 146-149.

225. Heredia Moreno, “Iconografía del ostensorio...”, 323-330.

226. Celebrada en el Museo Amparo en colaboración entre otros con Fomento Cultural Banamex. Del 12 de diciembre de 2013 al 17 de febrero siguiente. <http://museoamparo.com/exposiciones/piezas/30/artificios-plata-y-diseno-en-mexico-1880-2012>.



Capítulo II

Hacia el estudio de la platería religiosa en Puebla de los Angeles



Con el propósito de sentar los puntos de partida de esta investigación, en la primera parte del presente capítulo revisamos los métodos aplicados hasta ahora al estudio de la platería en Puebla y que han definido su historia. A partir de ello, y de manera crítica, es que surgen las principales preguntas a resolver dentro de los siguientes capítulos. Junto a lo anterior, desarrollamos algunos conceptos que han girado en torno a la platería. Entre estos, podemos mencionar el interés en aclarar lo que entenderemos como centro de producción, gusto y distinción. Aunque no pretendemos profundizar en ellos, somos conscientes que son necesarias las referencias para tenerlas presentes al momento de abordar las piezas. A partir de esto, en el epígrafe final, planteamos el método por el cual se guiará el estudio de las piezas y con el cual daremos a conocer cómo es que entendemos la platería religiosa que, en este caso, contemplamos tanto a la que se encuentra como a la que se produce en Puebla de los Ángeles.

La platería en Puebla en la historia de la platería novohispana

Si bien hay un número importante de estudios centrados en la ciudad de México¹, existen investigaciones que han atendido la obra de otras regiones. Entre las más referidas es posible mencionar Zacatecas, Puebla y Oaxaca; siendo las dos últimas abordadas desde lo formal y documental, lo que ha llevado a considerar a dichas regiones como centros de producción². De estos estudios, Puebla ocupa un lugar importante en los avances del conocimiento sobre la platería novohispana. Gran parte de ellos son gracias a lo realizado por Jesús Pérez Morera, quien condensa la información aportada por la bibliografía a lo largo del tiempo.

En sus diversas publicaciones da a conocer información extraída de los diferentes archivos históricos y, en paralelo, relaciona esta información con piezas poblanas publicadas, reconociendo en varias de ellas códigos

1. Como ya se ha revisado en el capítulo anterior.

2. Para el caso de Zacatecas: Luis Manuel Miramontes, “Artesanos plateros en la ciudad de Zacatecas durante el siglo XVIII” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, (Ciudad de México-León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de León, 2014), 235-244. Para el de Puebla: Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería...”, 119-170. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 79-408. Mientras que para el caso de Oaxaca: De Leo Martínez, “Al servicio del culto...”.

formales que le llevan a calificar a Puebla como un centro de producción dentro del territorio novohispano. Al mismo tiempo, identifica dos momentos de la platería poblana; el primero definido por el período de prohibición para el labrado de plata en la ciudad de Puebla de los Ángeles, la cual abarca desde los primeros años del virreinato hasta 1660 aproximadamente y el otro, denominado como “el despegue de la platería poblana” o “El pleno Barroco”, que se da entre el año mencionado y todo el siglo XVIII³. En los siguientes párrafos analizaremos esta clasificación, confirmando aquellos planteamientos que compartimos, sus aciertos, pero también los problemas que pueden acarrear estas denominaciones para el estudio específico de piezas en la región poblana.

El período de prohibición: “Aderezar [sólo las obras] viejas hechas de plata”

Esta primera etapa fue definida con anterioridad por Anderson Lawrence⁴, quien cita los argumentos por los cuales el virrey Luis de Velasco, en julio 6 de 1563, “libró un mandamiento suspendiendo las licencias que tenía dadas á los oficiales de tirar y batir oro y plata, por haber ejercido pérfidamente sus oficios en trabajar con metales no manifestados en la casa de fundición sin marca ni quinto...”, y más adelante apunta que:

Informado el mismo virrey de que varios naturales, especialmente en la ciudades y lugares de Jochimilco, Tescoco, Cholula, Michoacán y otras partes, labran y vacían piezas de plata sin quintar que vendían y contrataban sin pagar los reales derechos correspondientes, resolvió en el propio día prohibir generalmente el uso del oficio de platería, con la única excepción de los que residieran en esta ciudad.⁵

Al respecto, Cristina Esteras confirmó la aplicación de la prohibición en la ciudad de Puebla al dar a conocer la Real Cédula de 1605⁶, en la cual Felipe III solicita información a la Real Audiencia al respecto de que “[...]se me ha hecho relación que en ella no se han permitido hasta agora ningunos

3. Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla...”, 269 -289.

4. Lawrence, *El arte de la platería en México...*, 6-7.

5. Fabián de Fonseca y Carlos Urrutía, *Historia general de Real Hacienda, Vol.1* (Ciudad de México: Impr. por V.G. Torres, 1845), 390-391. Lawrence, *El arte de la platería...*, 3-4.

6. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 98. Lawrence, *El arte de la platería...*, 4-5.

oficiales plateros de oro y plata, por no haber quinto[...]”. A lo que se agrega que “[...]por cuya causa y ser la dicha ciudad muy populosa de vecindad, [...] me suplicaron[...] les mandase dar provisión y licencia para que pudiesen vivir en ella y usar sus oficios libremente, pues el dicho quinto le podrá tener para efecto el Alcalde Mayor”⁷.

En relación con los argumentos anteriores, es notable que no tuvo cabida la desestimación del vedo, ya que, en 1606 el cabildo catedralicio aún continúa contratando a plateros asentados en la Ciudad de México. Ejemplo de ello es el caso de Pedro Cevallos, a quien, en 1622, el cabildo lo socorre por una deuda 6000 pesos por un contrato de piezas, otorgándole una fianza para que acabara sus obras en la Ciudad de México⁸. Lo indicado está en relación a que el cabildo “tiene muy grande dificultad por la licencia de su excelentísima que imaginamos no la dará para que venga a esta Ciudad a labrar y acabar la plata por los grandes inconbinientes que de ello se siguen”⁹. Es muy probable que esto sea reflejo de la disposición de 1621 impuesta por la Real Audiencia, en la que se dicta que “ningún platero ni otra persona de cualquier calidad que sea, pueda labrar ni labre en la Ciudad de Puebla de los Ángeles piezas alguna nueva de plata, más que aderezar las viejas que estuvieron hechas de plata”¹⁰.

Como parte de estas noticias queda claro que reiteradamente se anuncia la prohibición por la ausencia de Caja Real en Puebla y, de acuerdo con la cronología de Pérez Morera, es que en los años próximos a 1660 se liberó el impedimento de labrado. Sin embargo, el mismo investigador da a conocer una serie de obras encargadas entre 1649 y 1656 por la Catedral angelopolitana a plateros avecindados en Puebla¹¹, lo que ajustaría la fecha una década antes, hacia 1650. De lo anterior, aún quedarían más reservas, ya que también es importante mencionar que durante los primeros sesenta años del siglo XVII el mismo investigador registró una nómina de, por lo menos,

7. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 98. Pérez Morera, “El gremio de plateros...”, 239. Archivo Histórico Municipal de Puebla (AHMP), *Reales cédulas*, libro 4, f. 174v.

8. Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla...”, 274.

9. Archivo de la Catedral de Puebla de los Ángeles (ACPA), *Libro de platería*, (1621), s. f.

10. Eusebio Bentura Beleña, *Recopilación sumaria de todos los autos acordados de la Real Audiencia y Sala del crimen de esta Nueva España*, Tomo I (México: Zúñiga y Ontiveros, 1787), 85.

11. Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla...”, 276.

37 plateros en Puebla¹². Al respecto, hay que recordar que la prohibición de 1621 sólo se aplicó a la “plata nueva”, mientras que la “vieja”, denominación para obras que ya están quintada o en pasta quintada —pensando en el ideal de la legislación— estaba libre de ser gravada nuevamente¹³ y, por lo tanto, es muy probable que estos plateros trabajaran nuevas piezas con plata vieja.

Con lo expuesto se plantea que la labor de platería en Puebla nunca se detuvo, más bien, no fue del todo libre para ser ejecutada con la legalidad establecida y esto justificaría la presencia de plateros reportados durante los primeros sesenta años del siglo XVII. También hay que tener presente que un pronunciamiento de prohibición es resultado de una práctica común que va en contra de intereses específicos. Aunque es cierto que actualmente no contamos con piezas de referencia en el período que va del siglo XVI a mediados del XVII, no hay que perder de vista que esto posiblemente sea un síntoma de la clandestinidad, renovaciones, amonedaciones posteriores de las obras o la ausencia de motivos formales en ellas que ayuden a marcar diferencias entre los diferentes centros.

Un panorama general de la rica producción del siglo XVI, en un ambiente de prohibición provincial, se puede ejemplificar con el caso del obispado de Oaxaca, en el cual se contabilizaron para 1598, la cantidad de 342 cálices, 112 vinajeras con sus platillos, 97 navetas con sus incensarios y cucharas, 52 custodias y 38 cruces procesionales, entre otras piezas que suman un total 965 objetos repartidos en 188 templos¹⁴. Bajo este mismo panorama debieron contarse las piezas en Puebla y, al igual que en el caso de Oaxaca donde tampoco se permitió labrar plata nueva, no tenemos claro el origen del total de estas piezas. Esto no excluye que muchas de ellas sí tienen como origen la Ciudad de México, como lo atestiguan algunas piezas marcadas.

Con relación a la forma de la platería del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII en el ámbito novohispano se ha podido constatar que no se

12. Jesús Pérez Morera, “El gremio de plateros poblano, Nómina cronológica de artífices (1580-1820)” en Jesús Paniagua y Nuria Salazar, coord., *El sueño de El Dorado* (México-León, Esp.: INAH-Universidad de León, 2000), 251-252.

13. Recordemos que la plata vieja es aquella que ha pagado impuestos mediante el contraste de las Cajas Reales. Por lo tanto, una pieza que había pagado sus impuestos no era quintada nuevamente, aunque es posible que sí fuese marcada para garantizar su anterior pago. De Leo Martínez, “La platería al servicio...”, 41-44.

14. Mina Ramírez, “*Ars Novae Hispaniae*”. *Antología documental del Archivo General de Indias 2* (Ciudad de México: IIE-UNAM, 2005) 430-505. De Leo Martínez, “La platería al servicio...”, 23-24.



Fig. 1

separa de los modelos españoles; salvo puntuales excepciones que dan luz a aportaciones americanas. Entre estos casos estaría la cruz de altar mexicana ubicada en Palencia, reconocible su origen por las repetidas marcas de la Ciudad de México, también su ornamentación del Gólgota da cuenta de motivos prehispánicos¹⁵ (fig. 01); sin descartar el Cristo que posee, cuyo modelo escultórico está vinculado con los descritos para cristos de caña de maíz mexicanos,¹⁶ aunque tampoco están demasiado alejados de los españoles

15. Barrios, García, y Parada López de Corselas. “La cruz mexicana...”, 127-184.

16. Pablo Francisco Amador Marrero, “Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII, Tomo II” (Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 2012), 466-469.

coetáneos. Asimismo, sucede con el crucificado de la cruz de altar de Fregenal de la Sierra, Badajoz, también procedente de la Ciudad de México, como indican sus marcas, y uno más localizado en la cruz procesional de la colección Franz Mayer elaborada por Martín de Mendiola en torno a 1557¹⁷. No menos interesante es el cáliz punzado en México y conservado en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, California, el cual integra en la macolla una serie nichos flanqueados por columnas de cristal de roca; en cuyos interiores se hallan santos tallados en madera de boj con el fondo contrastado por la iridiscencia de plumas de colibrí¹⁸. Sin duda, por su materialidad y aplicación técnica, resulta ser uno de los ejemplos más exquisitos de la platería mexicana del siglo XVI¹⁹ (fig. 2). Comparable a este último ejemplo, es el portapaz de colección particular europea, datado entre 1575-1578, y que posee la misma materialidad empleada en el caso anterior: cristal de roca, madera de boj y plumaria²⁰ (fig. 3).

De vuelta a nuestra línea argumental sobre la concomitancia formal entre Nueva España y Europa, Cristina Esteras da cuenta de piezas que nos aclaran esta relación. Por citar algunos ejemplos, aludimos el Sahumador del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, datado entre la sexta y séptima década del siglo XVI, con influencias aparentemente alemanas²¹. De manera semejante sucede con el cáliz-custodia localizado en la Basílica de Guadalupe (fig. 4), datado en torno a 1600 y relacionado por la misma investigadora con influencia lisboeta al ponerlo en diálogo formal con el cáliz-custodia localizado en el Museo de Arte Antiguo de Lisboa y que perteneció a los Jerónimos de Belem de la misma ciudad portuguesa²². A estos ejemplos se suman las numerosas referencias de plateros europeos asentados en América durante el siglo XVI o las obras enviadas desde España a las recientes

17. Quintada por Miguel Consuegra y marcada con la cabeza varonil sobre o/M entre columnas coronadas, además de la torre lacustre y una más nominativa “ÉDOLA”. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer*, 60-62

18. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 153-155.

19. Ilona Katzew y Rachel Kaplan, “‘Like the Flame of Fire’: A New Look at the Hearst Chalice” *Latin American and Latinx Visual Culture*, 1 (2021), 4-29.

20. Cristina Esteras Martín, “El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística”, en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias* (Madrid: Fundación ICO, 1999), 399.

21. Esteras Martín, *Orfebrería Hispanoamericana*, 21-22. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 81.

22. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 82.



Fig 2



Fig 3



Fig. 4

parroquias fundadas²³. Como muestra tenemos a la familia Oñate, quienes fueron plateros de profesión, procedente de Guipúzcoa, activos comerciantes en Castilla, Navarra y Sevilla, ligados al desarrollo comercial de las Indias²⁴ y al platero y tirador de oro Juan de Oñate, quien estuvo asentado en México en torno a 1580²⁵. Así mismo, existen amplias referencias de los plateros andaluces que viajaron a la Nueva España como: Antón Dantes (1545-1577), Alonso de Espinosa (1572) y Segundo Martínez (1572), entre muchos otros que siguieron llegando a lo largo de las centurias virreinales²⁶.

23. Antonio Joaquín Santos Márquez, “Nuevas pruebas documentales sobre la implicación del arte de la platería hispalense en el tráfico comercial y artístico con las Indias (1539-1630)” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord. *El tesoro del lugar florido, estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI – XIX* (México, León: INAH-Universidad de León, 2017), 25-38.

24. Heredia Moreno, “Arte Hispanoamericano en Navarra”, 349. Antonio Joaquín Santos Márquez, “Exportaciones a las de platería sevillana durante el siglo XVI”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord. *La plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX* (México- León, Esp.: INAH-Universidad de León, 2008), 245-246.

25. María Jesús Mejías Alvares, “Emigración de plateros a Indias en los siglos XVI y XVII, aproximación cuantitativa y valoración social”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 3 (1996), 34. Javier Abad Viela, “Plateros en Sevilla, Guatemala y Ciudad Real de Chiapas. Adiciones, nuevas obras y hallazgos colaterales”, en Jesús Rivas Carmona, coord., *Estudios de platería, San Eloy* 2016 (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), 26-29.

26. Mejías Alvares, “Emigración de plateros a Indias...”, 21-40. Esteban Mira Caballos, *La*

A la numerosa nómina anterior, se suman los llegados de otros puntos de Europa como Francia o Alemania, los cuales no sólo se asentaron en la Ciudad de México, sino también en provincias como la de Puebla de los Ángeles²⁷. Por lo tanto, no debemos dejar de lado que, si fue una constante la llegada de plateros europeos, esta no es la única razón de peso para entender las paridades formales tan estrechas entre América y Europa durante el siglo XVI y principios del XVII. También habría que pensar en la injerencia que debieron tener los comitentes en la selección de las formas. Al respecto, recordemos que los grupos sociales de poder dentro de las elites civiles y religiosas americanas, en muchos de los casos venían de España y fueron estos quienes tenían el poder adquisitivo o institucional para hacer los encargos de piezas, así como también eran ellos los que tenían asumidos los códigos visuales imperantes en su época.

Como otros ejemplos sobre las paridades formales, retomamos las piezas compuestas de astil de la primera mitad del siglo XVII por ser las que mejor expresan esa unidad de motivos compartidos. En este sentido, comparamos las similitudes de la forma del astil de la cruz de altar marcada en Oaxaca, localizada actualmente en el Museo Franz Mayer²⁸ (fig. 5), con la procedente de La Habana, legada a la parroquia de San Pedro, Breña Alta, en la isla de La Palma²⁹ (fig. 6). Del mismo modo sucede entre el cáliz marcado en la Ciudad de México y localizado en la parroquia de Santa Cruz de Lanz, Navarra³⁰ (fig. 7), con el arequipeño del convento de recoletos franciscanos³¹ (fig.8) o el bonaerense de la colección Mario Hirsch y Sra. de Buenos Aires, Argentina³². A estos casos se suman otros cálices, ahora con aplicaciones de esmaltes, como el español del Museo Victoria and Albert datado en 1628 (fig. 9), y el mexicano del Museo Franz Mayer, ca. 1670³³ (fig.10). Al tener presentes estas piezas, en el ámbito angelopolitano el panorama no es distinto. Como ejemplo tenemos dos cálices

gran armada colonizadora de Nicolás de Ovando, 1501-1502 (República Dominicana: Academia Dominicana de la Historia, 2014), 200-205.

27. Pérez Morera, “El gremio de plateros poblano...”, 238-239. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 120.

28. Esteras Martín, “La platería del Museo Franz Mayer...”, 123-124.

29. Rodríguez, *Platería Americana...*, 69.

30. Heredia Moreno y Orbe Sivatte, *Arte hispanoamericano en Navarra*, 65.

31. Cristina Esteras, *Arequipa y el arte de la platería* (Madrid: Tuero, 1993), 69-70.

32. Museo de Arte hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, *La Eucaristía en el arte iberoamericano* (Buenos Aires: Museo de Arte hispanoamericano, 1984), Cat. 8., 7.

33. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz...*, Cat. 22, 104-105. Johanna Hecht, “New Identities for Some Old Hispanic Silver”, *Metropolitan Museum Journal*, 29 (1994), 79.



Fig 5



Fig. 6



Fig 7



Fig. 8

Fig. 9

Fig.10

inéditos en la población de Santa María de la Natividad, uno de plata dorada con cabujones esmaltados y otro de plata en su color liso (fig. 15).

Con estos pocos ejemplos de los muchos que podríamos citar, es fácil vincular formalmente piezas novohispanas con obras de puntos distantes distribuidos en América y España. La homogeneización de las formas es tan próxima y de tan largo alcance que resulta improbable que esto responda a la casualidad, convencionalismo de una producción en masa u otra situación que no devenga de un interés particular a gran escala. Por lo tanto, este período resulta ser uno de los más interesantes y con mucho que decir todavía en el ámbito americano³⁴.

34. Sanz, “La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI...”, 427-439. José

En búsqueda de la identidad

De acuerdo con las directrices temporales planteadas por Pérez Morera, la segunda etapa angelopolitana es resultado de la prohibición y se resume a una visión estilística que se desarrolló en el siglo XVIII. Sobre este tema, Esteras Martín hace énfasis que en los primeros cincuenta años del referido siglo se:

definirán unas tipologías y lenguaje ornamental tan expresivos y característicos que su identificación no ofrecerá dudas frente al resto de la producción novohispana. Los tipos acuñarán formas donde lo peculiar es la flexibilización de los contornos, a base de describir desde el basamento hasta el remate final suaves perfiles curvilíneos³⁵.

En cuanto a Pérez Morera, reitera y agrega que está cargada de:

identidad poblana, la plata labrada en sus talleres se distingue por su particular suntuosidad decorativa y su considerable volumen y peso. Esta riqueza formal expresa al mismo tiempo la opulencia y celebración de la fortuna a la que vive entregada la ciudad, no exenta de rivalidad con la capital virreinal³⁶.

Ambos autores coinciden en que la peculiaridad decorativa es parte de la identidad regional y ésta se diferencia del resto del virreinato. Es aquí donde surge la incógnita: ¿Qué se sabía de la platería en el resto del virreinato al momento de que cada uno de los investigadores escribieron sus artículos? En términos generales, lo que se conocía era un importante número de piezas de la Ciudad de México distribuidas aisladamente en España y dos colecciones descontextualizadas, las de los museos Franz Mayer y del Nacional del Virreinato. A ellas se añaden otras, las menos, en puntuales colecciones privadas, así como algunas más aisladas y distribuidas por parte del amplio territorio novohispano. En este sentido, no estamos negando la existencia de particularidades en la platería angelopolitana, pero aparentemente no existe una comparativa con las obras conocidas del resto del virreinato y las semejanzas sólo están dadas entre piezas pares reconocibles como del mismo origen.

Manuel Cruz Valdovinos, “De las platerías castellanas a la platería cortesana”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XI-XII (1983), 5-20.

35. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 98.

36. Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería...”, 121-122.



Fig. 11

Para ejemplificar parte de lo tratado, partimos de las primeras piezas documentadas como de origen poblano. El ejemplo inicial son dos bandejas ubicadas en Santillana del Mar, estampadas con la marca de localidad de Puebla (fig. 11) —las cuales trataremos más adelante— y realizadas con profusa decoración vegetal. Otras piezas, con similares motivos decorativos y mismo origen, son el par de Arcas de Monumento resguardadas en Salvatierra de los Barros, Cáceres, y San Pedro Huelva (fig. 12), datadas en 1724-5 y 1744 respectivamente. Estas primeras piezas reconocidas como poblanas son las que han valido a los investigadores para proponer las características peculiares de la producción poblana. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estos diseños son comunes a varios ámbitos hispanoamericanos. Como ejemplos puntuales, en un contexto geográfico próximo, está la bandeja de Yucatán, como indica su marca, localizada en la Catedral de Puebla (fig. 13). Otros casos son las vinajeras y el platillo que ostentan la marca de Querétaro localizados en



Fig. 12



Fig. 13

Fig. 14

Cortegana, Huelva, España, datadas en 1737 (fig. 14)³⁷. En otros meridianos más alejados, está el frontal de la iglesia del Santo Sepulcro de Lima, fechado en 1681, en el que se hace patente la rica y saturada ornamentación vegetal en zarcillos que cubren la superficie de todo el espacio circundante de medallones y cartelas (fig. 15)³⁸. De manera semejante, recubierto de elocuentes aves pica frutos y flores, es el arca del Monumento de Semana Santa ubicado en la Catedral de Calahorra, La Rioja, datado por su inscripción en 1683 (fig. 16) y que, a no ser por las marcas del platero español que aluden a Diego de

37. José Miguel Palomero Páramo, *Plata labrada de indias* (Huelva: Patronato Quinto Centenario, 1992), 86-87.

38. Ricardo Kusunok y Luis Eduardo Wuffarden, edit. *Plata de los Andes* (Lima: MALLI, 2018), 128-129.



Fig. 15

Piñahermosa Alfaro³⁹, los motivos ornamentales y lo abigarrado del espacio bien podrían estar relacionados con obras sudamericanas como los frontales característicos de la región altoandina.

A pesar de estas comparaciones, los investigadores se han decantado por identificar como seña particular de la platería angelopolitana el gusto naturalista en su decoración. Al respecto, precisan que “la denominación define perfectamente la esencia que mejor identifica el inconfundible lenguaje ornamental de la platería barroca angelopolitana: el amor por la temática naturalista”⁴⁰. Además, proponen que en estas formas existe un vínculo entre lo vernáculo y la identidad:

Esta decoración estrictamente vernácula manifestó su vigorosa personalidad en una exuberante fronda vegetal con un *horror vacui*, profusión y abigarramiento característicos, donde el follaje y la flor se disponen en formaciones geometrizadas a base de temas foliáceos muy carnosos que se mueven en ritmo ondulante y sinuoso, pero manteniendo una perfecta simetría y un insuperable dominio del dibujo, de firme trazado⁴¹.

Con estas series de características descritas para la platería angelopolitana también podríamos mirar las yeserías de la segunda mitad del s. XVII que revisten la arquitectura poblana como un punto de referencia para las

39. Victoria Eugenia Herrera Hernández, “El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX” (Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017), 535-539.

40. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 129.

41. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 129.



Fig. 16



Fig. 17

piezas de plata. Sin embargo, al comparar ambos repertorios, lo único que establece un punto en común es la saturación del espacio. Ante este contraste, observamos que las yeserías representan lazos que se cruzan y enroscan en sí mismos, con escasa representación vegetal; mientras que, en la platería, el dibujo naturalista de los fitomorfos es más evidente.

En tanto, las referencias que la historiografía ha planteado como la “perfecta esencia” de la platería angelopolitana también se conjuga, se mezcla y se pierde en un ingente número de piezas distribuidas en las diferentes geografías hispánicas y más allá de sus fronteras. Solo como suma a los ejemplos anteriores y con el interés de hacer evidente los alcances geográficos que tuvo este repertorio traemos otros ejemplos. En ámbitos más próximos, contrastamos los casos de la bandeja y aguamanil ubicados en Realejo

Alto, Tenerife, marcados por el platero mexicano Francisco de la Cruz y datados ca.1725 (fig. 17)⁴²; o la bandeja de plata localizada en la catedral angelopolitana, contrastada en la capitanía de Guatemala, según avalan sus sellos (fig. 18). A estos ejemplos se añaden también piezas de carácter civil, es el caso de la lámpara de aceite holandesa atribuida a Pieter Jansz van Hoven realizada ca. 1696 y localizada en el Museo Rijks⁴³ (fig. 19). Un ejemplo que nos permitimos destacar es la bandeja siciliana, por mencionar una de muchas, del tesoro de la capilla Palatina, realizada en torno de la segunda mitad del siglo XVII por Diego Rizo y descrita con una “rica y refinada decoración floral. De un motivo central, caracterizado por una gran flor, no por casualidad un girasol [...] se ramifican frutos carnosos, tan en relieve que sugieren los tallos redondos”⁴⁴. Esta descripción poco difiere de la llamada “esencia” de la platería angelopolitana expuesta por Pérez Morera, en la cual abunda diciendo que:

Tallos y roleos envolventes, cartelas de membrana vegetales, hojas con nervios perlados, hojarascas y palmetas, flores de seis pétalos y girasoles, granadas y capullos, cornucopias y campánulas componen este repertorio que [...] evolucionan hacia formas de plena carnosidad y voluptuosidad⁴⁵.

Ante esta mirada homogeneizadora y donde se pueden colocar un sin fin de piezas americanas y europeas, la característica de distinción de la platería angelopolitana queda sin mucho sustento.

Como prueba del éxito de este repertorio y forma de expresión naturalista en la platería, queda aludir a uno de los múltiples referentes existentes que difundieron dichos diseños. Nos referimos al álbum de estampas *Doorgebroken Zilver-Smidswerk* realizado por Jan Folkema en torno a 1675⁴⁶ y que, al compararlo con el repertorio de obras americanas y europeas, encontramos estrechas relaciones. Cómo es posible ver, este tipo de ornamentación es parte de una respuesta más amplia y no singulariza a la angelopolitana.

Otro recurso que se ha usado para clasificar la platería poblana del

42. Pérez Morera, *Arte, devoción y fortuna...*, 56.

43. Jan Rudolph de Lorn, *Amsterdams Goud en Zilver* (Amsterdam: Rijks Museum, 2001), 79.

44. Maria Concetta di Natale, “Piatto da parata”, en María Concetta, coord., *Ori e argenti di Sicilia dal quattrocento al settecento* (Sicilia: Electa, 1989). 233-234

45. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 129.

46. Jan Folkema, *Doorgebroke Zilver-Smids Werk* (Amsterdam: Carel Allard, ¿1675?).



Marca de propiedad de la Catedral de Puebla



Marcas de la Caja Real de la Ciudad de Guatemala

Fig. 18



Fig. 19

segundo periodo es a partir de los códigos formales de tres cálices principales. Éstos son, el localizado en Moguer, Huelva, datado entre 1700 y 1715 e identificado como poblano por Carmen Heredia⁴⁷, el de Yanguas, el cual está punzado con la marca propuesta como poblana y remitido en 1718 por Gaspar Sáenz Rico, vecino de Veracruz —junto con un juego de vinajeras y un copón que no se conservan—⁴⁸; así como el de Cordobilla de Lacara, Badajoz, remitido por el obispo de Puebla de los Ángeles, Crespo de Solís en el año de 1736 (fig. 20)⁴⁹. A estos se han unido un repertorio de cálices relacionados formalmente y todos productos de legados indianos. Actualmente suman trece piezas de similares características distribuidas en España y uno en la colección del Museo Nacional del Virreinato, de los que ahora mencionamos sólo dos ejemplos: el de la ermita de las Angustias de Icod de los Vinos, Tenerife, y el de la Basílica de San Ignacio de Loyola, Guipúzcoa. Todos ellos, tienen puntos de coincidencia bastante estrechos, tal y como lo menciona el mismo Pérez Morera:

Los nudos son globulares, formados por un cuerpo esferoide que se superpone a otro de menor tamaño, ambos separados por un estrechamiento que le confiere en su conjunto un perfil ajarronado de pera invertida [...] Densa y tupida decoración foliácea, con cabezas de querubines casi de bulto redondo o cincelados de medio relieve⁵⁰.

También hay que considerar que este tipo de repertorios se hallan en piezas próximas dentro del área novohispana, como el caso del cáliz de Guanajuato, legado por Manuel de Goñi en 1749 al Santuario de Ntra. Señora de la Peña, Fuerteventura (fig. 21)⁵¹; lo que igualmente nos coloca en duda la exclusividad del repertorio formal acuñado a los cálices angelopolitanos.

Entre este importante número de piezas con relaciones comunes identificadas como poblanas, existen modelos singulares que se separan rotundamente de este repertorio. Así ocurre con el cáliz de la iglesia de Santa

47. María del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, (Huelva: Excma. Diputación Provincial, 1980). Jesús Palomero Páramo, *Plata labrada de indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva* (Huelva: Patronato Quinto Centenario, 1992), 98-99.

48. Herrero Gómez, “Platería americana en la provincia de Soria”, 16. Heredia Moreno, “Envíos de plata labrada a España...”, 282. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 150-151.

49. Esteras Martín, *Orfebrería Hispanoamericana s. XVI - XIX*, 70. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 152.

50. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 151.

51. Pérez Morera, *Ofrendas del Nuevo Mundo...*, 24-25.



Fig. 20



Fig. 21

María de Guía, datado ca. 1760 y atribuido a Vicente de Vargas por la marca “BARGAS”⁵². También es el vaso sagrado legado por el arzobispo de Puebla, Pantaleón Álvarez de Abreu, al Santuario de Las Nieves, La Palma, entre los años de 1754 y 1757, punzado por el platero catedralicio Diego Matías de Larios. Ejemplos que nos resultan interesantes debido a las variantes ornamentales que en nada recuerdan al grupo anterior. Es más, la superficie avenerada que predomina en la obra de Larios, remite a otro cáliz de la iglesia de la Merced de Quito⁵³ y a piezas de la capitania guatemalteca, como el relicario conservado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán⁵⁴ —piezas que serán abordadas con mayor profundidad en su apartado correspondiente—.

52. Pérez Morera, *Ofrendas del Nuevo Mundo...*, 53. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 155.

53. Véase el cáliz No. 8, a lo que nosotros llamamos avenerado los estudiosos del caso quiteño nombran ráfagas. María Victoria Herráez Ortega y Jesús Paniagua Pérez, “Hacia una tipología de los cálices quiteños. Los cálices de la Merced de Quito”, *Cuaderno de arte colonial*, 4 (1988), 112-114.

54. Alma Montero Alarcón, coord., *Platería novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán* (Edo. de México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1999), 69.

Bajo esta misma perspectiva hay que señalar el importante grupo de custodias conservadas en ambos lados del Atlántico y en las que también se han identificado características distinguibles de la producción poblana. De éstas contamos con treinta ejemplares del siglo XVIII, ya publicadas⁵⁵, a las cuales, a partir de este estudio, sumamos otras piezas inéditas. Uno de los elementos recurrentes en estas piezas ha sido el uso de astil de figura, el cual ha sido leído como una “característica señera de la platería barroca poblana en su sentido escultórico [...] soportes antropomorfos, en posición de atlantes o cariátides en custodias de astil de figura”⁵⁶. Este es un recurso que ha sido usado en demasía en todo el territorio americano y que aparentemente tiene su origen en el centro de Europa, en torno de la primera década del siglo XVII⁵⁷. En sí, lo que otorga una característica a las piezas tratadas por Pérez Morera y en su momento por nosotros —en un primer acercamiento particular con las obras poblanas y oaxaqueñas—⁵⁸, son algunos motivos ornamentales que parecen ser reiterativos, incluso aparentemente surgidos de un modelo a partir de vaciados. Sin embargo, con esto no se quiere decir que se trata de una invención angelopolitana, sino de un conjunto de motivos unidos en una pieza y que se repiten en otras, a veces con casos idénticos y en otros, con ligeras variantes.

Al igual que ocurre con los cálices, existe la excepción, la cual se da en la custodia rica de la Catedral de Puebla. Aunque en la base tiene puntos de coincidencia con el grupo de custodias atribuidas a Puebla, el astil y sol se separan formalmente del resto del *corpus* de custodias mencionadas. Esta pieza se destaca además por su rica materialidad, ya que se trata de una obra realizada en oro, fundida a trechos juntamente con la pedrería preciosa que posee. Tanto el pie como el astil fue realizado en 1727 por el platero angelopolitano Juan María de Ariza; mientras que el sol fue suplantado en 1752, en manos del platero Diego Martín de Larios, bajo el gobierno del arzobispo Pantaleón Álvarez de Abreu⁵⁹.

Que las piezas presentadas —el cáliz de Las Nieves y la custodia rica—

55. Jesús Pérez Morera hace un listado de todas las custodias publicadas con anterioridad y las localizadas por él, en: Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 140-144.

56. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 133.

57. De Leo Martínez, “Al servicio del Culto Divino...”, 100-104.

58. Pablo Francisco Amador Marrero y José Andrés De Leo Martínez, “...de astil de figura a modo de Cariátide, testigos de la platería angelopolitana en Oaxaca”, (ponencia presentada en Avances en los estudios de la historia del arte en Puebla organizado por la BUAP, Puebla, 2010).

59. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 283-284.

tengan como calificativo la singularidad, demuestran que su trascendencia formal no emigró a otras obras registradas hasta ahora como poblanas; ya que, en los años circundantes al referido cáliz, existen otros con las características formales del común de obras, como el localizado en la capilla de San José de Toirano, Savona, Italia⁶⁰, o el de Medina de Rioseco, Valladolid, ambos relacionados con legados indianos a mediados del siglo XVIII. En el mismo sentido, en torno a los años en que se realizó la base y sol de la custodia rica, los modelos vistos hasta, por lo menos, el año de 1768 siguen remitiendo a los modelos de astil de figura y demás motivos comparativos con el *corpus* más numeroso. Con esto no se quiere decir que sean creaciones sin paralelos —como se observó con el ejemplo del cáliz, parte de su ornamentación está presente en otros meridianos— sino que la ornamentación no tiene reflejos en la temporalidad y geografía inmediata.

El posible origen de la marca de localidad de Puebla de los Ángeles

A pesar de que son escasas las piezas con marca de la ciudad de Puebla creemos pertinente abordar el tema con el propósito de explorar el contexto en el que se desarrolló su presencia, así como su ausencia; la cual ha propiciado la búsqueda de códigos formales de referencia para la identificación de la platería poblana.

Como mencionamos, las piezas marcadas son puntuales, pero no por ello ha dejado de ser controversial los distintos puntos de vista que tuvo para su identificación. Actualmente, sabemos que corresponde a Puebla gracias a las investigaciones de Heredia Moreno, quien en su momento dedujo su origen angelopolitano al localizar un cáliz en Arróniz, Navarra, con un punzón similar.⁶¹ No obstante, la discrepancia de Esteras Martín la adjudicó a San Luis Potosí, argumentando la ausencia de Caja Real en Puebla y quizás, como motivo de la reiterada prohibición de labrar plata en Puebla que abunda en la bibliografía.⁶² Así la apreciación hecha por Heredia Moreno quedó expuesta como de la ciudad minera.⁶³ Ahora bien, la misma investigadora reafirma la defensa de su inicial

60. Pablo Francisco Amador Marrero, “Fatio in Indie Chita dello Angeli, Puebla, México. Una imagen de San José con el Divino Infante atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona”, *Atrio*, 23 (2017), 77-79.

61. Carmen Heredia Moreno, “Arte hispanoamericano en Navarra”, 359-360.

62. Cristina Esteras, *Orfebrería hispanoamericana...*, 40. Quien también localiza esta marca y la relaciona con San Luis Potosí es: Javier Herrero Gómez, “Platería americana en la provincia de Soria”, *Celtiberia*, 83 (1992), 16.

63. Carmen Heredia Moreno, “Platería hispanoamericana en Navarra”, *Príncipe de Viana*.



Fig. 22

propuesta al momento de que Gloria Rodríguez halló una lámpara de plata en el aludido santuario de Las Nieves, La Palma, con una marca compuesta con las iniciales “SL”, dando lugar así a una marca distinta para San Luis Potosí. Por lo tanto, y después de una serie de cuños similares que fueron apareciendo y haciendo referencia a la ciudad minera⁶⁴, la primera apreciación de Heredia Moreno es ratificada y la marca con la inicial “P” se propone nuevamente como la que corresponde a la ciudad Puebla de los Ángeles⁶⁵.

A partir de lo anterior, la bandeja de Santillana, el cáliz de Arróniz legado antes de 1687 por Juan Mauleón y Mendoza; el cáliz de Yanguas, Soria, enviado

Anejo, 13 (2010), 2010.

64. Juan Carlos Ochoa Celestino y Ricardo Cruzaley Herrera, “Juan Ramírez de Cartagena y una marca apócrifa del pueblo y real de Minas de San Luis”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord., *El sueño de El Dorado* (México- León, Esp.: INAH-Universidad de León, 2000), 279-281. Hay que aclarar que ambos investigadores han aportado la información sobre este debate y cuestionado también la marca del cáliz de Arróniz.

65. Carmen Heredia Moreno, “Arte hispanoamericano en Navarra”, 359-360.

por Gaspar Sáenz Rico en 1718⁶⁶; la custodia del Museo Nacional del Virreinato⁶⁷ datada por Pérez Morera en torno a 1745⁶⁸ y otra custodia conservada en Uztegi, Navarra,⁶⁹ son las piezas que se han identificado con la marca propuesta como poblana, a la que sumamos una patena inédita localizada en el templo de San Juan de Dios de Atlixco, Puebla (fig. 22). Es así como dichas piezas nos ofrecen una data próxima entre 1687 y 1745 en la que se aplicó el punzón.

A propósito de la marca —tal y como se hizo referencia anteriormente sobre la ausencia de los ensayadores en las Cajas Reales que no están en ciudades mineras— extraemos parte del estudio de Ruiz Medrano en el cual expone el tema del “impuesto de la plata labrada y vajilla” durante el siglo XVIII. Sobre esto, explica la serie de mandatos de una Real Cédula y dos bandos con el propósito de ensayar, diezmar y marcar la plata que no lo estuviese. La primera, en tiempos del virrey Casafuerte, que fue emitida el 1 de octubre de 1733, la cual aparentemente no se ejecutó debido a su fallecimiento. Mientras que los bandos, uno pronunciado en 1745 por el virrey Fuenclara y el otro en 1768, ejecutado por el marqués de Croix, fueron realizados tanto en la Ciudad de México como en las Cajas Reales de provincias y otros sitios donde se carecía de ellas⁷⁰. Estas se suman a otros mandatos que contemplaron a Puebla en 1690 y 1707⁷¹.

En relación con esta documentación es posible tener una perspectiva de la realidad en la que se encontraba la situación fiscal en torno al tema de la plata labrada en la Nueva España. En primer lugar, antes de dichos mandatos, aparentemente no existía un ambiente favorable para la recaudación de los impuestos, pues con ello se evidencia la evasión de registrar la plata por parte de la sociedad, entendiéndose tanto laicos y religiosos, como los plateros, batihojas y tiradores.

Aún con la exigencia para cumplir dichos mandatos hubo carencias para su efectiva aplicación. Una de ellas fue que los particulares no acudieron

66. María del Carmen Heredia Moreno, “Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V”, en Salazar y Paniagua, coord. *La plata en Iberoamérica...*, 282.

67. Montero, *Platería Novohispana...*, 65.

68. Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla...”, 270.

69. Carmen Heredia Moreno, “Los indios navarros y sus donaciones de plata labrada” en Salazar y Paniagua, coord. *Ophir en las Indias...*, 464.

70. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real...*, 53-80.

71. Pérez Morera, “El gremio de plateros...”, 245.

a las Cajas Reales para presentar sus piezas; ya que existía el temor que, en dado caso que éstas no cumplieran la calidad de 11 dineros o 22 quilates en las piezas de plata y oro respectivamente, podían ser, en el mejor de los casos fundidas o, en el peor de los panoramas, decomisadas. Ante estos escenarios, el temor de perder el patrimonio que conllevan implicó el subterfugio⁷². Para que lo anterior no sucediera, se concedió relajar la disposición consintiendo en quintar las piezas independientemente de la ley que tuviesen y de pagar proporcionalmente en función de dicha normativa.

Para el caso de las provincias acaecían otros problemas. Como ya se mencionó, la Caja Real de Veracruz no contaba con ensayador, y tener uno de planta era insolvente para la Real Hacienda. En tanto, para otras ciudades que no existía Caja Real, los problemas se complicaron más. En el caso de Valladolid, donde las autoridades se pronunciaron en 1769, alegaron sobre el bando de un año antes que: “por el riesgo que corren dichas platas en su conducción a esa ciudad [de México] y regresó a ésta [de Valladolid] de que se hallan sumamente temerosos sus dueños por los accidentes que ofrecen los caminos con la gente bandida”⁷³. Es por ello que solicitaron un ensayador para que quintara en la misma ciudad de Valladolid. Otro caso más es el de Celaya, donde se argumentó que:

careciendo aquí de la Real Marca, y de sujeto comisionado por Vuestra Excelencia para el manejo de ella, se hace preciso que todos los particulares dueños de las platas ocurran a marcarlas a la ciudad de Guanajuato donde hay Caja Real, distante de ésta veinticuatro leguas, o la de Querétaro, que hay facultad para este fin [...] las piezas que fueron pulidas, y delicada obra, padecerán mucho demérito en su valor, aumentándose los costos de su conducción⁷⁴.

En un sentido semejante, la autoridad de Puebla se pronunció respecto al traslado de la plata. “Este inconveniente que es de recelar, aún en los que tienen porciones crecidas de plata que sufran estos costos [de viaje],

72. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real Hacienda...*, 69-77.

73. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real Hacienda...*, 75- 76. Extraído de: AGI, Indiferente General, 2374-A, “Testimonio de los autos hechos a consultas de los oficiales reales de Veracruz...”, f. 22v.

74. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real Hacienda...*, 76. Extraído de: AGI, Indiferente General, 2374-A, “Testimonio de los autos ...”, f. 23v.

es casi inexcusable en aquellos, que es tan corta, que aún todo su calor no soporte estos gastos, como el que tiene seis, cuatro o dos platillos y otros tantos cubiertos”⁷⁵. Es así que el por entonces Alcalde Mayor, Francisco de Abaurrea y Oteiza, solicitó al virrey que “se digne nombrar ensayador que fuere de su superior elección y arbitrio para que pase a aquella ciudad”⁷⁶.

Con estos testimonios, ratificamos lo mencionado: Puebla no es la única ciudad que sufre de la carencia de ensayadores y esto no responde a su proximidad o rivalidad con la de México. Las razones se inclinan hacia la insolvencia que resulta mantener una Caja Real, lo que conllevaba sueldos de fundidor, ensayador y balanzario por parte de la Real Hacienda. Es más, si retomamos el ejemplo del puerto de Veracruz, teniendo claro su protagonismo comercial de entrada y salida hacia Europa, y como parte de ello un importante flujo de plata labrada, no le bastó para contar con una Caja Real. Así, a pesar de la presumida *opulencia* de la que se destaca a Puebla, ésta no pudo optar por una Caja Real propia.

En respuesta a estos problemas, ambos virreyes destinaron un ensayador itinerante por las diferentes provincias. Se tiene registrado que para 1769 contaron con él las poblaciones de Veracruz, Córdoba, Orizaba, Tehuacán, Tepeaca, Puebla, Tlaxcala, Huejotzingo, Cholula, Villa de Carrión, Tlayacapan y Chalco. Mientras que en una segunda visita se atendieron las localidades de Zihuatlán, Tula Huichapan, San Juan del Río, Querétaro, Celaya, San Miguel, San Luis de la Paz, Villa de Dolores, Villa de León, Salamanca, Valle de Santiago, Zamora, Pátzcuaro, Valladolid, Acámbaro, Zitácuaro y Toluca. De todas ellas, fue Puebla la que recaudó más pesos de plata labrada, mientras que Veracruz lo fue en oro⁷⁷. Sobre los ensayadores, estos fueron, para el consecuente bando de 1745, el platero Antonio Espinoza Ocampo y, para el de 1768, Francisco Aranza y Cobos, mientras que en relación al de 1707 esa función la ocupó el poblano Miguel Olanchea⁷⁸.

75. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real Hacienda...*, 75. Extraído de: AGI, Indiferente General, 2374-A, “Testimonio de los autos ...”, f. 19v.

76. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real Hacienda...*, 75. Extraído de: AGI, Indiferente General, 2374-A, “Testimonio de los autos ...”, f. 19v.

77. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real Hacienda...*, 77-80.

78. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real Hacienda...*, 77. Pérez Morera, “El gremio de plateros poblano...”, 245.

Con la anterior información se colocan en perspectiva una serie de puntos para situarnos en contexto. Uno de ellos es que dichos pronunciamientos dan respuesta a las múltiples ausencias de marcaje en la platería novohispana en el siglo XVII. Otro sería la posible respuesta de la ausencia de Cajas Reales en diferentes puntos de la geografía novohispana debido a la poca actividad de cobro de quintos que produce una ciudad no minera. Uno más, ahora dirigido a Puebla, es destacar la importante cantidad de plata labrada quintada respecto al segundo puesto que fue Veracruz, al cual superó triplicando su total. De esto se calcula, que la plata quintada a partir del bando de 1768 —según los datos extraídos por parte de Ruiz Medrano—, alcanzó 7.4 toneladas en piezas quintadas en todas las provincias, de las cuales 2.9 toneladas corresponden a Puebla⁷⁹. Estos datos no sólo cuantifican la suntuosidad con la que Puebla contaba, sino también responde a un número proporcional relativo a la población, lo que en definitiva reitera la propuesta de que efectivamente fue un importante centro de producción y consumidor de plata labrada. También añadimos que, a pesar de que las poblaciones visitadas estuvieron por debajo de la media registrada en comparación con Puebla, la cantidad de piezas que se quintaron en las provincias delatan, ya no sólo una rica producción en las ciudades principales, sino el posible comercio con ellas o el asentamiento de plateros en poblaciones de menos importancia.

Bajo este contexto, toda esta documentación otorga una comprensible respuesta a la marca angelopolitana vista en las piezas mencionadas, pues todas coinciden temporalmente con los bandos y Reales Cédulas emitidos para quintar la plata labrada. Aunque, como refiere Pérez Morera, no se conoce el tipo de punzón aplicado, pues también pudo ser el correspondiente a la Ciudad de México⁸⁰.

Reflexiones sobre la historia de la platería angelopolitana

Desde el inicio de este epígrafe hemos planteado que los estudios de la platería poblana aún carecen del sustento suficiente que permita definir

79. Ruiz Medrano, *Plata labrada en la Real Hacienda...*, 80-81. En estas cifras no está incluido lo quintado en la Ciudad de México y sólo corresponde a las provincias que fueron visitadas por el ensayador Francisco Aranza y Cobos.

80. Pérez Morera, “El gremio de plateros poblano...”, 245.

clasificaciones concretas o hitos temporales determinados. Por una parte, se han hecho propuestas de periodos en términos de una legislación y por otro, se ha analizado desde un punto de vista estilístico, aparentemente una como consecuencia de la otra. De acuerdo con esta lógica, la ciudad de México hubiera desarrollado un estilo propio durante el primer siglo y medio del virreinato; sin embargo, no fue así. Los estudios coinciden en que las formas de este período estuvieron acordes a lo que se producía en Europa. Por lo tanto, si caemos en ese círculo problemático, es posible suponer erróneamente que la prohibición es consecuencia de un retroceso de identidad y su derogación es un parteaguas para los cambios formales.

Al respecto del periodo de prohibición, hasta el momento existen dudas sobre las piezas que llegaron a Puebla y las que se han dado a conocer, aún falta profundizar en ellas y en cómo se interpretan éstas dentro del ambiente poblano. Nos preguntamos si fueron vistas como ajenas y cómo es que se consideraron dentro de la vida cotidiana. En cuanto al periodo en el que los argumentos formales aseguran una producción propia de Puebla surgen otra serie de cuestionamientos, como: ¿hasta qué punto el naturalismo vegetal y su saturación es parte de una exclusividad poblana? Con relación a los modelos repetidos en los cálices y custodias ¿es posible que provenga de un solo taller destinado a público impersonal? Al respecto de la diferencia de puntuales piezas que destacan de estos grupos ¿Es posible que la individualidad sea una respuesta a la personalidad del comitente y su búsqueda de distinción? Al mismo tiempo que nos planteamos otras preguntas generales como: ¿cuándo se puede considerar a Puebla como un centro de producción? ¿Existen las señas de identidad en la platería poblana y cuáles son? Incógnitas que intentaremos dar respuesta en los siguientes capítulos, en el momento de atender particularmente estas piezas.

Lo señalado en los párrafos anteriores, necesariamente nos lleva a profundizar en la propia concepción de algunos de los elementos referenciales que vienen a marcar parte del tema medular de nuestra investigación, la platería en Puebla y la que se produjo en ella. Es así que, frente a las constantes llamadas de atención sobre el binomio centro de producción-señas de identidad, que son habituales en el devenir de los estudios, nos abocamos primero en el oportuno análisis y reflexión sobre dichos conceptos.

El centro de producción en la búsqueda de señas de identidad

Frente a la notoria ausencia de una pertinente reflexión que refleje el concepto de *centro de producción* dentro de la bibliografía revisada, nos dimos a la tarea de indagar en otros campos, siendo lógicamente el ámbito de la Economía el que nos ofrece los elementos de referencia. A partir de ello, entendemos que se trata de un espacio geográfico donde se desarrolla la concepción, financiamiento, procesamiento y realización de un producto⁸¹. Con esta base y de manera breve, definimos que la idea de *centro* se refiere al espacio en el que se desarrolla una actividad de producción, definida como *Concentración Económica Espacial*, en donde el espacio es una variable en el cual se realiza la actividad económica y se construye a partir de diferentes requerimientos. Uno de ellos, es el territorio económico, el cual está entendido como el espacio geográfico en el que se asienta física y funcionalmente la actividad económica⁸². Mientras que la *producción* está definida como la creación y el procesamiento de bienes y mercancías. Como ejemplo de estos procesos, aunque remoto, podríamos aludir al caso flamenco; el cual se insertó dentro de un sistema económico y social que financió ciertas actividades artísticas. Con esto queremos dar a entender que el desarrollo regional de Puebla, a la par del ejemplo, propició mejoras en la economía y con ello, las exigencias de los grupos sociales en la demanda de productos y servicios⁸³. En consecuencia, para el desarrollo de un centro de producción, de un bien o servicio, son necesarias ciertas condiciones contextuales, tales como el acceso a la materia prima, comitentes, productores y una red comercial.

Es posible suponer que un centro produce obras con ciertas características formales o técnicas comunes. Esto responde a dos factores principales: uno, a la relación calidad-precio, definida por el segundo factor, el *gusto*, el cual

81. Normand Asuad Sanén, “Concentración Económica Espacial: Un enfoque de dimensión espacial de la Economía. Región Megalopolitana 1975-2003”, en Miguel Angel Mendoza y Luis Quintana, coord. *Análisis espacial y regional. Crecimiento, concentración económica, desarrollo y espacio* (Ciudad de México: UNAM- Plaza y Valdés, 2012), 237-276.

82. Asuad Sanén, “Concentración Económica Espacial...”, 237-276.

83. Para el caso Flamenco el desarrollo regional ganadero y consecuentemente el agrícola activaron la economía local y posteriormente las redes comerciales de varios centros urbanos y con ello, diversos grupos sociales saciaron sus exigencias en la demanda de productos y servicios. Para este caso véase: Luc Duerloo, “Riqueza y esplendor de los Países Bajos” en Silvia Sauquet coord., *El esplendor de Flandes, Arte de Bruselas, Amberes y Manilas en los s. XV- XVI* (Barcelona: Fundación “la Caixa”, 1999), 19-26.

resulta de la plataforma cultural de cada sector social. En este sentido, las obras y sus formas son consecuencia de un *gusto legítimo*⁸⁴, llamado así por Pierre Bourdieu, quien lo relaciona con los grupos sociales dominantes y, en consecuencia, las clases con menor capital reclaman una producción donde el costo sea menor y responda a los códigos de un *gusto popular*⁸⁵. Por lo tanto, el centro productor se ajusta al mercado y éste al gusto como el factor social que lo influye.

Retomando nuestro referente primero, Maximiliaan Martens expone que el éxito de las ferias de Amberes no respondió a una mayor disponibilidad financiera de los compradores; más bien, a la búsqueda de nuevas áreas de mercado a través de productos más baratos ya que los artistas necesitaban estabilizar sus ingresos atrayendo nuevos compradores⁸⁶. Al aplicar estas ideas creemos que surgen características formales que se relacionan con la productividad que demanda la sociedad en una búsqueda de distinción⁸⁷. Entendiendo esta última como un detonante diferenciador entre los diversos grupos sociales y, en consecuencia, la distinción tiene como base el gusto⁸⁸; el cual será otra de las constantes —aunque insistimos que su protagonismo inicial en nuestra propuesta se diluyó a lo largo de la investigación— en relación a la línea argumental de este trabajo como una de las múltiples o posibles causas de la identidad⁸⁹. Consecuentemente, el gusto será “la afirmación práctica de una diferencia inevitable”⁹⁰ de otras formas o prácticas; y, por lo

84. Pierre Bourdieu, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998), 13-15.

85. Pierre Bourdieu ejemplifica esto en la nota 3 con la obra de Vivaldi: “La más perfecta manifestación de este efecto, en el orden de la música legítima, es el destino del famoso Adagio de Albinoni (como dicen las cubiertas de los discos) o de tantas obras de Vivaldi, que han pasado en menos de veinte años del prestigioso estatus de descubrimientos de musicólogo al estado de cantinela de las cadenas de radio populares y de los tocadiscos pequeño burgueses”. Bourdieu, *La distinction...*, 12.

86. Maximiliaan P.J. Martens, “Some aspects of the origins of the art market in fifteenth-century Bruges” en Michael North, *Art markets in Europe, 1400-1800* (1998), 19-27. Retomado de: Michele Tomasi, “L’art multiplié: matériaux et problèmes pour une réflexion” en Michele Tomasi, coord. *L’art multiple* (Roma: Viella, 2011), 15.

87. Sobre la *distinción* acuñamos la definición de Pierre Bourdieu, quien analiza este efecto a partir de la definición del gusto. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, (España: Taurus, 1988), 63.

88. Tanto para el caso de los conceptos de distinción y gusto, nos basamos en lo esgrimido por Pierre Bourdieu, *La distinción...*, 63.

89. Para este caso, nos enfocamos en la búsqueda de la colectividad por la identidad que plantea Orrian Kappla, quien ve en los elementos identificativos un recurso de cohesión en el que se “mete la persona dentro del contenido”, Orrian Kappla, *La identidad. Problema de masas* (México: Pax-México, 1972), 27.

90. Bourdieu, *La distinción...*, 63.

tanto, el resultado “de la noción de identidad es diferenciar”⁹¹. Dicho esto, las obras tienen la capacidad de hacer distinciones en función de los talleres y la demanda. Así, partimos de esto último para entender las piezas focales de este estudio como objetos de distinción y también cómo es que se activan por el uso litúrgico y social.

De acuerdo con el referente inicial, un centro responde a fórmulas de producción que beneficien la relación calidad-precio para sectores sociales que buscan códigos que se aproximen a un gusto legítimo. Por lo tanto, los materiales, técnicas y modelos se simplifican para un comprador anónimo que se ajusta a un gusto popular; mientras que en un encargo exclusivo se conjugan las exigencias de un comitente y un artífice creador⁹².

Haciendo un trasvase a nuestra área general de la platería virreinal, dichas relaciones las podemos ejemplificar con el caso de tres cruces procesionales oaxaqueñas que tienen como base de diseño el tratado de *Varia Commensuración* de Juan de Arfe. En ellas se plantea la relación iconográfica y técnica con la forma de producción de un encargo bajo pedido y otro dirigido a un mercado colectivo. En dos de estas cruces, localizadas en las poblaciones de Santiago Nundiche y San Pedro Yolox, la técnica de cincelado —sin aparente cuidado de un trazo previo—, el uso de moldes para hacer los querubines, los motivos vegetales y la Virgen Inmaculada del cuadrón delata una producción múltiple. Al contrario del cuidadoso trazado de compás de los repujados usados en la otra cruz de Santa Catalina Lachatao; y en la cual ya no está presente la iconografía inmaculista, en cambio, está representada la Santa, aludiendo el patronazgo del templo, con ello la exclusividad de su uso y el encargo expofeso de la pieza⁹³ (fig. 23).

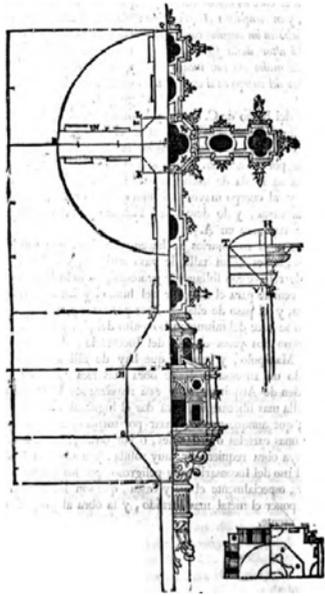
Dentro del contexto que genera un centro de producción también es posible que surja la excepción. Esto se da dentro de un grupo de producción de piezas con características comunes del cual surge un elemento diferenciador que marca una distinción⁹⁴. Esto será un factor importante que nos conduzca a revisar piezas que salen del común denominador formal. Entendiendo

91. Rojas de Rojas, Morelba “Identidad y cultura”, *Educere*, 27 (2004), 490.

92. Tomasi, “L’art multiplé:”, 14.

93. José Andrés De Leo Martínez, “De Juan de Arfe y Villafañe a la obra novohispana: la commensuración en la platería”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI–XIX* (Ciudad de México, León, España: El Forastero, INAH, Instituto de Humanismo y tradición Clásica, 2017), 185.

94. Bourdieu, *La distinción...*, 58.



Modelo de Juan de Arfe Villafañe
(1590)



Cruz de Santa Catarina Lachatao
(1723)



Detalle del cuadrón



Cruz de Santiago Nundiche
(ca. 1700)



Detalle del cuadrón de Nundiche



Detalle del cuadrón de Yolox

que la existencia de estas distinciones está condicionadas a ciertos elementos contextuales y particulares que se observan dentro del centro productor. Por ejemplo, el concepto de “pintura española” es una construcción historiográfica, así como los juicios de valor que se le adjudican a cada artista a lo largo de su historia⁹⁵. Si tomamos como punto de partida esta idea para una región como Puebla, el juicio de valor también es una construcción de la historiografía y esto nos puede llevar a obviar y excluir piezas que no se encuentren dentro de los criterios preestablecidos. Así, el estudio de centro productor conlleva un contexto más amplio que abarque la demanda de su espacio de consumo, las facilidades para su conformación y en el cual se definan las características propias y distintivas. En este sentido, el artífice creador surge de la distinción resultante de las circunstancias tangenciales del contexto de repertorios comunes en el cual se unen, dicho artífice y un comitente con el capital cultural suficiente que busque diferenciarse mediante el señalado gusto legítimo.

Al llevar lo anterior al contexto virreinal de la platería, la organización gremial sería la institución que de alguna manera regulaba su centro de producción y marcó sus límites geográficos de ejecución. Esto último resulta más claro al considerar que el gremio siguió un modelo de producción organizado por una parte representativa de sus integrantes, los cuales controlaban: la competencia, formas de producción, la calidad de la obra, la venta e intereses de los miembros, así como los de la sociedad, representados por las autoridades civiles de la ciudad en la que se asientan⁹⁶. Recordemos que, en términos prácticos, el establecimiento de los talleres de platería se organizó en calles o barrios específicos dentro de las urbes, respondiendo así a intereses más amplios relacionados con la economía virreinal y administración de los pagos de impuestos.

En función a los términos de la Economía que nos han servido de guía, el centro de producción de platería tiene como característica el modo de producción, el cual está determinado por la satisfacción que la sociedad que la demanda⁹⁷. Así, el modo de producción está en función de la productividad y si lo acotamos a un espacio urbano concreto, la producción artística de platería

95. Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española: historia de un problema* (Madrid: Verbum, 2014), 63.

96. Diego López Rosado, *Curso de historia económica de México* (Ciudad de México: UNAM, 1973), 118.

97. Sergio de la Peña, *El modo de producción capitalista: teoría y método de investigación* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1978), 52.

se puede valorar también en cuanto a la calidad —independientemente de ésta— y productividad de varios talleres. Tal y como veíamos con el ejemplo de las tres cruces de los párrafos anteriores.

Al retomar de nuevo dicho ejemplo, la productividad está asociada a la capacidad de hacer un producto con una calidad definida según la maestría de los operarios en el uso de las herramientas. Así las cruces destinadas a un mercado colectivo evidencian una técnica común que resulta de la búsqueda de recursos de producción eficientes —estos pueden ser en tiempo de ejecución—. Entonces, los recursos técnicos y humanos pudieron otorgar características particulares con el propósito de dar una relación comercial del producto, lo que de cierta manera condiciona el factor formal o figurativo de un grupo de piezas.

Desde este punto de vista, las características particulares de las obras son el resultado de una demanda reclamada por el mercado y, por lo tanto, la producción queda sujeta a los requerimientos sociales⁹⁸ y las necesidades que se pueden desprender de una demanda diferenciadora dentro de la sociedad —específicamente al gusto legítimo y la búsqueda de los diversos estratos sociales por alcanzarlo, como ya fue anotado en párrafos anteriores—. Como consecuencia de esta dinámica existirán variantes formales de las piezas dentro de un centro de producción. Ante la diversidad de las posibilidades, en los próximos capítulos dedicados a las piezas podrán verse desde una perspectiva más amplia, y en lo posible, más objetiva con relación al centro de producción que las generó. Por lo tanto, independientemente del origen de las piezas que están o que se produjeron en Puebla, nos inclinamos a entenderlas en su contexto y a partir de los factores que propiciaron su demanda.

Alternativas de estudio de la platería religiosa en Puebla de los Ángeles

El importante y arduo camino trazado por todos los antecesores a este trabajo de investigación, hacen posible abrir rutas de aproximación que sumarán a la comprensión de las piezas argentíferas desde otros puntos. En este sentido, para el análisis de obras que tienen cabida en los siguientes capítulos se propone partir con las que por alguna razón han sido identificadas como

98. De la Peña, *El modo de producción capitalista...*, 52.



Fig. 24

poblanas. No obstante, también se integran aquellas que llegaron de otras geografías a los recintos religiosos de Puebla, ya que es muy probable que estas piezas fueron asumidas como propias y son parte de los referentes o códigos formales que enriquecieron su memoria visual. En total abordamos 251 obras de platería religiosa que abarcan desde 1530 a mediados del siglo XIX. De estas se destacarán las que, por su autoría, donación, ubicación, materialidad o singularidad como exponentes únicos en su tipo, pueden ser usadas como ejes conductores de análisis formales, no solo dentro del contexto poblano como se ha realizado hasta ahora, sino también en geografías más amplias. Así mismo, este ejercicio ofrece identificar posibles referentes usados para las obras, y con ello, indagar en las probables decisiones tomadas por los artífices o comitentes.

Para el desarrollo de este trabajo, metodológicamente hemos establecido una línea de tiempo centrada en la platería de, y, en Puebla que dialoga de forma paralela con obras de referencia del mismo género y de otros soportes artísticos. Esto tiene como objetivo ayudarnos a entender las piezas dentro de un contexto regional y temporal más amplio (fig. 24). Para lograr esto, sin

limitarnos a la tónica comparativa formal y evolucionista⁹⁹, nos permitimos algunas consideraciones generales como parte del ejercicio metodológico a aplicar al momento de observar las piezas poblanas. Una de ellas la retomamos de Christopher Wood¹⁰⁰, quien analiza la abstracción con la que Riegl estudia una serie de broches romanos¹⁰¹ y que sin duda resulta pertinente para aplicar a los objetos con un uso específico. Al hablar de abstracción puntualicemos, que se refiere a la capacidad de juicio para descontextualizarlos, “reducirlos a su núcleo esquemático” y leer el objeto como si se tratase de una “pintura al óleo como sistemas formales cerrados que operan con variables muy reducidas: línea y color en el plano [...] En otras palabras, [tratar] cada artefacto como si fuera una obra de arte” y donde es posible encontrar “la abstracción absoluta que no había en el lienzo”.¹⁰²

A partir de esta aproximación, nos permitiremos entender la platería angelopolitana como un objeto autónomo con recursos compositivos que nos aproximan a la esencia de la forma y al uso de ella. Otro enfoque que tendremos presente es el de Alicia Walker, quien propone que el objeto debe partir de un “punto cero ideal dentro de las teorías de las artes decorativas, debido a la forma en que cooperan con la noción de ausencia de significado o pensamiento”¹⁰³. Esto lo llevamos a un punto y aparte para entender los objetos de plata como “capacitados para ‘pensar’ en los mismos términos que la pintura y escultura”¹⁰⁴. Así, ésta resulta ser más una aproximación de estudio que indaga también en diferentes niveles de intensidad, donde entran en juego variables políticas, redes sociales, culturales y fronteras; sin descartar la existencia de una identidad individual¹⁰⁵. Del mismo modo se revisarán —hasta donde permita cada objeto estudiado en este trabajo— los modelos formales en la ornamentación, así como los recursos literarios, usos y, según el

99. Sobre la idea del estudio de las obras de arte desde una perspectiva evolutiva, véase. Riegl, *Problemas de estilo*. Retomamos también lo esgrimido por Pérez Morera, quien considera el repertorio vegetal carnoso de la platería angelopolitana como un resultado de “su evolución”. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 129.

100. Christopher Wood, “Riegl’s ‘Mache’”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 46, (2004), 159.

101. Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, Vol 2, 1923, (Viena: 1923).

102. Christopher Wood, “Riegl’s Mache”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 46 (2004), 159.

103. Alicia Walker, “The Art that Does Not Think: Byzantine Decorative Arts – History and Limits of a Concept”, *Studies in Iconography*, 34 (2012), 173-175.

104. Walker, “The Art that Does Not Think...”, 173-175.

105. Eva R. Hoffman, “Pathways of Portability: Islamic and Christianin terchange from the tenth to the twelfth century”, *Art History*, 24, vol.1 (2001), 7.

caso, idiosincrasia de los artífices o comitentes. Rescatamos lo anterior por el hecho de entender a Puebla no sólo como un punto inerte, sino dinámico en sus diversos niveles de recepción, posible creación y exportación.

Con los referentes y señalamientos expresados, pretendemos formular la idea de la historia de las obras poblanas, partiendo de sus contextos próximos y más generales, permitiendo observar a la pieza como centro, cuya radiación parte de la forma, gusto, identidad y presencia, las cuales pueden entremezclarse e interactuar con otras obras. Desde esta perspectiva, se busca colocar a la platería dentro de su uso implícito y cualitativo, en tanto que, “estos objetos fueron definidos a lo largo de una red de portabilidad, la cual se extiende mucho más allá de los sitios geográficos fijos de producción para incluir los ámbitos geográficos y culturales en los que circularon y fueron vistos”¹⁰⁶. De acuerdo con lo anterior, el tema del uso y percepción cobra cada vez más presencia y para ello daremos lugar a la propuesta metodológica planteada por Patricia Díaz Cayeros para el caso del estudio del coro de la Catedral de Puebla, quien pone especial “énfasis en la estrecha relación entre el arte y culto no sólo para describir un panorama más amplio de significados, sino para entender la utilidad y funcionamiento de este tipo de polisemia [...] Es así como, para lograr acceder al potencial evocador del arte religioso es fundamental el estudio de su uso en el culto.”¹⁰⁷ Así mismo, al relacionar el objeto de plata con el uso y con ello la función dentro del culto religioso, conlleva no sólo la representación misma de la pieza, sino su participación dentro del espacio, ya sea privado o público, para la percepción individual o masiva, así como las implicaciones e intereses de una personalidad o grupo social. Somos conscientes de que estas relaciones son conocidas, están presentes y son constantes en la platería religiosa, aun así, la propuesta que planteamos radica en ver las soluciones formales como resultados particulares de las generalidades comunes de la cultura religiosa.

Entendiendo que en nuestros objetos de estudio existe una estrecha relación entre el uso y el culto, hay que sumar a ello la inseparable materia suntuosa. En este caso los metales y piedras preciosas, así como la técnica de factura y acabados, que conllevan una atención pormenorizada que va desde

106. Hoffman, “Pathways of Portability...”, 7.

107. Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla* (México: UNAM, 2012), 32-33.

los análisis cuantitativos de laboratorio hasta los simbólicos. Con relación a esto, es posible entender que la misma materia de una obra “puede ser tan cuidadosamente seleccionada y orquestada como los motivos en un programa iconográfico, con el fin de transmitir el significado y, más importante, cumplir con la función del objeto”¹⁰⁸.

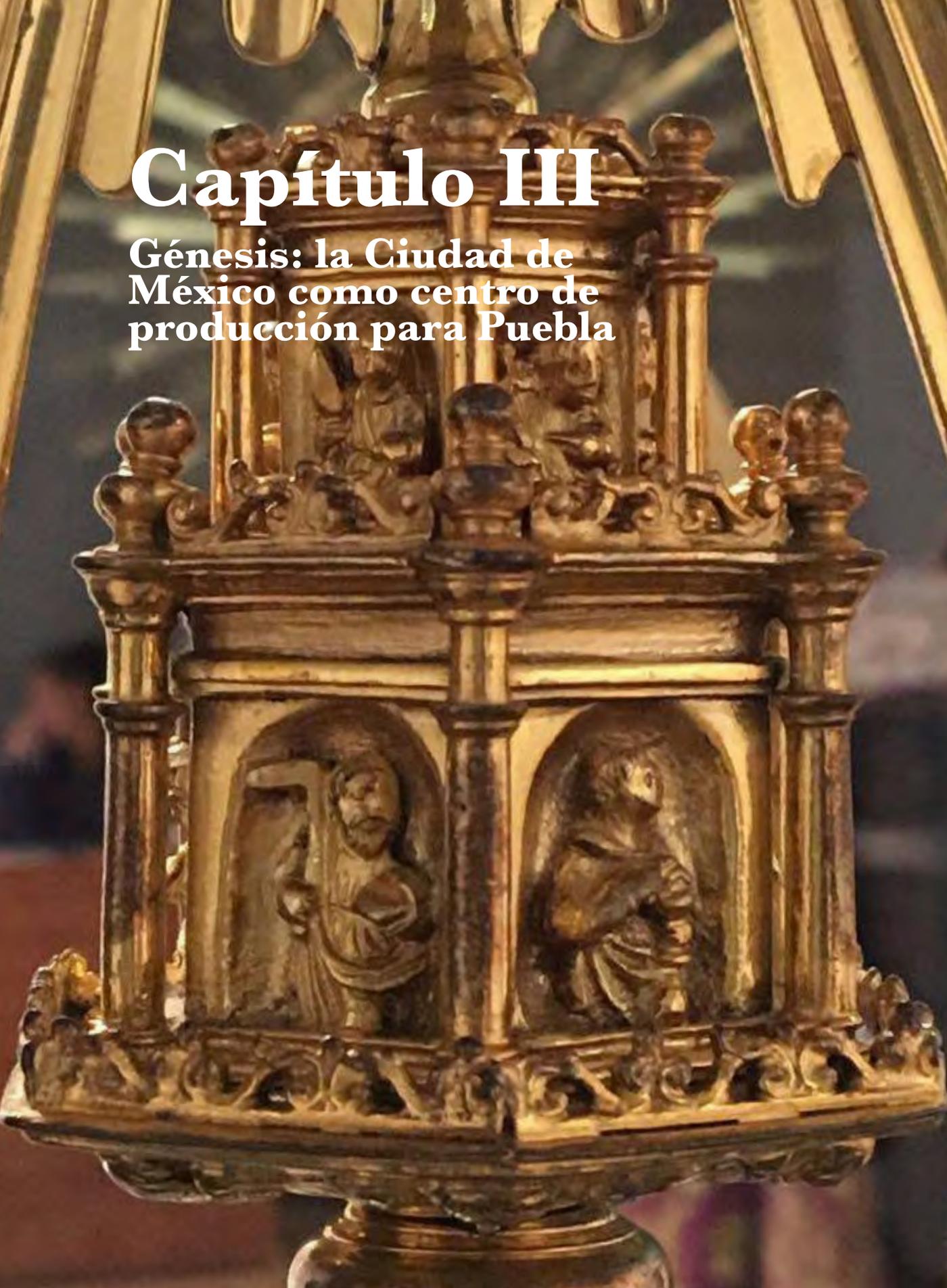
En términos generales, la propuesta de este estudio es analizar las piezas desde un punto de vista pormenorizado que se irá generalizando en grupos de obras y soportes artísticos más amplios, relacionados siempre con el tiempo y espacio angelopolitano, la materialidad, producción y su uso. Con esto nos referimos a ir más allá del estudio de estilos y formas que, si bien lo retomamos, basarse sólo en este aspecto genera problemas a la hora de comprender la distinción de un centro regional. De ahí la precisa frase acuñada por mi asesor en una de tantas reuniones y clases: “hacer hablar a la pieza”.

108. Walker, “The Art that Does Not Think...”, 183.



Capítulo III

Génesis: la Ciudad de México como centro de producción para Puebla



Durante el siglo XVI y por lo menos la primera mitad del siglo siguiente, la ciudad de México es el enclave principal de producción de platería religiosa para toda la Nueva España y, por consiguiente, también para Puebla. Las disposiciones legales favorecieron a que la elaboración de piezas se concentrará en las manos de plateros asentados en la capital virreinal según las disposiciones dictadas para el gremio. Al ser conscientes de factore, hasta cierto punto idealistas, es oportuno hacer énfasis en lo que se sabe de las piezas de platería de esta época y geografía.

Como ya se ha advertido, hasta el momento, las obras estudiadas de este periodo refieren principalmente a las localizadas en los acervos museográficos del Franz Mayer y el Nacional del Virreinato. No obstante, otras, como las contenidas en la catedral de Guadalajara o los diversos ejemplos localizados en España, se han ido publicando bajo la tónica del estudio estilístico, en la que se enfatiza el uso de modelos renacentistas y manieristas —a la par de lo que es posible ver en las obras argentíferas de manufactura europea—. Así, Esteras Martín percibe que: en muchos casos las piezas de esta época, al no estar marcadas, pueden plantear “la duda sobre su verdadero origen, ya que lo mismo podrían ser obras españolas importadas, que realizadas en México o en Guatemala”¹.

La suma de piezas dadas a conocer y quizás las que sigan surgiendo de esta etapa tendrán los mismos criterios en tanto el estudio formal, a no ser por los ya mencionados casos particulares que poseen rasgos propiamente americanos y distintivos —como la Cruz de altar de Palencia, el Cáliz del LACMA o el Portapaz con plumaria de colección particular europea—. Por lo tanto, el presente capítulo está dedicado a las piezas importadas a Puebla que comprende dicha fase y a la documentación que hace referencia de ellas. La revisión parte desde un punto de vista formal que nos lleva a preguntarnos cuáles son sus posibles referentes y repercusión en cuanto el uso.

Del grupo que conforman este periodo destacan las obras encargadas por la catedral angelopolitana a plateros asentados en la Ciudad de México. Sin embargo, antes de entrar de lleno a ellas, estudiaremos como primera pieza de este capítulo al cáliz que actualmente resguarda la orden franciscana de Cholula, Puebla, como el vaso sagrado que vino con los primeros doce franciscanos llegados a tierras novohispanas. Conservado actualmente a modo de reliquia, este ejemplo nos permite indagar en su forma, su peculiar

1. Esteras Martín, *La Platería del Museo Franz Mayer...*, 18.



marcaje y materialidad para analizar la posible adjudicación que le ha dado la tradición como “el cáliz de los doce”. Así mismo, revisaremos otros vasos sagrados del s. XVI localizados en el actual Museo Bello de la ciudad de Puebla y cuya colección se ha sospechado que deriva de los fondos catedralicios. Así mismo, daremos lugar a las referencias de inventarios de la misma época para visualizar la tipología de estos cálices a lo largo de la segunda mitad del mencionado siglo. Al cruzar la información documental, hacemos especial mención a una custodia del s. XIX que reutilizó un cáliz de mediados del s. XVI y que ahora presentamos como vestigio de la pieza más antigua actualmente conservada en la Catedral de Puebla.

Como ya apuntamos, el capítulo tiene una importante presencia documental relativa a piezas con la que se avala el encargo de la Catedral de Puebla a plateros asentados en la capital virreinal. De ellas, destacan dos ejemplos sobre las solicitudes hechas a Juan y Miguel Torres durante la década de los ochenta del siglo XVI; un relicario y la custodia de asiento llamada la torrecilla. Ambos en sintonía con las consideraciones formales de la época y con estructuras arquitectónicas que recuerdan la literatura del momento, desde los tratados de arquitectura que introducen el renacimiento en el territorio hispano, hasta la obra de Juan de Arfe, quien personifica las características de un platero consagrado en esta tradición.

El siguiente caso, ahora como ejemplo de un encargo de la primera década del siglo XVII, es el del platero capitalino Pedro de Cevallos, a quien se le confió la hechura de diversas obras de la sede catedralicia. De este repertorio llega a nuestros días una placa con las palabras de la consagración; la cual es comparada formalmente con otros paralelos artísticos, y con ello, observar



**ESCULTURA DE LA
INMACULADA
(1619)**



1650

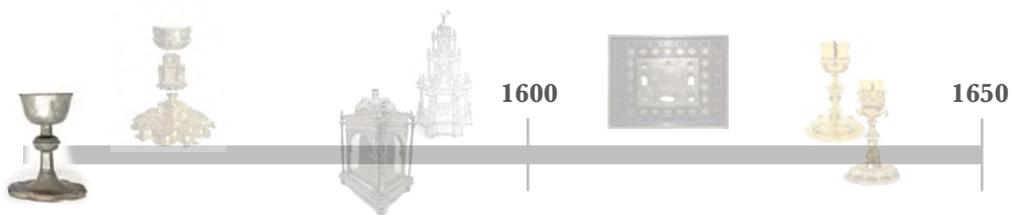
**ESCULTURA DE
SAN PEDRO
(1669)**

también los posibles referentes formales. Coetánea a la anterior, traemos a consideración la documentación que nos refiere a dos obras escultóricas encargadas a los talleres capitalinos durante la primera mitad del siglo XVII, aun a expensas de que ya para ese momento se tienen registros de la existencia de plateros activos en la Ciudad de Puebla. Con estos dos ejemplos, uno de la Inmaculada Concepción y otro de San Pedro exploramos su documentación, referencias literarias y, a partir de ello, sus injerencias materiales y técnicas.

Tal y como inicia el capítulo, el último epígrafe es dedicado también a los vasos sagrados, sólo que ahora en sintonía con la primera década del s. XVII y a los que la bibliografía moderna ha aglutinado bajo el estilo “escurialenses”. En este sentido, partimos de ellos para visualizar los modelos importados de la Ciudad de México a Puebla durante este periodo y, a su vez, observar las consideraciones particulares o generales a las que responden sus formas.

Para generar un eje sobre el cual reflexionar durante la lectura de este capítulo, se replantean los motivos que hacen pensar que este periodo se trata de un *génesis* de la identidad poblana, como marcan la bibliografía o, en un sentido más amplio, sobre las formas aplicadas que unifican los diferentes puntos geográficos. Con estos apartados queremos dar paso al análisis formal y, mediante las circunstancias de cada caso, indagar en la materialidad, literatura coetánea y documentación que nos ayude a aproximarnos a ella. De este modo, no solo queremos plantear la presencia de la platería mexicana en Puebla, sino también entender que la búsqueda de piezas en otras geografías puede ser la característica que busca la región que las demanda, dándole así, un sentido de propiedad y distinción.

El cáliz de los doce, un referente de la cristianización americana



De acuerdo con la encomienda del rey Carlos V y el papa Adriano VI, el 13 de mayo de 1524 desembarcaron en San Juan de Ulúa, Veracruz, doce frailes franciscanos para evangelizar a la población de la naciente Nueva España² (fig. 1). Entre sus pertenencias, según la tradición de la orden, los frailes traían un cáliz que actualmente se atesora en la Casa Provincial de San Francisco de Puebla (fig. 2). No obstante, y a falta de la documentación útil para contrastar la información, es pertinente analizar el llamado “cáliz de los doce” desde un punto de vista formal y material para acercarnos a las características vigentes en otros meridianos durante las primeras décadas del siglo XVI; y con ello, en cierto modo, corroborar la posible procedencia que dicta la tradición. De ser así, esta pieza se trataría de una de las primeras obras destinadas al culto llegada al territorio novohispano, conservada e inédita hasta el momento para la historia del arte.

Formalmente, el cáliz se resuelve mediante un pie en planta polilobulada y perfilado por lo que parecen ser zarcillos de hojarasca. Al interior tiene un listel circular cincelado que da arranque a un elemento troncocónico en cuya superficie hay una cruz patada redondeada y elaborada con picado de lustre. En cuanto al astil, éste es de planta cuadrada, y la macolla, localizada en el tercer cuarto superior, se compone por dos motivos semiesféricos encontrados, lisos y de planta circular. Respecto a la copa, es de boca ancha y de la parte inferior de la subcopa surgen una serie de rayos de perfil flamígero con picado de lustre en su interior. Además, la patena de planta circular se trata de un plato cóncavo con fondo y borde delineado. Esta pieza corresponder con la original del cáliz como así demuestran por las marcas que poseen ambas piezas —una

2. Juan Guillermo Durán y Rubén Darío García, “Los coloquios de los ‘Doce Apóstoles’ de México: los primeros albores de la predicación evangélica en el Nuevo Mundo”, *Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 34 (1979), 153-155.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 1

en el astil y el otro en el borde—, las cuales podemos describir como una impronta aparentemente resuelta por una “T” debajo de lo que parece ser una pequeña “o” incompleta (fig. 3).

De primera instancia y como uno de los problemas principales del conjunto, es que la marca podría asociarse con la de localidad de Toledo, España³. Los punzones publicados de dicho centro se componen con las mismas letras y distribución dentro de una comisura próxima al cuadrado con esquinas redondeadas y puestas en relación con los años setenta del siglo XVI; sin embargo, en la localizada en el “cáliz de los doce” la comisura sigue la silueta de la tipografía. Al respecto, la marca toledana más próxima se observa temporalmente a finales del siglo XV, tal y como es vista en una crismera conservada en el Museo Arqueológico Nacional de España⁴ (fig. 4). Sin adelantar más, nos cuestionamos la posibilidad que se trate de una marca de Toledo, ya que si abstraemos la forma de la incisión podría tratarse de un par de letras encadenadas (fig. 5). A partir de ello es posible proponer que la marca corresponda al propietario o artífice. Sumado a lo anterior y tras el análisis de laboratorio de la patena y el cáliz, resultó que no se trataba de una pieza de plata, sino de una aleación compuesta principalmente de aluminio, estaño y plomo⁵ (fig. 6), lo que determinaría que la marca, que debería corresponder al contraste de la calidad de plata y sus respectivos pagos de impuestos, no se refiere a una Caja Real. A esto sumamos otro cáliz, también en territorio americano, que no sólo corresponde en cronología con el de nuestro interés, sino también en la

3. Existen dos tipos principales de marcas que corresponden a la ciudad de Toledo, una compuesta por una corona sobre la inscripción “TOLE” vistas en obras de finales del siglo XV y primera mitad del XVI, para el caso véase: María Jesús Sanz Serrano “El legado del cardenal Hurtado de Mendoza a la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 17, (2004), 93-116. Juan Crespo Cárdenas, *Plata y plateros. Ciudad Real 1500 – 1652*, (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real), 113, 166-117, 158-160. Munoa y Jorge Rabasco, *Enciclopedia de la plata española*, 223. Fernández, Rafael Munua y Jorge Rabasco, *Marcas de la plata española y virreinal* (Madrid: Antiquaria, 1992), 118. En cuanto a la marca de la misma Ciudad compuesta por la “o” sobre la “T”, véase: José Manuel Cruz Valdovinos, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982), 57. Munoa y Jorge Rabasco, *Enciclopedia de la plata española*, 223. Fernández, Rafael Munua y Jorge Rabasco, *Marcas de la plata española y virreinal*, 118. Crespo Cárdenas, *Plata y plateros. Ciudad Real...*, 113.

4. Cruz Valdovinos, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería*, 57.

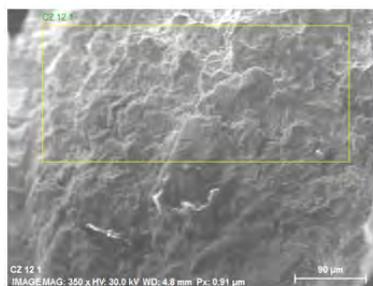
5. De las tres muestras tomadas, una a la patena, una en el pie y la otra en la subcopa, el carbono fue uno de los elementos con mayor presencia, oscilando entre el 30, 70 y 80 % en cada una de las muestras, lo cual es posible que se trate de una acumulación provocada por el tiempo. Mientras tanto, entre los metales, el aluminio alcanzó entre el 10 y 13 %, el plomo del 10 a 34 % y el estaño alcanzó de 6 a 28%. Laboratorio de Diagnóstico de Obra de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Fig. 4



Fig. 5



CZ 12 1
Date:5/3/2018 11:57:12 AM
Image size:512 x 384
Mag:350x
HV:30.0kV

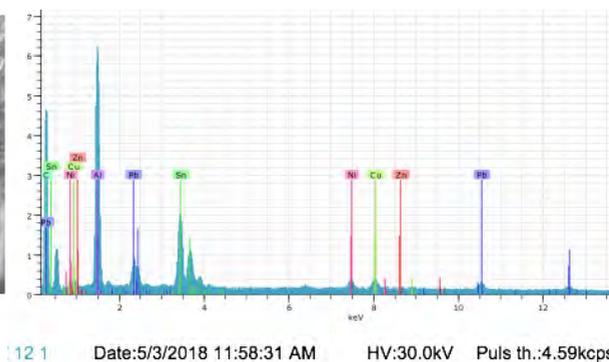


Fig. 6

materialidad y la forma en que su historia se aproxima al localizado en Puebla. Se trata del cáliz expuesto por Jesús Paniagua, perteneciente a la catedral de Bogotá, que también es plúmbeo, con formas próximas en lo que respecta a la limpieza decorativa y cargado de una tradición que lo relaciona con su mote, el “cáliz de la primera misa”⁶ (fig. 7).

Ante los complicados caminos a los que nos lleva la incógnita de la peculiar marca y el material del “cáliz de los doce”, nos valemos ahora del análisis formal para aproximarnos a una posible datación que reafirme o no, la tradición implicada. De acuerdo con los recursos decorativos basados prácticamente en la misma forma de la pieza, es imposible no relacionarla con

6. Jesús Paniagua Pérez, “Plateros y platería colonial en los territorios de la Nueva Granada”, en Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar coord. *La plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX* (Ciudad de México – León, España: INAH-Universidad de León, 2008), 361. Imagen presentada también en: Juan Miguel Huertas, *El tesoro de la catedral de Santafé de Bogotá* (Bogotá: Amazonas, 1995), 48-49.



Fig. 7

obras coetáneas localizadas allende los mares; por ejemplo, el cáliz del platero Pedro de Ochovi ubicado en la parroquia de Marcaláin, Navarra⁷. En este caso, son vinculables los siguientes motivos compositivos: planta polilobulada de la base, astil recto de planta poligonal, así como la gran apertura de la boca de la copa (fig. 8). Todos estos rasgos formales, sugieren la continuidad de motivos góticos, presencia todavía vigente durante la primera mitad del siglo XVI. Es de destacar que, en ambos casos, la macolla ya ha perdido la composición poliédrica y se constriñe en una forma próxima a la semiesférica, pequeño detalle que acercan a las piezas hacia un recurso que irá ganando terreno conforme se desarrolle el Quinientos. Una observación más de la relación entre estas piezas es la solución troncocónica del pie; para el caso del “cáliz de los doce” es liso, mientras que en el de Marcaláin tiene insinuados algunos golpes de cincel internos que marcan ligeramente la línea de unión de cada bulbo, pero sin completar la forma acucharada que tienen otros ejemplos de la época —casos que serán vistos más adelante—. Sin duda, otro referente formal más cercano es el cáliz de plomo hallado por un labrador en Renedo del Monte, Palencia, hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid (fig. 9)⁸. La semejanza, a pesar del deterioro, es posible verla en la planta y perfil de la base, así como en la decoración vegetal en el

7. Asunción de Orbe y Sivatte y María del Carmen Heredia Moreno, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*, (Navarra: Gobierno de Navarra, 1998), 201-203.

8. Museo Nacional Arqueológico. *Cáliz*, cat. 57088.



Fig. 8



Fig. 9

escalonamiento, a lo que se suma la sección poliédrica del astil y silueta de la copa. Éste último está datado como del siglo XV y, por lo tanto, nos aproxima a una etapa cercana al 1500, si consideramos al “cáliz de los doce” como tal.

A pesar de las semejanzas que tienen estos cálices, entre las diferencias evidentes está la aplicación de rayos con picado de lustre de la subcopa. Este elemento decorativo no se ha localizado hasta el momento en otras piezas semejantes o coetáneas. Sin embargo, aunque datado en el año de 1631, hemos encontrado un ejemplo de la misma solución en un vaso de cata de vino de uso civil conservado en el Museo Rijks de Amsterdam⁹, el cual, tanto en la superficie del fondo como en la parte interna de las paredes, tiene un diseño de líneas cinceladas que forman rayos ondulantes y delimitan áreas lisas de otras con picado de lustre (fig. 10). A pesar de la relación decorativa en ambas piezas, la distancia temporal tan amplia habla de las dilatadas vigencias decorativas usadas y, a su vez, como se traslapan entre los diferentes usos de los objetos, todos sin dejar de lado las posibles relaciones con otras obras y la interpretación de dichas formas según el uso de la pieza.

De acuerdo con el análisis formal, está claro que el cáliz en cuestión, tanto por su sencillez decorativa como por la correlación con otros ejemplos de principios del siglo XVI, lo aproximan a los modelos vigentes usados en

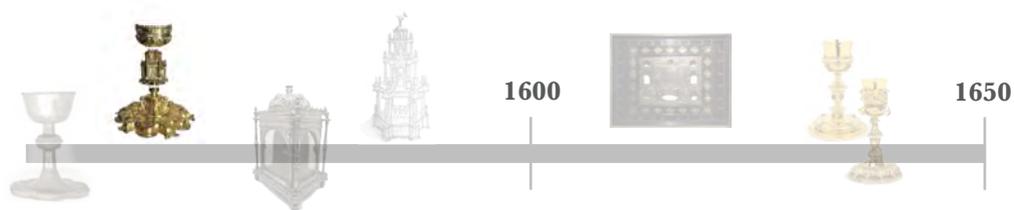
9. Jan Rudolph de Lorm, *Amsterdams goud en zilver*, (Amsterdam: Rijksmuseum, 2001), 34-35.



Fig. 10

el tiempo de la llegada de “los doce apóstoles” franciscanos a México. A esto, y tomando en cuenta su composición carente de plata, es posible que la materialidad esté en relación con los votos de pobreza que distinguen a la orden franciscana. También, no sería extraño que la obra sea una hechura novohispana y que, debido a la posible ausencia de los metales preciosos, se realizó con los recursos disponibles en ese momento. Independientemente de los eventos que estén implicados en la marca y su origen, el llamado “cáliz de los doce” se trata de una pieza que corresponde cronológicamente con la llegada de los primeros evangelizadores y, por lo tanto, bien podría estar relacionado con ellos. Sin embargo, hay que considerar que los cálices de esta materialidad y tipología, como es el caso del cáliz neogranadino “de la primera misa”, son posibles ejemplos de un grupo de piezas más amplio que llegaron a América y que, por su antigüedad, la tradición los asumiera como objetos simbólicos de las primeras muestras de cristiandad en América. No obstante, la idea de este tipo de tradición en las que están implicados los cálices nos habla de la importancia simbólica que el vaso sagrado tiene, no solo asociada en su uso dentro del ritual, sino también en que estos sean los objetos precisos por el cual inicia una era de cristiandad en la aparente indómita América. En este sentido, con mucha razón y tal como dicha Orden lo refiere actualmente, ya sea por su verdadera proximidad con la tradición o por su antigüedad dentro de un repertorio más amplio de cálices de esta tipología, se trata de un objeto reliquia que representa un momento tangencial para la historia americana y europea.

Los cálices mexicanos en Puebla



Al considerar que el “cáliz de los doce” es una de las primeras obras que llegaron de España y que se localiza en la región de Puebla; es posible retratar lo que sucede en las siguientes décadas, pero ahora en torno a las obras que llegan de la Ciudad de México. Uno de estos ejemplos es el localizado en el Museo Bello y González, cuya colección se puede inferir que, en parte, tiene como origen los templos poblanos (fig. 11). Similar al caso de los franciscanos, este cáliz se resuelve formalmente con un pie circular, perfil troncocónico, la peana acucharada, esgrafiada y cincelada con motivos vegetales alternados con monogramas cristológicos. El astil arranca de un plato liso seguido de un elemento cilíndrico, tiene una macolla semiesférica, decorada con gotas, y dividida en la parte media por un doble listel de planta hexagonal. La copa es lisa, con una ligera apertura de la boca, mientras que de la subcopa ascienden, a modo de engarce, rayos que rematan en punta, alternados por gotas planas. Como elemento distintivo tiene dos marcas, una de Antón Dante y la otra de Oñate; la primera alude al artífice y la siguiente al ensayador, lo que corrobora su manufactura entre 1566 y 1572¹⁰.

De acuerdo con el análisis formal y comparativo, es posible también colocar esta pieza en diálogo con el cáliz del museo Franz Mayer, Ciudad de México, fechado por Cristina Esteras entre los años mencionados, esto de acuerdo con el punzón del ensayador y su período de vigencia¹¹. Entre los motivos de coincidencia, además del perfil, destacan el diseño de las gotas distribuidas en la macolla, la solución del pie acucharado y los motivos florales de tres pétalos (fig. 12). Estos últimos son visibles también en otros soportes de la época, como por ejemplo en la pintura mural del ex convento de Huejotzingo; datada en fechas cercanas a 1560 y 1571 y en la cual se observa la misma flor de tres pétalos en las enjutas de la sala de *profundis*¹². (fig. 13)

10. Aymes, “Metales”, 127-128.

11. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer...*, 65-66.

12. Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 67-68.

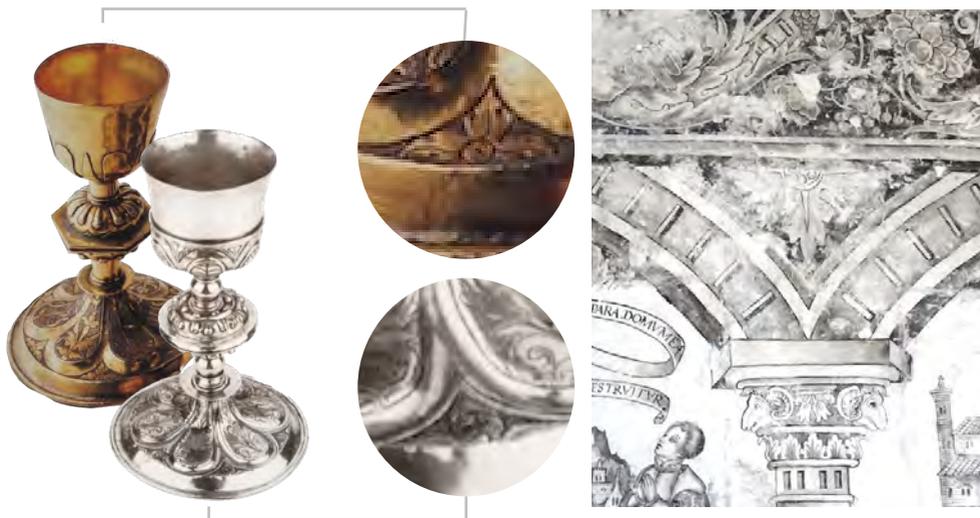


Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

Un ejemplo más que incorporamos a esta comparativa es un cáliz localizado en la Mixteca oaxaqueña, cuya tipología corresponde a los modelos mencionados; base acucharada y las gotas de la macolla divididas por un listel, aunque éste último es de planta circular, diferencia que se suma a las hojas de acanto que ascienden en la subcopa (fig. 14). Siguiendo la misma línea, en las Islas Canarias, en la parroquia de San Blas de la Villa del Mazo (La Palma) se conserva un cáliz mexicano, punzado con la marca de localidad, cuya cronología se ha propuesto en la misma temporalidad de los anteriores ejemplos, con los que a su vez tiene similares características en el pie acucharado y la macolla compuesta de dos motivos semiesféricos unidos por un listel de planta circular¹³ (fig. 15). Ahora bien, quizás el ejemplo más próximo sea el presentado por Cristina Esteras en la exposición de *El arte de la platería mexicana, 500 años*, catalogado como de colección particular e identificado por su marcaje como de la mano del platero Antonio del Valle y contrastado por Oñate; por lo tanto, coetáneo a todos los ejemplos aludidos¹⁴. En este caso la solución del pie, la macolla, ahora con denticulados y la subcopa con rayos que rematan en punta alternados por otros redondeados (fig. 16), siguen claramente el caso inicial del Museo Bello.

13. Gloria Rodríguez, *La platería americana en la isla de La Palma*. (Tenerife: Servicio de Publicaciones, Caja General de Ahorros de Canarias, 1994), 37-38.

14. Esteras Martín, *El arte de la platería mexicana, 500 años*, 134-135.



Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

Los ejemplos anteriores, todos comprobados por su marcaje como de origen mexicano, tienen estrechas relaciones formales, así como parte de algunos recursos decorativos. A pesar del reiterado modelo de ejecución que podría comprobarse como de origen mexicano, estos no distan de los vistos durante la primera mitad del siglo XVI en España, tal y como lo reclama Cristina Esteras al relacionar el caso del cáliz del Museo Franz Mayer con los de Sevilla —aunque no menciona ejemplos concretos—¹⁵. No obstante, en la antigua Castilla también existen múltiples modelos semejantes, por ejemplo, uno de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares, Madrid, cuyo tipo —de planta acucharada y astil de planta hexagonal (fig. 17)— se ha relacionado a un posible taller toledano que deriva de otro burgalés del primer tercio del siglo XVI¹⁶. Otro cáliz, ahora en la parroquia de Las Mesas, en Cuenca, España, datado como del primer tercio del siglo XVI (fig. 18)¹⁷, también tiene semejanza con el caso del Museo Bello en lo concerniente a la macolla y el pie, mientras que la subcopa engarzada en hojas de acanto se ajusta más

15. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer...*, 66.

16. Carmen Heredia Moreno y Amelia López-Yarto Elizalde, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001), 77-78 y 200-201.

17. Amelia López-Yarto Elizalde, *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, (Cuenca, España: Diputación de Cuenca, 1998), 72.



Fig. 17

Fig. 18

Fig. 19

al ejemplo de la Mixteca de Oaxaca. Entre estas muestras, y guiados por la influencia andaluza que marcó Cristina Esteras, aludimos ahora el caso del platero Diego de Alfaro quien realizó entre 1550 y 1560 en la ciudad andaluza de Córdoba, el cáliz de la parroquia de San Juan Bautista de Arico, Tenerife (fig. 19)¹⁸. En esta ocasión, el perfil, las gotas repartidas en la macolla y la subcopa siguen el modelo visto, aunque en este caso el acucharado se retrae en un segundo cuerpo del pie, además de que todos los espacios que en los ejemplos anteriores están cincelados o vacíos, aquí se presentan ricamente repujados con motivos vegetales.

Los ejemplos mencionados, incluido el caso inicial de Puebla, son vistos como un modelo de transición entre el Gótico y el Renacimiento¹⁹. En sí, lo que claramente recuerda los vestigios goticistas son los referidos acucharados que parecen partir de las plantas polilobuladas como la del “cáliz de los doce”, así como las secciones poligonales de las macollas, ambas comunes

18. Jesús Pérez Morera, “Cáliz [3.D.1.2]”, en *La huella y la senda*, (Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2004), 244-254.

19. de Orbe y Sivatte, María del Carmen Heredia Moreno, *Biografía de los plateros navarros...*, 73.

en múltiples ejemplos europeos de finales siglo XV y la primera mitad del XVI. Tampoco se pueden olvidar los motivos decorativos más arcaicos, como lo son las hojas de acanto en la subcopa del cáliz de la Mixteca, visibles en otros como por ejemplo en el “cáliz del Papa Luna” punzado en Barcelona, y datado como del primer tercio del siglo XV en Peñíscola, Castellón²⁰ (fig. 20).



Fig. 20

A partir de las señaladas correspondencias, se puede suponer que México fue lógico receptor, prácticamente en paralelo, de los modelos vigentes en Europa. Así mismo, los casos de los cálices anteriores, desde sus descripciones y análisis, evidencian formas codificadas aparentemente sencillas y de aparente hechura rápida. No obstante, existe otra tipología que se hace presente a mediados del siglo XVI que sigue diferentes modelos con una carga decorativa y formal más elaborada, a las que ahora damos paso y descubrimos para la historia de la platería novohispana.

La donación de tres cálices y las formas vistas en la Catedral de Puebla

A partir de referencias documentales y su cruce con piezas localizadas en la Catedral de Puebla y de otros enclaves, es posible aproximarnos a la variedad formal que tuvo el cáliz durante el siglo XVI. El primero está en la documentación de 1542 que hace referencia a la donación de cuatro cálices realizada por fray Julián Garcés (1527-1542), el primer obispo de Tlaxcala, e inventariados de la manera siguiente: “Un cáliz de plata sobredorado que tiene en el pie seis apóstoles. Un cáliz grande que no está del todo dorado. Dos cálices

20. Juan Bautista Simi Castillo, “Cáliz del Papa Luna”, en *La huella y la senda*, (Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2004), 109-110.



Fig. 21



Fig. 22

medianos de plata. En total son cuatro, con sus patenas de plata”²¹. Aunque la descripción es escueta, el dato puntual no sólo hace una distinción sujeta a la ornamentación del objeto, sino también, por su lectura es posible que se trata de un cáliz con un mayor trabajo de elaboración técnica. Por ejemplo, como punto de comparación entre los modelos mexicanos más próximos a la fecha de la donación, está el ubicado en la Sierra Sur de Oaxaca, datado en torno al año 1566 y atribuido a Dionisio de Cítola, en cuyo pie de planta polilobulada se distribuyen las imágenes de apóstoles y santos dominicos dentro de cada uno de sus seis lóbulos²² (fig. 21). Así mismo, esta pieza es relacionable con la custodia del mismo autor conservada en el Museo Franz Mayer²³; la cual tiene también relieves semejantes de apóstoles y santos dominicos distribuidos en el pie polilobulado y no se descarta que pueda corresponder con un cáliz modificado para fungir como ostensorio (fig. 22). Aunque con estos ejemplos no se pretende establecer un tipo definitivo para

21. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 95. AVCCP, 2/11/1542. En el inventario de 1596 es mencionado como un “cáliz dorado viejo con los doce apóstoles con su patena dorada”. AVCCP, Inventario 1596, fs. 5r.

22. De Leo Martínez, “La platería al servicio del Culto Divino...”, 60.

23. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer...*, 69-71.

visualizar el desaparecido cáliz legado por fray Julián Garcés, con la anterior lectura comparativa creemos dar a entender que los recursos ornamentales y decorativos tienen un valor que se relaciona con la complejidad de la obra y, a su vez, le otorgan características distintivas.

El segundo cáliz al que alude la documentación, ahora en el inventario catedralicio de 1596, es el donado por el deán Bartolomé Romero y descrito como “labrado con seraphines y quatro alacranes al pie y en la mançana doce imágenes con su patena dorada y en medio un niño Jesús dibujado”²⁴. Teniendo como referencia los años que el deán ocupó el cargo y su muerte, es posible datar entre 1553 y 1563²⁵. En esta ocasión, la descripción permite relacionarlo con una pieza que actualmente es una custodia y cuya morfología, así como motivos compositivos, hace que propongamos que pueda tratarse de una reutilización del cáliz reformado donado por el deán (fig. 23).



Fig. 23

Dicho ostensorio se compone de un pie de planta mixtilínea con seis lóbulos, en donde cada uno tiene un querubín repujado. Estos están unidos entre sí por paños a modo de festones, de los cuales penden símbolos pasionarios: las pinzas y el martillo, los tres clavos, dos flagelos, la escalera y lanza, la columna y la esponja, así como la Cruz en el Calvario. El astil arranca con un elemento ligeramente convexo seguido de otro cilíndrico, lugar en el que se hallan los cuatro “sheraphines y quatro alacranes” referidos en el inventario. Para la identificación de estos últimos y en función de sus formas, nos hemos basado en la descripción del Diccionario de Autoridades (1726) en el que se describe el término de “alacranes” como aquellas “escillas

24. AVCCP, Inventario 1596, fs.5 r.

25. Alfonso Arellano, *La casa del Deán: un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 22.

con que se traban los botones de metal”²⁶. Así, siguiendo dicha forma, los alacranes aludidos se componen a partir de una cabeza de carnero con cuerpo fitomorfo que concluye en una pata de cabra. El siguiente elemento del astil es periforme, liso y da altura a la macolla que es de perfil semiesférico, en cuya parte inferior se reparten seis querubines similares a los ya mencionados, los cuales también están unidos por festones de paños de los que cuelgan flores. En medio de la macolla tiene una cenefa en la que están repartidos otra serie de seis querubines más pequeños y está rematada por una crestería elaborada por motivos vegetales en tornapunta. La parte superior, que es un añadido posterior, está cubierta por un elemento convexo que tiende a cerrarse de manera troncocónica y en la superficie presenta un cincelado con rocallas que tienen como fondo rayado de lustre. El astil, nuevamente del siglo XVI, continúa con un elemento periforme liso que da altura a otra manzana de estructura arquitectónica, planta hexagonal, dividida en dos cuerpos decrecientes, con una esbelta columnilla en cada arista y, en cada sección de ambos cuerpos, el relieve de los doce apóstoles dentro de nichos. El sol, con indudable perfil del siglo XIX, se compone por una serie de tupidos rayos lisos con una guirnalda de vid y espigas en la base, unidas por un cúmulo de nubes sobre las que están las tablas de Moisés.

De acuerdo con la descripción, es evidente la peculiar composición y la disparidad temporal de motivos decorativos existente entre el sol y la primera macolla; por un lado, los querubines con festones repujados y por otro, las rocallas trabajadas a golpe de cincel. En consecuencia y de acuerdo con una relectura formal que ahora se propone para la pieza, la manzana de los apóstoles sería la propia para el cáliz y la parte inferior de la primera macolla semiesférica corresponde a la subcopa, mientras que la base seguirá fungiendo como tal; logrando con lo anterior, el rearmado de un cáliz que proponemos ahora como el indicado en el legado del deán Bartolomé Romero entre 1553 y 1563 (fig. 24). Por lo tanto, si se considera la anterior deducción, hasta el momento, esta pieza inédita es la más antigua que conserva actualmente la Catedral de Puebla²⁷.

26. Nuevo diccionario histórico del español, Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades, Tomo I, (1726)*, consulta de entrada: “Alacranes”, (consultado 12 de enero 2018), <http://web.frl.es/DA.html>.

27. Con ello el relicario de “La Púrpura de Cristo” —que abordaremos en párrafos más adelante— deja de ser la obra más antigua considerada hasta el momento.



Fig. 24



Fig. 25

Un ejemplo próximo al propuesto como el cáliz del deán poblano es el conservado en colección particular con marcas del platero Antón Dantes, radicado en la Ciudad de México²⁸, quien estuvo vigente aproximadamente entre 1545 y 1577²⁹. Entre los puntos de correspondencia se pueden mencionar: la planta polilobulada, el astil arquitectónico de dos cuerpos decrecientes con crestería, las columnillas abalaustradas y los motivos periformes. A ello se suman los medallones de la subcopa y las argollas de las que seguramente pendían campanillas (fig. 25).

Ambos cálices son también relacionables con otro del Museo de la Basílica de Guadalupe, que mantiene la misma solución arquitectónica para la forma de la manzana³⁰. Así mismo, la macolla de la

28. Cristina Esteras Martín, “Presencia de andaluces en la platería novohispana (siglos XVI al XVIII)” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord., *La plata en Iberoamérica, Siglos XVI al XIX*, (Ciudad de México–León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de León, 2008), 296-297; 297-298.

29. De Antón Dantes se sabe que fue un platero formado en Sevilla, activo en la ciudad de México, por lo menos desde 1545. En 1577 aparece trabajando con otro platero, Martín Larios, quienes labraron conjuntamente cuatro candeleros de plata para el convento de Chiautla, poblado próximo a las inmediaciones de Texcoco. Sobre su obra se conocen puntuales piezas, los cálices referidos y un plato petitorio en el Museo Franz Mayer. Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer...*, 67-68. Esteras Martín, “Presencia de andaluces en la platería novohispana ...”, 296-297. Una noticia sobre Martín Larios en 1604 es: “Los cargos que resultaron de la visita secreta practicada por Diego Romano, Obispo de Tlaxcala, al virrey de la Nueva España, Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique [...] – Cargo CXCI: Mandó a hacer a Martín Larios, platero, algunas obras de su oficio, al cual pagó sus servicios a bajo costo. – Hacele Cargo que teniendo Martín Larios, platero, tenía un yerno que pretendía ser proveído en cargos y negocios, el dicho marques sabiendo que era platero le encargó hiciese algunas obras de su oficio, como fue una bacía y escarsador para la marquesa, y otras piezas, y mereciendo la hechura de todos más de seiscientos pesos, porque están más de trescientos marcos, solo le mando pagar doscientos pesos, poniendo lo demás el dicho Martín Larios a cuenta de los favores que le había hecho y había de hacer[...]” Mina Ramírez Montes, *Ars Novae Hispaniae, antología documental del archivo general de indias, Tomo I*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 249. AGI, *Audiencia de México*, leg. 22, núm. 81 bis, 41.

30. Se aclara que hay menciones sobre la desproporción de la obra respecto al pie en:

referida custodia de Dionisio de Cítola del Museo Franz Mayer no está muy alejada de las soluciones estructurales de dos cuerpos. Por lo tanto, ambos casos —y el que ocupa de la Catedral de Puebla— evidencian los múltiples cambios a los que frecuentemente se sometieron algunas piezas, aprovechándose en relación con su uso³¹.

Al respecto de las obras modificadas a lo largo del tiempo, el tercer cáliz legado a la Catedral al cual hacíamos referencia es el que Echeverría y Veytia y Manuel Alcalá y Mendiola, daban cuenta en sus obras descriptivas de la seo angelopolitana. Se trata de un cáliz “primoroso en su cincel, mirándose el apostolado en su pie y éste hoy sirve de viril al sol del santísimo Sacramento, que endonó un natural sirviente de la sacristía de dicha Santa Iglesia, acción loable en la magnífica dádiva de un pobre”³². Según lo anterior, corresponde con un modelo vigente durante la segunda mitad del siglo XVI y quizás se trata del mismo cáliz también referenciado en el inventario de 1596 descrito como “otro cáliz dorado viejo con los doce apóstoles, su patena dorada y seis alacranes llano”³³. Aclarando que éste no se trata del donado por el deán Bartolomé y tampoco el del obispo Garcés, ya que ambos también son mencionados en el mismo inventario.

Más allá de los aspectos decorativos, los tres ejemplos de cálices se hacen distinguibles por las personalidades de quienes los donan: el obispo, deán y un “natural sirviente”. Dichos mecenas, nombrados de manera aislada y dados a conocer por diferentes circunstancias —ya sea en la descripción de un inventario o en crónicas—, colocan en la memoria de la pieza un elemento individualizador, denotando en ella la personalidad de quien la ofrece.

Por una parte, se sabe que el deán Bartolomé estuvo en su cargo durante el gobierno de fray Juan Garcés, lo que hace posible proponer que ambos legados pudieron ser coetáneos y, por lo tanto, vigentes en cuanto a las formas en boga de su tiempo. Así mismo, las dos personalidades —de primer nivel

Esteras Martín, *El arte de la platería mexicana, 500 años*, 166. Sin embargo, no se menciona la posibilidad de que éste no le pertenece de origen, ya que son evidentes los cambios cromáticos y decorativos respecto a toda la pieza.

31. La obra que trata el tema a partir de una revisión de los inventarios de la Catedral de Puebla es: Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*

32. Miguel de Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejo de la imperial cesárea, muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Angeles*, (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997), 97.

33. AVCCP, Inventario 1596, f. 5r.



Fig. 26

en la élite eclesiástica—, tenían la capacidad económica para adquirir este tipo obras y donarlas en un acto de devoción o, por qué no, también de reconocimiento social. En un sentido semejante, la ofrenda del “natural sirviente”, se vale según la descripción formal, de un cáliz con los motivos compositivos similares a los donados por el obispo y el deán. Con ello se puede entender que las personalidades de una jerarquía mayor tratan de ser emuladas por otras de menor rango. En tal sentido, el legado del anónimo deja de tener nombre propio y se transforma en un valor cualitativo que deriva en la “acción loable en la magnífica dádiva” de un “sirviente” que esfuerza su condición económica para demostrar su devoción equiparando su legado a los de jerarquías mayores.

Otra tipología más de cálices “visibles” por la documentación, son aquellos que por su fusión son denominados actualmente como cálices-custodias. En el inventario de 1596 de la Catedral angelopolitana, dentro de la categoría dedicada a los ostensorios, se describe: “Un cáliz de plata dorado con unas piedras de diferentes colores con cinco pinjantes y una sobrecopa en que se pone el santísimo sacramento con su luneta de plata dorada con vidrieras y cruz que al presente está en el sagrario del altar mayor con el santísimo sacramento y seis campanillas”³⁴. Esta tipología no deja de recordar al conservado en el Museo Bello, que por el marcaje del ensayador Miguel Torres se ha datado entre 1600 y 1605³⁵ (fig. 26). De igual forma, como parte de la misma colección, está una sobrecopa del Santísimo (fig. 27). Ambos, pudieron ser parte de dos juegos de cáliz-custodia semejante al descrito en el inventario. El primero se compone de con un pie de planta circular, repujado con querubines mofletados alternado por pequeños grupos de frutos. Motivos que se repiten en la macolla y subcopa. De esta última sección también penden

34. AVCCP, Inventario 1596, f. 3r.

35. Aymes, “Metales”, 128-129.



Fig. 27



Fig. 28

seis campanillas, tal y como es descrito el cáliz de la Catedral. Mientras tanto, la sobrecopa del Santísimo se dispone por un plato circular y cóncavo, de cuya boca, rematada por una crestería vegetal, se apoyan cuatro basas que dan altura a cuatro columnillas abalaustradas y sobre éstas, una cornisa lisa que remata con pinjantes. La tapa superior es de dos cuerpos, el primero de perfil convexo tiene decoración de hojarasca y el segundo, seis querubines que se distribuyen alrededor. Al interior, el viril con sus vidrieras sigue la forma del Sol compuesto por pequeños rayos flamígeros alternados con rectos.

Es evidente que ambas piezas están distantes temporalmente y, por lo tanto, no son un juego en común que forman el cáliz-custodia. Por un lado, el cáliz, al estar contrastado por la marca de Miguel de Torres en su época de ensayador, es posible colocarlo entre en los primeros ocho años del siglo XVII³⁶. En cuanto a la sobrecopa, podemos datar a partir de los recursos ornamentales descritos. Por ejemplo, su crestería es posible relacionarla con la que tiene un relicario de “La púrpura” datado en 1573, también conservado en la Catedral de Puebla y en ambos casos siguen el mismo diseño (fig. 28).

36. Carmen Heredia Moreno, “Precisiones sobre los cargos públicos de la platería en el virreinato de Nueva España (1527-1650)”, en *Estudios de platería. San Eloy 2010* (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 305-318.

Así mismo, la hojarasca de la cúpula es relacionable con la decoración de subcopas de cálices de la primera mitad del siglo XVI³⁷.

Un ejemplo, quizás aún más elocuente de la tipología de cálices-custodias que pudo tener la catedral, es el de la colección particular Isaac Backal, datada por Cristina Esteras entre 1575-1578³⁸. Se compone de un cáliz de planta mixtilínea con una serie de imágenes en relieve sobre la superficie del pie, la manzana ovoide con querubines entre paños colgantes y sobre éstos un anillo con asas zoomorfas. De la subcopa, igualmente trabajada a la macolla, penden campanillas, similares a las que tiene la parte inferior de la sobrecopa arquitectónica. Ésta última compuesta de dos cuerpos decrecientes de planta ochavada en cada arista una columnilla abalaustrada, rematados con crestería y ventanas en cada lado en forma de arco. El primer cuerpo sirve de depósito para la Sagrada Forma, mientras que en el segundo es ubicado una pequeña efigie de Cristo Resucitado y, como colofón, remata un Cristo en la Cruz flanqueado por sendos infantes (fig. 29).

Sobre esta tipología de obras es lógico deducir que surgen por un motivo práctico de acuerdo con la función, aunque también es probable que responda a otros factores que se pueden intuir al leer las *Constituciones de la Provincia del Santo Evangelio* de la orden franciscana escritas en el siglo XVI. Dentro del capítulo tercero, relativo a la *observancia de la pobreza*, se ordena que los “cálices sean de tres marcos, hasta cuatro, salvo el cáliz de la Custodia, que será algo mayor” indicando con ello la búsqueda de austeridad en el material. Continúa advirtiendo que “en ninguna manera se haga de aquí en adelante Custodia, si no fuere para con cáliz”. Este último dato refiere sin duda a la tipología que se ha revisado y en esta ocasión es posible que la simplificación de las funciones de cáliz y custodia sea, en parte, resultado de una aparente observancia de pobreza. A esto se suma que en el mismo párrafo se apunta que “procúrese que las dichas Custodias sean hechas de tal manera que sirvan para tener de continuo en ellas el Santísimo Sacramento, y para la procesión de Corpus Christi”³⁹. Así, con este dato también es sugerente

37. No debemos de olvidar, aunque resulta sólo una conjetura, que parte de la colección actual del Museo Bello de Puebla resulta de algunas piezas provenientes de la Catedral angelopolitana; tal y como lo demuestran las iluminaciones de Lagarto que corresponden a los cantorales de la sede obispal. Por lo que no deseamos la idea que parte su platería también pudo provenir de la misma forma.

38. Esteras Martín, *El arte de la platería mexicana, 500 años*, 146.

39. *Códice Franciscano, siglo XVI* (México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889), 151.



Fig. 29



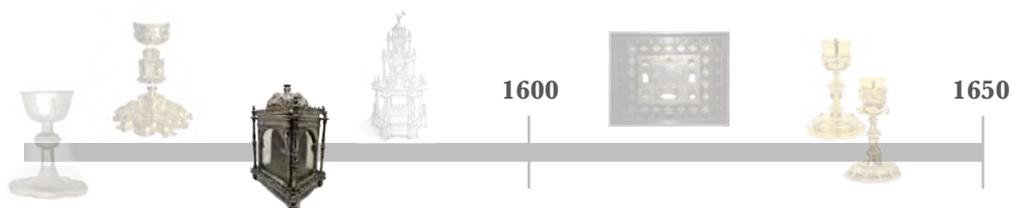
Fig. 30

pensar que la combinación de estos motivos supera la función y condensa en un mismo objeto la transubstanciación del Cuerpo y Sangre, la Hostia y el Vino consagrados.

En tanto, creemos que el éxito de este modelo, visible en la *Constituciones* del clero regular y dentro de los inventarios catedralicios, recae en primer lugar en la manera que el cáliz-custodia permite exponer en un mismo momento el Cuerpo y la Sangre de Cristo y, por otro lado, es una posible forma de visualizar la austeridad dentro de la orden franciscana, la cual es parte fundamental de su regla. En relación con lo último, tendría más sentido entender el repertorio visual de los modelos que se representan en la época. Por ejemplo, el cáliz-custodia que se pinta junto con la imagen de Santa Clara en el muro del convento franciscano de Huejotzingo entre 1560 y 1571, el cual es coetáneo a las *Constituciones* mencionadas (fig. 30).

Con estos cruces documentales y piezas, no solo queremos plantear las formas presentes en el territorio poblano, sino también entender que la búsqueda de éstas y los nombres propios que están adjuntos a ellas son una característica que le dan el sentido de propiedad e identidad. Todo esto más allá de ser un repertorio común dentro de toda la geografía hispana.

La Púrpura de la Rosa



Como pieza destacada en la colección catedralicia angelopolitana existe un relicario que, según consta en el inventario de 1596, es descrito como: “un relicario de plata con sus cuatro vidrieras, donde están las reliquias de san Çenon y otras, questan en los lados de Santísimo Sacramento del altar mayor”⁴⁰. De acuerdo con la descripción, dicha obra —considerada como la más antigua obra conservada en la Catedral de Puebla— fue mandada a hacer para llevar las reliquias de San Zenón

Este relicario está constituido a partir de una planta cuadrada, con patas en bolas en cada esquina. Debajo de la base tiene un elemento convexo facetado por gotas concéntricas que flanquean áreas picadas de lustre enmarcadas. El cuerpo es de forma casi cúbica; en el borde inferior y superior remata con crestería elaborada por series de “S” vegetal, dispuestas en sentido horizontal, contrapuestas y en cada conexión un pequeño pinjante. Esto recuerda la crestería de la aludida sobrecopa del Museo Bello, lo que sugiere una datación aproximada para de esta última. Cada lado del cuerpo tiene cuatro arcos con sus respectivas vidrieras y jambas decoradas con cuentas de rombos y motivos ovalados en fondo picado de lustre, mientras que el arco tiene una serie denticulada en forma semicircular y las enjutas un par de espejos repujados ovalados. El mismo motivo que se ve en las jambas se repite en la cornisa y en las secciones achaflanadas que están en cada esquina del cuerpo, dando fondo a columnas abalaustradas exentas que se rematan con pináculos. La parte superior está cubierta por una bóveda facetada en cuatro partes y en cada sección un querubín lleva atado un listón ondulante y una hojarasca que cuelga de su cuello, todo en fondo rayado de lustre. Como remate tienen un pequeño jarrón en el cual debía insertarse el colofón, actualmente

40. AVCCP, *Libro de inventario de 1596*, f. 2r. La obra fue redescubierta por el canónigo Francisco Vázquez y Pablo F. Amador, mostrándose por primera vez en la aludida exposición: *Ecos: testigos y testimonio de la Catedral de Puebla* (2013-2014).



Fig. 31

perdido (fig. 31). Tanto en la parte superior, como en la inferior, presentan cuatro marcas de la Caja Real de la Ciudad de México que corresponden temporalmente al año de hechura y lo que indica la documentación. Al interior lleva una placa de plata colocada en sentido vertical y atornillada a un eje que atraviesa la parte inferior. Por un lado tiene un tablero de seis secciones forradas con textil, en el que, según las leyendas grabadas en la parte posterior se refieren a: de izquierda a derecha iniciando por la parte superior, “De la cabeça de s. Zacharias profheta, De Sata Bárbara con jvbileo a 8 de diciembre, Cabeça de san Pacracio”; en el extremo inferior izquierdo, “De la tvnica de san Jvan Evangelista”; en el extremo derecho, “De la tvnica de la Magdalena i de la + del Ladrón” y al centro, la “Sacra pvurpvra de Xpo Ntro Señor”, sobre una rosa en fondo tupidamente esgrafiado con líneas horizontales (fig. 32).

En cuanto a las reliquias, no se tienen referencias claras de cuando cambian las de san Zenón por la Púrpura y las de los otros santos, así como la pequeña cruz de oro que engarza restos de la “Crvz en qve mvrio s. s. Andrés apóstol”. Momento en el que suponemos se insertó la placa con la rosa y sus inscripciones nominativas de las reliquias. De acuerdo con los inventarios, se menciona en 1655 la presencia de “un relicario que está a un lado del sagrario del altar mayor con las reliquias de san Senon”⁴¹ y en 1656 se hallaba “un relicario de plata blanco y de hechura antigua con algunas reliquias, que está en el altar de los Reyes al lado del sagrario”⁴², por lo cual se puede deducir que se trata del relicario de San Zenón. Sin embargo, en el mismo inventario de 1656 dice: “Más otro relicario más pequeño de plata blanco con muchas reliquias. [al margen] este es el relicario que está en el sagrario con la púrpura”⁴³. Del mismo modo, en 1712 se menciona un “relicario [...] con muchas reliquias que está en el sagrario con la púrpura”⁴⁴ y también como parte de este documento: “un relicario de plata blanco de hechura antigua con algunas reliquias que está en la capilla de ellas y estaba antes en el altar de los Reyes”⁴⁵. Conforme a estas fuentes, se intuye que la llegada de La Púrpura a la Catedral fue entre 1655 y 1657.

41. AVCCP, *Libro de inventario 1596*, f. 114.

42. AVCCP, *Libro de inventario 1656*, f. 2.

43. AVCCP, *Libro de inventario 1656*, f. 2.

44. AVCCP, *Libro de inventario 1712*, f. 13r.

45. AVCCP, *Libro de inventario 1712*, f. 13r.

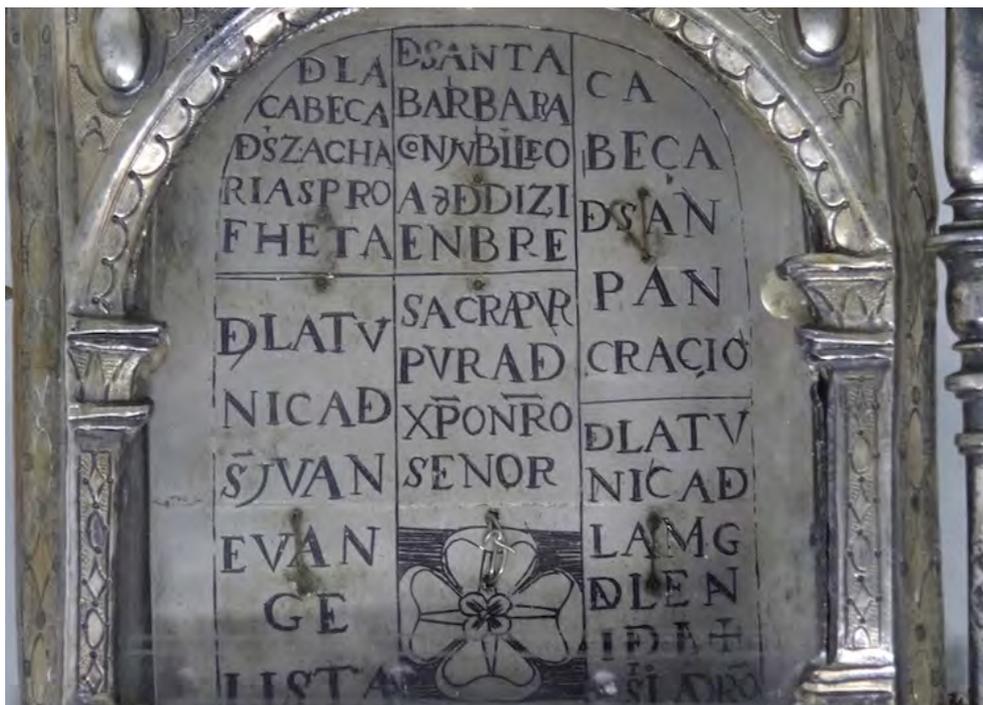


Fig. 32

Como parte de nuestro análisis de la pieza, ya de entrada y al respecto del motivo floral colocado en dicha placa y su relación con La Púrpura, nos lleva a preguntarnos sobre una posible relación analógica con *La púrpura de la Rosa* de Pedro Calderón de la Barca, escrita en 1660⁴⁶. Al cotejar las fechas propuestas para la placa de las reliquias y la obra literaria evidenciamos su contemporaneidad y, al mismo tiempo nos remite con la moralidad cristiana reflejada en sus personajes míticos, donde “el amor (Cristo /Venus) vencerá el odio y la destrucción (Diana)”⁴⁷. Es evidente que este vínculo continuó en la tradición literaria hasta llegar a los sermones, como los de Diego García, en los cuales se puede leer lo siguiente: “Rosa le llaman los Santos Padres teñida con la Sangre del Divino Cordero: *Rosa Christ Sanguine respersa* [...] La púrpura de la Rosa: que en esta messa celestial, se aplauden sus gustos callando, celebra mejor la soberanía de el misterio”⁴⁸. Con estas referencias,

46. Pedro Calderón de la Barca, Tomás de Torrejos y Velasco, *La Púrpura de la Rosa, Teatro del Siglo de Oro, Ediciones críticas 9* (Reichenberger, 1990).

47. Pedro Calderón de la Barca, *La púrpura de la Rosa...*, 98-99.

48. Diego Gracia, “Sermón primero del SS. Sacramento, en el segundo domingo de cuaresma. Los tres tabernáculos que le fabrica el humano corazón”, en *Sermones de Christo, su*



Fig. 33

nos permitimos otorgarle a un motivo ornamental de aparente sencillez un discurso más complejo que supera la forma para relacionarlo con túnica teñida de la Sangre de Cristo, tal como Venus cae “con la fuerza del dolor [...] sobre las rosas, y sus espinas va violando sus colores”⁴⁹.

Ante estas ideas, lo más claro, es que el relicario actual de La Púrpura corresponde —por la marca, solución decorativa y forma— al período en el que se hizo el de san Zenón y, efectivamente, es posible que corresponda al que originalmente fue dedicado a dicho Santo. De esto último vale la pena colocar la pieza en comparación con un relicario coetáneo de la Ciudad de México. Se trata del dedicado a los restos óseos de los santos Pedro y Pablo conservado actualmente en el Museo Nacional del Virreinato y donado por Alonso de Villaseca entre 1579 y 1581 a los religiosos de la Compañía de

Santísima madre, y algunos de los primeros santos de la Iglesia (Zaragoza: Manuel Román, 1708), 2.
49. Pedro Calderón de la Barca, *La púrpura de la Rosa...*, 219.

Jesús⁵⁰. La composición, dentro de una idea de microarquitectura idealizada, está formada a partir de una base próxima al modelo del relicario localizado en la catedral poblana, cercano a la idea de un cubo con cuatro vidrieras enmarcadas y en cada esquina una columnilla abalaustrada que rematan efigies de infantes de pie. Se le suman las patas con querubines y cuatro brazos de tornapuntas con un candelabro que sobresalen de cada vértice. La tapa es de perfil convexo decorado con cuatro querubines repujados alternados por frutos. El segundo cuerpo, el cual se apoya de un elemento troncocónico liso, es paralelepípedo con cuatro columnillas abalaustradas en cada esquina y vidrieras rectangulares en cada lado. Éstas últimas aparentemente recortadas en la parte superior. La cubierta es convexa y termina en perfil troncocónico con cuatro pequeñas tornapuntas a modo de “alacranes”. El cuerpo final lo constituye un cilindro de cristal que tiene como base un anillo de perfil convexo, de donde surgen sendas tornapuntas que dan apoyo a un par de relicarios rectangulares y, de la parte superior de éstos, otras tornapuntas se unen al remate del cilindro de cristal. Como remates, dos en las tornapuntas superiores de los relicarios y uno del cilindro, tiene pináculos alusivos a las formas arquitectónicas del momento (fig. 33).

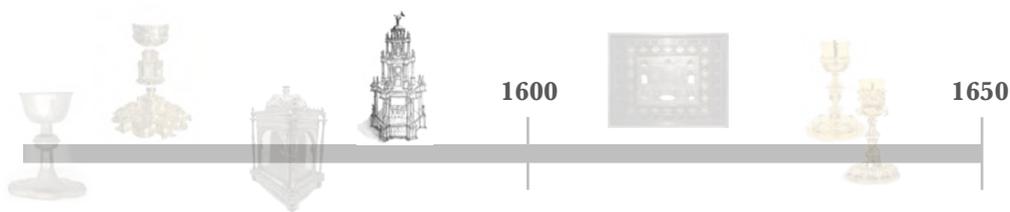
Como indicamos, es perceptible que el primer cuerpo está próximo al de La Púrpura, y también que la forma de microarquitectura estuvo relacionada a custodias de la época, lo que se demuestra por la referencia a “un relicario de plata que solía servir de custodia antigua y ahora sirve para la cabeza del señor san Sixto⁵¹” igualmente señalado en la documentación catedralicia angelopolitana. Esto sugiere también que el modelo de ostensorio arquitectónico se codificó como relicario, mientras que los códigos de las custodias cambiarán a las formas solares. Sin embargo, y de acuerdo con la comparativa de tipologías formales de los relicarios descritos, aún queda la duda de por qué no se destinó a La Púrpura a un relicario de otras proporciones, técnicas o materiales que estuvieran más acordes a la categoría de dicha reliquia; la cual está directamente relacionada con Cristo y el sentir de la Catedral por otras de su tipo, como por ejemplo la de la Sábana Santa⁵².

50. Alma Montero Alarcón, *Platería Novohispana, Museo Nacional del Virreinato* (Estado de México: Gobierno del Estado de México, 1999), 43. Cristina Esteras propone que esta obra fue realizada entre 1579- 1580 en: Esteras Martín, *El arte de la platería mexicana, 500 años*, 162.

51. AVCCP, *Libro de inventario 1656*, f. 2.

52. Pablo Francisco Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros, “Lo oculto y lo visible: el santo sudario de la Catedral de Puebla de los Ángeles, México”, en Rafael García Mahiques y Sergi

“Custodia es Templo rico”: La arquitectura “fabricada para el triunfo de Cristo”



La custodia de asiento de la catedral de Puebla, conocida también como la “torrecilla”⁵³ por su forma arquitectónica, fue ejecutada por los hermanos plateros Juan y Miguel de Torres entre los años de 1585 y 1591. De aquellos investigadores que la han referido destacamos los dos más recientes. La primera es Leticia Garduño, quien la analizó desde un punto de vista descriptivo, basado en el contrato firmado el 12 de agosto de 1585. En su estudio también la contrasta, aunque de manera puntual, con “la traza de la custodia de asiento” de Juan de Arfe publicada en *La varia commensuración*, y pone cierto énfasis en las diferencias iconográficas con su homónima de la catedral de Sevilla. Añade a lo anterior, una puntual mención a la desaparecida custodia de la catedral de Valladolid, Michoacán, realizada por los mismos plateros entre 1603 y 1608⁵⁴. En cuanto al otro investigador, se trata de Pérez Morera quien, al igual que su antecesora, publicó la documentación que hace referencia al contrato. A lo anterior añade el vínculo de algunos motivos formales, en concreto los remates en pirámides, que les recuerdan los presentes en la obra de la Catedral de Ávila, España (1564-1571), realizada también por Juan de Arfe⁵⁵. Además, suma la información aportada por Ricardo Cruzaley y Juan Carlos Ochoa, quienes proponen que la custodia de asiento dieciochesca que conserva actualmente la catedral de Morelia tiene sobrepuestas algunas escenas del Antiguo Testamento que debieron pertenecer a la custodia de Miguel Torres⁵⁶.

Doménech García, *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispanoamericano* (Valencia: Universidad de Valencia, 2015), 81.

53. José Manzo, “La Catedral de Puebla”, 64.

54. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 98. Sobre la custodia de la Catedral de Morelia, Michoacán, véase: Juan Carlos Ochoa Celestino y Ricardo Cruzaley Herrera, “Miguel Torres Hena y la custodia de torre de la Catedral de Valladolid (México)”, *Laboratorio de arte*, 29 (2017), 229-242.

55. Jesús Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla de los Ángeles. Siglos XII-XVIII”, en Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (coords.), *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, León, Universidad de León, 2010, 273.

56. Ochoa Celestino y Cruzaley Herrera, “Miguel Torres Hena...”, 229-242.

Anterior a estas menciones, en 1837 el artista José Manzo hacía la observación de dichas vinculaciones con Arfe a partir de una descripción de la obra española realizada por Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829)⁵⁷. Esta es una noticia importante si consideramos que el historiador español tuvo entre sus pertenencias la publicación de 1587 de Juan de Arfe titulada *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*⁵⁸, la cual usó para escribir la *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (1804)⁵⁹, y que posiblemente sea la inspiración de Manzo para redactar su *Descripción artística de la Catedral de Puebla*⁶⁰. Aunque el artista poblano sólo mencionó al platero Miguel Torres, dejando de lado a su hermano Juan, elogia la obra a tal punto que la describe como una “bellísima pieza” que para los “inteligentes [les parecerá] obra del célebre Juan de Arfe y Villafañe o de su escuela”. Al mismo tiempo, desmiente el mito de ser regalo del rey Carlos V, falsa idea que quizás sea el lastre que cargan muchas obras para denotar su importancia y justificar así su presencia inmemorable o la calidad de su hechura; equiparando de esta forma la obra con respecto a la personalidad de quien pudiera otorgarla⁶¹.

Más allá de estos apuntes, el aporte significativo del texto de Manzo es la descripción que realizó y que, es muy probable que surgiera la observación de la pieza y los documentos que la refieren. Con este aporte se enriquecen las interpretaciones de Garduño y Pérez Morera, que al conjugarlas genera una visión aún más clara de lo que fue la “torrecilla” y plantear así una hipotética nueva imagen de lo que debió ser tan elocuente pieza. En este ejercicio retomaremos también los juicios de valor y nomenclatura aplicada en las descripciones históricas, al mismo tiempo que se harán las

57. “Puede considerarse el fundador de la moderna historiografía del arte en España. Su carrera profesional estuvo vinculada a la administración del Estado, con cargos como primer comisionado para la organización del Archivo de Indias en Sevilla, en 1790, y oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia en Indias, en 1798. Paralelamente, desarrolló una intensa actividad como historiador del arte y la arquitectura españolas”. Javier Portús Pérez, “Ceán Bermúdez, Juan Agustín”, *Museo del Prado*, www.museodelprado.es, [consultado 25 de marzo de 2018].

58. Ejemplar con la firma de propiedad de Agustín Ceán Bermúdez, recientemente adquirido por la Biblioteca Nacional de España según el boletín: BOE-A-2017-7091 -1.

59. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, (Sevilla: Casa de Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804).

60. José Manzo, “La Catedral de Puebla”, 64.

61. Y que también es común en otros ejemplos artísticos como los cristos de caña, para el caso véase: Amador Marrero, “La imaginería ligera novohispana...”. Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* (Madrid: Museo del Prado, 2016), 208.

comparaciones formales con obras coetáneas al período de vigencia de los plateros Torres, tanto las de origen mexicano, como las realizadas por Juan de Arfe, sin olvidar otras de plateros españoles que hicieron lo propio.

“Fabricó dándole el intelecto”, descripción de la torrecilla

Una de las aportaciones de Manzo es la medida de la altura de la custodia —no referenciada en la documentación y, por lo tanto, tampoco por Pérez Morera y Garduño— la cual fue de 2.83 varas⁶². Con este dato es posible saber también el ancho aproximado que tuvo a partir del análisis de relación proporcional dictado en el libro cuarto de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe. Según el tratado “quando es de dos varas de alto, poco más, se hace de proporción dupla sexiquialtera”⁶³, por lo tanto, el alto respecto al ancho sigue la relación 5:2. Si la altura de la torrecilla es de 2.833 —dividida entre cinco y multiplicada por dos—, el ancho resultante es de 1.133 varas. Considerando entonces las anteriores cifras, al llevarlo al sistema decimal, las medidas aproximadas son de 236.8 x 94.70 cm⁶⁴. Aunque esta proporción sea la dictada por Arfe en *La Varia commensuración* y aplicada en sus obras, otros artistas también la usaron para sus piezas, caso de Francisco Alfaro para las custodias de San Juan Marchena (1575-1580), Santa María de Carmona (1579-1584) y Santa Cruz Écija (1578-1586)⁶⁵. De éstas se han mencionado que las proporciones de los tres cuerpos que las componen no son estrictamente sesquiálteras (3:2)⁶⁶, relación que no fue usada por ningún platero para este tipo de custodias, ya que la correspondencia utilizada en general desde las obras de Antonio de Arfe (c.1510-1575), poco o más, son próximas a la dupla sesquiáltera (2:5).

62. Echeverría y Veytia menciona: “dos varas y poco más de tres cuartos”, por lo tanto tomamos la altura dada por José Manzo por ser el dato más próximo a una medida real, siempre teniendo en cuenta la variante del tipo de vara usada para tomar la medida. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 162. Sin decir la fuente Romero de Terreros indica que su medida fue de “casi tres varas de alto”, corroborando nuevamente lo dicho por Manzo. Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, 28.

63. De Arfe y Villafañe, *Varia commensuración...*, 287.

64. Tomando en consideración que 1 vara es igual a 83.59 cm. Angelo Martini, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, (Roma: Loescher, 1883), 321.

65. María Jesús Sanz y Antonio Joaquín Santos Márquez, *Francisco Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2013), 101-121.

66. Sanz y Santos Márquez, *Francisco Alfaro y la renovación...*, 106.

Mientras que el tratado de Juan de Arfe indica que las custodias de asiento deberán ser de cinco cuerpos y Francisco Alfaro realizó sus obras en tres, las de Sevilla (1580-1587) y Valladolid (España) (1587-1590) —estas dos últimas de Juan de Arfe—, son de cuatro cuerpos, al igual que la poblana. Además, comparten la planta hexagonal en todos los cuerpos⁶⁷, de los cuales, el inferior tuvo un banco en el que se distribuyeron “seis bajarrelieves, uno en cada frente, muy bien cincelado”⁶⁸. Como refiere directamente el documento poblano, los temas representados en dicha sección son historias de las prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento: la de Abraham cuando adoró y ofrece de comer a los tres ángeles, Moisés y la serpiente en el desierto, Moisés y la caída del maná del cielo, Abel y el sacrificio del cordero encendido, la comida que aparejó Jacob a su padre Isaac, así como José cuando dio trigo y dinero a sus hermanos⁶⁹.

A la misma altura del banco y en cada vértice del hexágono, se hallaba un grupo de dos basamentos unidos y en los “netos de los pedestales veinticuatro bajos relieves de los Patriarcas, cuatro en cada resalte de éstos, dos en cada columna y dos en los costados de dichos pedestales”⁷⁰. Sobre cada pequeña cornisa que se formaba de las basas había seis profetas de “muy buena escultura”⁷¹ y “dorados con sus insignias”⁷² y que en definitiva están relacionados con los localizados por Ochoa y Cruzaley en la custodia de Michoacán, en donde, por ejemplo, observamos la representación de Habacuc con su cesta de pan⁷³. Se trata de una escultura de configuración cerrada, con el rostro elevado y girado en contra posición de la mano derecha

67. En cuanto a las variantes de las plantas, Becerril, el más alejado a la tradición gótica de Enrique de Arfe, tiene como preferencia el uso de las plantas cuadradas, en cambio, Antonio de Arfe se inclina por ambas: cuadrada y hexagonal, al igual que Juan Ruiz (contemporáneo a Becerril). Mientras que Juan de Arfe defenderá el uso hexagonal en su tratado de *Varia Commensuración*. María Jesús Sanz, *La custodia procesional, Enrique de Arfe y su escuela* (Córdoba: Caja Sur, 1999), 100-101.

68. José Manzo, “La Catedral de Puebla”, 64-68.

69. Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (AVCCP), “Escritura de concierto 1585”, *Legajos de obras de platería (1585-1710)*, s.f.

70. Manzo, “La Catedral de Puebla”, 65.

71. Manzo, “La Catedral de Puebla”, 65.

72. Inventario 1776 “la primera historia de Melchisede con pan e vino en entrambas manos; la segunda historia, David con la arpa; la tercera, Ezequiel comiendo un libro; la cuarta, Habacuc con la cesta y la olla; la quinta, Zacarías con un pan en la mano y en la otra una vasija con vino; la sexta, Miqueás con un racimo de uvas en la mano” AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, *Legajos de obras de platería (1585-1710)*, s.f.

73. Ochoa Celestino y Cruzaley Herrera, “Miguel Torres Hena...”, 240.



Fig. 34

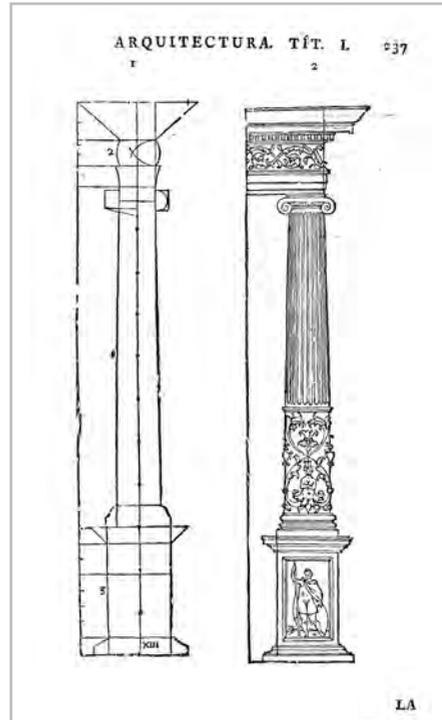


Fig. 35

que señala hacia el exterior. Los paños de la vestimenta aparentan ser gruesas, pesadas y siguiendo la forma y movimiento anatómico (fig. 34). De esta efigie no podemos dejar de mencionar la expresividad, con forma esbelta, pero con una cuidada proporción que nos recuerda modelos de la época en el momento de representar la elevación del rostro con la caída de doble punta de la barba, ondulante y siguiendo la anatomía del cuello. Con similar énfasis hacemos referencia a ambas manos, especialmente la que sujeta la cesta de pan y parte de su manto, tan expresiva y fuerte.

Continuamos con la descripción de la custodia y, detrás de las referidas esculturas, se levantaron columnas pareadas que fueron de:

género corintio, las cuales han de ir estriadas del tercio para arriba y encima de las estriás por la parte de arriba, junto al capitel, se han de sobreponer de serafines y fructos e otras cositas agradables y pulidas y la tercia parte para abajo se ha de revestir la dicha columna con dos arpiás cada una y algunos serafines y cartones e fructos, de modo que todo esté lleno de obra bien compasada⁷⁴.

74. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, *Legajos de obras de platería (1585-1710)*, s.f.



Fig. 36



Fig. 37

Dichos apoyos y basas recuerdan aquellos que ilustran el epígrafe “Los ornatos” del orden jónico contenido en el “Libro IV” de la *Varia commensuración* de Juan de Arfe (fig. 35). A pesar de que no corresponden al orden arquitectónico, al escribir sobre los ornatos indica que la columna deberá ser “toda estriada; pero para mayor riqueza se le reviste un tercio [...] llevare figuras, o animales o otras cosas —líneas arriba las describe como grutescos— [...] y el pedestal de misma obra, y no sea de mucho relieve, o poner figuras en sus planos”⁷⁵. Estos modelos se ven también representados en los retablos de la época como en el principal del templo de Huejotzingo realizado entre 1584 y 1586,⁷⁶ o el dedicado a San Diego de Alcalá de Cuauhtinchan de finales del siglo XVI⁷⁷ (fig. 36). Pero quizás las columnas más próximas —en lo que se refiere a piezas argentas— que se describen en la torrecilla, sean las realizadas por el platero Francisco Álvarez, en la custodia que resguarda el Museo Municipal de Madrid (1565-1568). Éstas,

75. De Arfe y Villafañe, *Varia commensuración...*, 236

76. Salas Cuestas, *La iglesia y el convento...*, 121.

77. “Retablo de San Diego de Alcalá”, *Catálogo de Bienes Artísticos, Secretaría de Desarrollo Social, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Cuauhtinchan, Puebla* (sin fecha) Ficha de catálogo: No. 43.



Fig. 38



Fig. 39

junto con sus pedestales de netos enmarcados con relieves, siguen el recurso de fuste estriado con motivos ornamentales sobrepuestos debajo del capitel y el tercio inferior recargado con relieves de guirnalda, cartelas, flores y frutos⁷⁸ (fig. 37). En cuanto a este recurso compositivo —la distribución de las efigies de los seis profetas frente a las columnas pareadas— es posible compararlo también con las soluciones vistas en la obra de Francisco Alfaro (1579-1584) (fig. 38), quien parece inspirarse en los *frontis* de los libros de su época, tal y como proponen María Jesús Sanz y Joaquín Santos, al tomar como ejemplo el *I Quattro Libri dell'Architettura* de Andrea Palladio de 1570⁷⁹ (fig. 39).

Hasta aquí, se han relacionado iconográficamente las prefiguraciones eucarísticas dentro de un elemento, el banco, el cual da sustento simbólico a

78. Carl Hernmarck, *Custodias procesionales en España* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 41. Fernando Martí, *Catálogo de la plata, Museo Municipal* (Madrid: Museo Municipal, 1991), 37-38.

79. Sanz y Santos Márquez, *Francisco de Alfaro...*, 107.

la Institución de la Eucaristía: “la Cena del Señor”. Esta escena, como parte del primer cuerpo, estaba sobre un “plano o suelo donde ha de estar asentada, [...] jaquelado y hermo­seado de forma que parezca muy bien el suelo”⁸⁰. Así, cobijada por una arquitectura llena de detalles, la escena no es menos esmerada en cuanto a su representación, la cual estuvo compuesta por:

una mesa de plata con sus manteles de lo mismo, adornada de dos pichelitos y dos jarritas doradas; en medio, una palanganita con un corderito muerto y los veinte y dos juguetes se componen de tortas, cuchillos y otras piezas distintas, todas de plata, que todas están pegadas de firme en dicha mesa; el Señor y los doce apóstoles dorados y sentados en sus bancas de plata y el señor en su silla con respaldo, todo esto en blanco y sus molduras en blanco⁸¹.

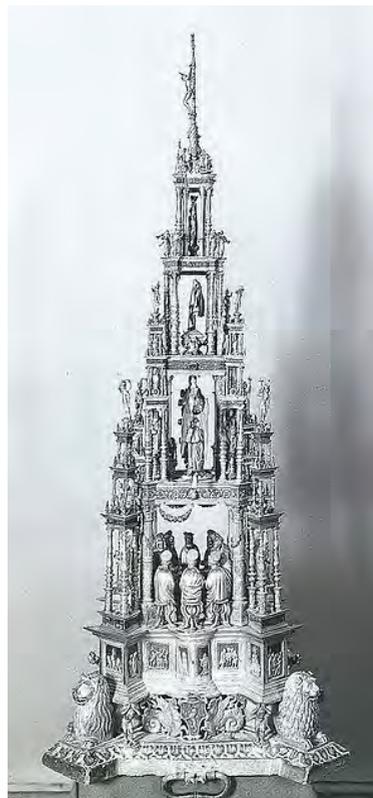


Fig. 40

Es así como, tanto la iconografía, ubicación y forma recuerdan a la Última Cena que se puede ver en el primer cuerpo de la desaparecida custodia de Gandía, ejecutada por el platero Antonio Sancho en 1548⁸² (fig. 40). Ésta, también presentaba una detallada representación, con la mesa dispuesta con mantel de plata, un plato con el cordero, dos picheles y otros enseres. Del mismo modo están los doce apóstoles sentados en bancas y Cristo sobre un sillón de caderas; todo lo anterior dentro de un espacio cuyo suelo es igualmente jaquelado y muy próximo a lo que debió estar contenido en la torrecilla.

80. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 463.

81. AVCCP, *Libro de Inventario 1776*, f. 19v.

82. Hasta el momento no se ha localizado otra custodia en donde la Última Cena sea la escena que resguarda el primer cuerpo. Según Santiago Alcolea, el autor es Antonino Sancho, napolitano de Benevento. Santiago Alcolea, *Artes decorativas en la España cristiana*, Vol. XX, *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 196. Mientras que Hernmarck interpreta la inscripción como “Antonio Sánchez de Benavente de Nápoles”. Carl Hernmarck, *Custodias procesionales en España* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 268.



Fig. 41

Instituida la Eucaristía, la lectura iconográfica se abrió paso en el friso que coronaba el cuerpo, ahora con una serie de relieves en las secciones de los intercolumnios donde se representaron historias de la vida de Cristo que aluden al tema eucarístico⁸³. Mientras, “en los resaltos del dicho friso han de ir veinte cuatro figuras pequeñas para que correspondan con el banco de abajo y estas serán del Testamento Nuevo”⁸⁴. Sobre estos relieves, nuevamente aludimos los restos de la custodia de la Catedral de Morelia, donde aún se conservan las escenas de “los discípulos partiendo el pan en el castillo de Maús” y “cuando dieron los apóstoles un pedazo de pez asado y el panal de miel” (fig. 41 y 42).

En cuanto a la bóveda que cubre este cuerpo, se pedía que: “ha de ser labrada a modo de media naranja con sus artesones y serafines e flores y en medio un racimo o macolla de forma que todo sea obra galana e muy vistosa e que parezca la obra de dentro también como la de fuera”⁸⁵. Sobre

83. “la primera, la comida de los cinco panes en el desierto; la segunda, Xpo con los discípulos partiendo el pan en el castillo de Maús; la tercera, cuando dieron los apóstoles un pedazo de pez asado y el panal de miel; la cuarta, cuando Xpo, a la ribera del mar, comió el pez asado y el pan; la quinta, el convite de Chaqueo; la sexta, las bodas de Caná de Galilea”. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461 – 468.

84. “los siete apóstoles, que son los que restan fuera de los que han de ir de la cornisa de figuras redondas; el octavo, San Bernabé; novena, San Lucas; décima, San Marcos; undécima, San Laurencio; docena, San Blas; trecena, San Apolinar; catorcena, San Esteban; quincena, San Ysidro; décima sexta, San Ildefonso; décima séptima, San Leandro; décima octava, Sancta Clara; décima nova, Santa Catalina de Sena; vigésima, Santa Lucía; vigésima prima, la Magdalena; vigésima segunda, Santa Marta; vigésima tercia, San Ignacio; vigésima cuarta, San Martín obispo”. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461 – 468.

85. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461 – 468.



Fig. 42

la cornisa, la cual sirvió también de plataforma para el segundo cuerpo, se dispusieron doce pirámides que seguían el eje de las columnas del primero. Este es el elemento que Pérez Morera aludía con relación a su presencia en la custodia de asiento de la Catedral de Ávila, realizada por Juan de Arfe entre 1564 y 1571⁸⁶, y a la que sumamos la custodia madrileña —la de su Ayuntamiento— elaborada entre 1565 y 1568⁸⁷. Dicho mecanismo irá ganando popularidad y será visible en otras obras, casos de las custodias de la Catedral de Valladolid (1587-1590) y el templo de Santa Cruz, Toledo (1592), o la realizada por Miguel Azao para el principal templo de Palencia (1601-1612). También en el ámbito novohispano tenía su reflejo en la custodia de asiento de Zacatecas, concertada en el año de 1601 en la ciudad de México y que, según un inventario de 1659, tenía “cuatro pirámides de casi una cuarta de alto que sirven en las esquinas de dicha custodia sobre las columnas”⁸⁸.

Al frente de cada par de pirámides y sobre los resaltos que forman las columnas, según el contrato de 1585 estuvieron los siguientes santos: san Pedro, san Pablo, Santiago el Mayor y el Menor, San Juan Evangelista y San Andrés; los seis apóstoles faltantes en relación con los relieves de los resaltos de la cornisa del primer cuerpo. Ahora bien, tanto en el inventario de 1776 como en la descripción

86. Carlos Javier Ayuso Mañoso, “La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe”, en coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003* (San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003), 803-838.

87. Carl Hernmarck, *Custodias procesionales en España* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 144.

88. Del Hoyo, *Plateros, plata y alhajas de Zacatecas*, 9.



Fig. 43

realizada por José Manzo, en el lugar de la imagen de san Juan Evangelista se menciona la del Bautista, lo que nos lleva a cuestionarnos si se trata de un doble error de identificación o un posible fallo al momento de armar la custodia, ya que en el lugar donde debería estar san Juan Bautista y según el contrato, se menciona la presencia del Evangelista.

En este segundo cuerpo también se hace hincapié en que “las columnas han de ser del dicho género corintio según y como está tratado en las columnas del primer cuerpo y en este dicho cuerpo ha de ir el Sanctísimo Sacramento”⁸⁹ sobre una linterna seisavada. Ésta tenía en cada lado un encasamiento que contenía el relieve de cada uno de los seis doctores de la Iglesia: san Ambrosio, san Agustín, san Gerónimo, san Gregorio, san Tomás de Aquino y san Atanasio; “e por pilares unos términos y cartelas”⁹⁰. Dicho elemento está próximo a las formas vistas en

el tercer cuerpo de las custodias elaboradas en la región de Cuenca, como la de Francisco Becerril de la parroquia de Buendía (c. 1555)⁹¹, o la realizada por mano de Cristóbal Becerril, de la parroquia de Alarcón (1585) —hoy en la Hispanic Society, Nueva York— (fig. 43)⁹². Sobre la base seisavada se dispusieron en cada vértice, a modo de remate, seis ángeles con instrumentos musicales y en el centro uno más que sustentaba el Sol de oro en el que se coloca la Sagrada Forma. De todo lo anterior, el cuerpo se cerraba con una cornisa “cincelado todo a lo romano de cosas muy pulidas [y] su bóveda correspondiente a la bóveda del primer cuerpo”⁹³. Se rematará, siguiendo el eje de las columnas, con pirámides delante de las cuales se colocaron las imágenes escultóricas del rey David, san

89. AVCCP “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461-468.

90. AVCCP “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461-468.

91. José Manuel Cruz Valdovinos, “Tras el IV centenario de Francisco Becerril”, *Goya*, 125, (1975), 281-290. Hernmarck, *Custodias procesionales en España...*, 120-121.

92. Hernmarck, *Custodias procesionales en España...*, 122-127.

93. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461-468.

Joaquín, santa Ana, san Zacarías, santa Isabel y san Juan Evangelista⁹⁴, según la descripción de José de Manzo. Dicha disposición, como se mencionó, es posible que se tratara de un error de armado debido a que en el contrato se menciona la presencia del Bautista y no la del Evangelista.

Al igual que en los casos anteriores, este cuerpo se componía con seis columnas de orden corintio y “el friso de éste ha de ir cincelado a lo romano de cosas muy agradables”⁹⁵, entendidas visualmente por José Manzo como “follajes y serafines”⁹⁶. Dentro, se ubicó la imagen escultórica de la Virgen Inmaculada, en vínculo iconográfico con los santos que la rodean, “que son los de la generación de Nuestra Señora”, reiterando así la errónea presencia de san Juan Evangelista en el lugar del Bautista. La efigie mariana era “cercada de unos rayos o resplandores y en la corona ha de llevar doce estrellas y en el medio círculo una estrella grande con una letra que diga *Stella Maris* [...] con seis angelitos que tengan las insignias; y encima en la bóveda se ha de hacer un Dios Padre que esté mirando a la Virgen con una letra de *Tota Pulcra*, que esté adornado de nubes y serafines”⁹⁷. Sin duda, un modelo immaculista de clara vigencia en la época, tal y como lo puede ejemplificar la pintura novohispana atribuida a Francisco de Morales de 1576, realizada para el retablo del templo de Yuririapúndaro, Guanajuato, y que actualmente resguarda el Museo Nacional del Virreinato⁹⁸ (fig. 44). También, y sin ir muy lejos, estaría la transferencia casi directa de la imagen, actualmente desaparecida, que presidía el retablo principal de la primera catedral de Puebla, realizada en 1555 por Juan de Illescas. Según su contrato era, una pintura de “Nuestra Señora cercada de rayos [...] y la imagen de Dios Padre [que estuvo en el remate de dicho retablo] ha de llevar por debajo de las manos un petafío a manera de papel, con sus vueltas con muy linda gracia, y en él pondré y esculpiré la letra que se me dijere que ponga”⁹⁹; muy próxima a la obra pictórica del tercer cuerpo del retablo de Cuauhtinchan, la cual es coetánea a esta temporalidad¹⁰⁰.

94. Manzo, “La Catedral de Puebla”, 64-68.

95. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461-468.

96. Manzo, “La Catedral de Puebla”, 64-68.

97. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461-468.

98. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557 – 1640)* (Ciudad de México: Azabache, 1992), 70-71.

99. Efraín Castro Morales, *La catedral Vieja de Puebla* (Puebla: Instituto Poblano de Antropología e Historia, 1970), 61-62.

100. Gabino Fraga Mouret, Guillermo Tovar de Teresa, *San Juan Bautista Cuauhtinchan:*



Fig. 44



Fig. 45

El cuarto y último cuerpo, también con pirámides que remataban las columnas del antecedente, tuvo en cada eje las esculturas de seis virtudes: La Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Fortaleza y Templanza. Nuevamente, vale la pena hacer referencia a los modelos de la Fe y Caridad que aún conservados de la Catedral de Morelia y que quizás derivan del mismo molde de la torrecilla (fig. 45)¹⁰¹. Detrás de cada efigie, seis “estípites con medio cuerpo de ángeles”¹⁰² —quizás próximas al modelo visto en la estampa de la página 253 del tratado de Juan de Arfe (fig. 46)— soportan el “friso, cornisa y arquitrabe e su bóveda conforme a los cuerpos de abajo”. Estos apoyos se remataron con “seis pirámides o perillas sobredoradas”¹⁰³, mientras que la media naranja,

restauración 1987 (México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 1987).

101. Ochoa Celestino y Cruzaley Herrera, “Miguel Torres Hena...”, 242.

102. Manzo, “La Catedral de Puebla”, 64-68.

103. AVCCP, *Libro de Inventario 1776*, f. 19v.

“muy bien labrada y cincelada”, tuvo como colofón la efigie de la “Resurrección del Señor, figura redonda y muy bien hecha”¹⁰⁴, “con su bandera en la mano izquierda”¹⁰⁵, mientras que el interior resguarda la imagen de “San José con su vara todo dorado”¹⁰⁶.

Con lo anterior, es posible entender que la iconografía vista en cada cuerpo de la “torrecilla” sigue, de forma puntual lo recomendado por Arfe:

En estas custodias se adornan los embasamentos con Historias de medio relieve, y el cuerpo de la Capilla primera se hinche con Historias de todo bulto, que aluda con el Santo Sacramento, como no sea de Pasión, por ser piezas que sirven en día regocijado, y de triunfo. En la segunda Capilla se pone el relicario, y en la tercera la Historia de la advocación de la Iglesia, y en la Cuarta el Santo que tiene el pueblo por patrón, o aquellos, cuyas Reliquias esten en la Iglesia para donde la Custodia se hiciere; y todo esto a consejo de Teólogos, y hombres de letras que lo ordenen¹⁰⁷.

A su vez, comprobamos como el relieve descrito de Historias y la Última Cena están directamente relacionadas al Sacramento y no con la Pasión. Por su parte, la Inmaculada a la advocación de la Catedral, considerando también que la reproducción argenta es muy próxima al modelo pictórico que presidió el altar mayor. Del mismo modo, san José está en sintonía con el patronazgo de la Ciudad, misma devoción que la sede catedralicia había impulsado para construir su templo en tiempo del deán Bartolomé Romero¹⁰⁸.

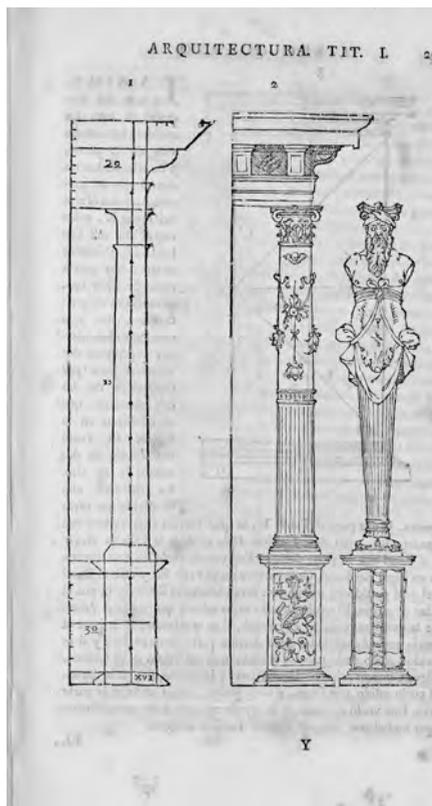


Fig. 46

104. AVCCP, “Escritura de concierto 1585”, s.f. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...*, 461-468.

105. AVCCP, *Libro de Inventario 1776*, f. 19v.

106. AVCCP, *Libro de Inventario 1776*, f. 19v.

107. De Arfe y Villafañe, *Varia commensuración...*, 288-289.

108. “Este patronato, el año de 1556 era ya antiguo, [...] la Ciudad lo había tomado por abogado

Hasta aquí la detallada descripción comparativa realizada, amplía visualmente la posible forma que tuvo la torrecilla (fig. 47). Así mismo, permite observar la composición formal, decorativa y ornamental que tuvo desde su diseño y cómo los modelos se dan en paralelo tanto en la Nueva España como en España. En tal sentido, es factible pensar que los hermanos Torres debieron tener las suficientes referencias visual para lograr un resultado demasiado próximo a la obra de Arfe en Sevilla. Sin embargo, como lo apunta Heredia Moreno, es casi imposible que los hermanos Torres tuvieran la referencia de Juan de Arfe, ya que la primera edición de *La Varia Commensuración...* se imprimió en 1585 solo con los dos primeros apartados. Mientras que los tocantes a la platería fueron publicados en 1587 debido a que las planchas del libro tercero se habían quemado. En tanto, el libro completo de *La Varia* salió de las prensas en 1587, poco tiempo antes de que se terminara la torrecilla poblana. No obstante, creemos sugerente pensar que el resultado tan próximo de los hermanos Torres a la obra de Arfe no surge de la casualidad. Y aunque no es posible comprobar, es probable que la custodia de Sevilla se conociera ampliamente, ya sea en otro tipo de grabados o descripciones que pudieron derivar de la inspiración y expectativa que emitiera la maqueta en madera realizada por Antón Luque en 1580, bajo la dirección de Arfe¹⁰⁹. Sin duda, estas son una serie de incógnitas y posibilidades que por el momento no se podrán resolver.

La necesidad de una arquitectura, la torrecilla en contexto

Como parte del contexto en el que se encargó la custodia, es importante tener en cuenta el III Concilio Provincial Mexicano, iniciado en los primeros meses del año de 1585, concluido y firmado el 7 de septiembre del mismo año, y en el que participó el obispo de Tlaxcala-Puebla, Diego Romano (1578-1607)¹¹⁰. Hay que resaltar que la fecha de conclusión del Concilio y la firma

contra las tempestades y rayos [...]. Pero aquí está la constante que desde dicho año de 1556 acordó la Nobilísima tomarlo, como entonces lo tomó, por abogado y patrón de la Ciudad y su república [...]”. Pedro López de Villaseñor; *Cartilla Vieja de la nobilísima ciudad de Puebla deducida de los papeles auténticos y libros antiguos, 1781* (Puebla: Secretaría de Cultura Puebla, 2001), 267.

109. María del Carmen Heredia Moreno, “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio”, *AEA*, LXXVI (2003), 386.

110. En concreto, el objetivo de la reunión fue revisar los anteriores concilios mexicanos y ajustarlos a las pautas de otros concilios, principalmente el de Trento. María del Pilar Martínez López-Cano, Elisa Itzel García Berumen y Marcela Roció García Hernández, “Estudio introductorio. Tercer concilio provincial mexicano (1585)”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 5.

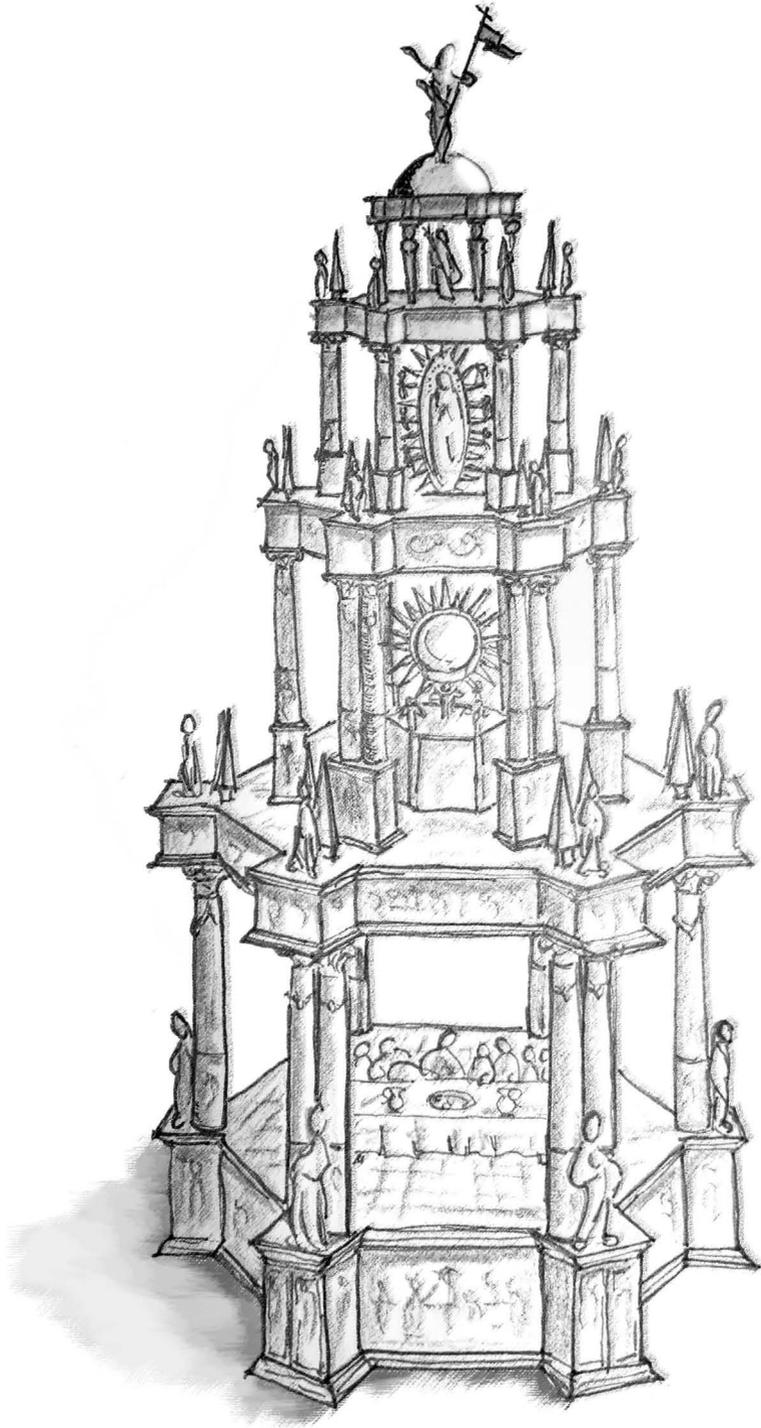


Fig. 47

del contrato de la custodia tienen de diferencia poco más de un mes, por lo que resulta muy probable que el concilio propiciará su contratación. Para el caso que nos compete, entre varios rubros conciliares se señalan temas relacionados a “la decencia, esplendor y magnificencia del culto y decoro en las iglesias, en particular, de la eucaristía”¹¹¹. De este último se recomienda a los obispos:

que como ministros de la Iglesia, que cumplen con las funciones propias del cargo que se les encomienda, fijen principalmente la atención en que los sacerdotes veneren y den el culto debido al santísimo sacramento de la eucaristía, persuadiéndose de que fueron promovidos a los órdenes sagrados para celebrar este gran misterio y reverenciarlo con todo el esplendor que le corresponde; por tanto, tengan cuidado los obispos de que algunos sacerdotes obsequien y velen al santísimo sacramento del altar en el mismo día de su institución, es decir, el jueves de la semana mayor, en que se hace conmemoración de la última cena que hizo el Señor con sus discípulos, y que, a este efecto, se unan aquellos con los seculares que suelen estar presentes a la sazón en la iglesia¹¹².

Con esta cláusula se enfatizó la importancia de la Institución Eucarística como parte conjunta de la adoración del Santísimo, lo que en cierta forma es posible que recuerde la elección de la Última Cena como parte compositiva del primer cuerpo de la torrecilla. Sobre los otros temas contenidos —aunque la descripción iconográfica es relatada ampliamente por Leticia Garduño—, cabe añadir que cada una de las historias y efigies representadas en la custodia están en relación directa con lo contenido en sus cuerpos. De esta manera, la lectura de cada elemento iconográfico cobra un papel para leer una historia más amplia y en relación con la ubicación: la prefiguración (ubicada en el banco), institución (en el primer cuerpo), adoración (segundo cuerpo), difusión y defensa de la Transustanciación (efigies y frisos del segundo cuerpo). Por lo tanto, la lectura general de la obra responde a un período en el que el Concilio tridentino tiene un peso específico, donde los avales eucarísticos se buscan en su origen mismo y en las Sagradas Escrituras, así como en la literatura de aquellos santos que la defendieron.

111. López-Cano, García Berumen y García Hernández, “Estudio introductorio. Tercer concilio.”, 10.

112. “Concilio III provincial mexicano celebrado en México el año 1585. Aprobación del concilio confirmación del sínodo provincial de México Sixto V, papa para futura memoria” en María del Pilar Martínez López-Cano, coord., *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 121-122.

Ante la señalada recomendación y de acuerdo con la fecha en la que fue encargada la custodia, se tiene constancia que la Catedral no pasaba por su mejor momento. El edificio era una arquitectura que presentaba serios problemas, por lo que conlleva a que en 1575 se iniciara la cimentación de una sede nueva¹¹³. Sin embargo, la lentitud de su construcción condicionó que la catedral vieja fuera objeto de múltiples intervenciones y en algunos casos quedara cerrada al culto por las obras. Así sucedió en 1576 y en 1580-81, “en que se determinó derribar la cubierta de la nave central para hacerla nuevamente, abriéndose al culto en 1587”¹¹⁴. Aún pese al desalentador panorama de la fábrica del templo, se insiste en atender “la decencia, esplendor y magnificencia del culto y decoro en las iglesias”. Ante ello, es posible que el cabildo angelopolitano viera en la construcción de la torrecilla una continuidad de las recomendaciones del Concilio y, por lo tanto, una obra de “imagen pública”¹¹⁵ —la cual está constituida por elementos de identificación, distinción con respecto de otros, reconocimiento, individualidad y notoriedad¹¹⁶— que sin duda representaría a la sede catedralicia. En este sentido, es factible entender que la Catedral podría leerse como una arquitectura que presta su estructura para generar la “imaginabilidad”; entendida como una “cualidad de un objeto físico que puede suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador. Forma, pauta o distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio”, éstas “vividamente identificadas, poderosamente estructuradas y de gran utilidad. El objetivo es establecer identidad y estructura en el mundo perceptivo”¹¹⁷.

En cierta manera, las características mencionadas para la arquitectura religiosa están presentes en las ideas de la época, y se pueden leer en las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* de Carlos Borromeo (1577). En esta obra —también como parte de la literatura surgida de las reflexiones conciliares tridentinas— se privilegia la posición en la que debería asentarse la iglesia, argumentando que debería estar en la zona más alta o, en su defecto, en un nivel superior al resto de su entorno; así mismo, recomienda su separación

113. Castro Morales, *La catedral Vieja...*, 49.

114. Veytia Castro Morales, *La catedral Vieja...*, 48.

115. Son representaciones mentales comunes que hay en el conjunto de una ciudad, zona o localidad. Toda imagen ambiental exige identidad, estructura y significado. Kevin Lynch, *La imagen de la Ciudad* (Barcelona: Gustavo Gil, 2001), 16-17.

116. Kevin Lynch, *La imagen de la Ciudad*, 15-19.

117. Kevin Lynch, *La imagen de la Ciudad*, 19-20.

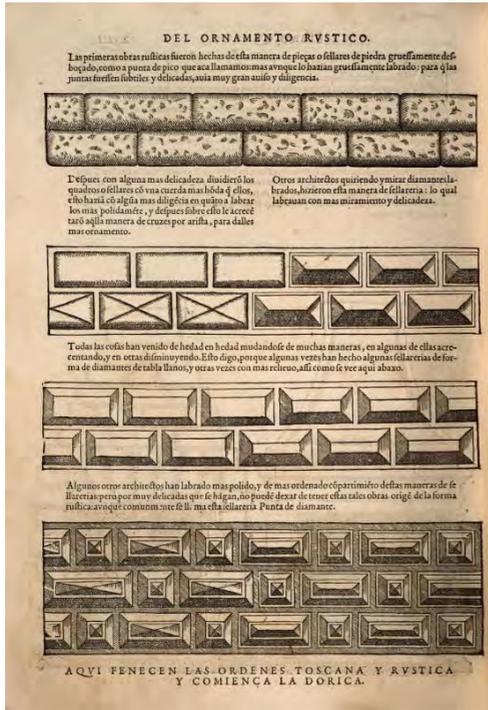


Fig. 48

de los espacios que denotan “perturbación al culto”, sin descuidar su buena fábrica¹¹⁸. Más allá de la dignificación del espacio, insiste que estos cuidados estarán a cargo del obispo; por lo tanto, es en él, y lo que representa, donde recae la responsabilidad de ejecutar las recomendaciones conciliares. En síntesis, la perspectiva contextual y la carencia de un elemento que aporte “imaginabilidad”, así como representatividad ante las recomendaciones del Concilio, son los que posiblemente dan al cabildo los argumentos suficientes para plantear la necesidad de una arquitectura que represente “la identidad y estructura” del obispado.

Recordemos que este tipo de custodias sirvieron, especialmente dentro de la tradición hispana, como un medio por el cual la iglesia, a través de la exaltación del Cuerpo de Cristo, trascender el espacio de culto de los recintos al espacio público.

Por lo anterior, es inevitable relacionar las obras de platería como la torrecilla con la arquitectura, por lo que algunos autores han definido esta analogía como microarquitectura y que, como refiere François Bucher, estaría en sintonía con aquellas en las que se hacen posibles las obras ideales e inverosímiles para la gran escala¹¹⁹. Consiguientemente, es en la platería donde se encuentran los recursos materiales y técnicos más elocuentes para construir el espacio apropiado de contención de lo sagrado. La arquitectura de gran escala (1:1) lucha por alcanzar la idea de un proyecto acorde y se vale para ello de recursos cromáticos y formales que representen o emulen ciertas

118. Carlos Borroneo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 4-20.

119. François Bucher, “Microarquitectura as the ‘idea’ of Gothic Theory and Style”, *Gesta*, 1-2, (1976), 71-89



Fig. 49

características —gemas y metales nobles— que sí tienen lugar dentro de la joyería o platería¹²⁰. Dichos motivos forman parte de una tradición simbólica de acuerdo con las cualidades de cada material. Para muestra de lo anterior recordemos las estampas y explicaciones de algunos diseños de adiamantados en la arquitectura planteados por Serlio¹²¹ (fig. 48).

A los argumentos anteriores, debemos sumar que por todos es conocido el hecho de que los metales nobles son los materiales más apropiados para contener los motivos sagrados; esto se debe a sus virtudes simbólicas como la pureza o incorruptibilidad del oro. De este modo, la obra de platería se vale de las formas arquitectónicas para representar el espacio idealista que busca la

120. Benito Arbeteta, “Resplandor celeste: Las joyas en la arquitectura medieval y renacentista del ámbito ibérico”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord., *Aurea quersoneso: Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX* (León, España: Universidad de León-INAH 2014), 327-347.

121. Sebastián Serlio Boloñés, *Tercero y cuarto libro de Arquitectura de Sebastian Serlio Boloñés: En los cuales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades* (Toledo: Francisco Villalpando, 1552), Libro Quarto, XVIIIv.

escala real. Por otra parte, la arquitectura usa la representación de materiales y formas, posibles en la microarquitectura para emular el preciosismo implícito en el material suntuoso y con ello su simbolismo. Con este paralelismo, ambas conviven como construcciones espaciales que se van jerarquizando de tal modo que conforme se aproxima a lo sacro, el material va cargándose de preciosísimo hasta el contacto directo. Sobre este punto traemos como ejemplo la pintura mural de Huejotzingo, específicamente la escena en la que san Pablo y Pedro sujetan un templo en cuyo interior se resguarda la eucaristía (fig. 49). En dicha representación no se deja de simbolizar la arquitectura como un elemento de resguardo y contenedor que en cierta forma recuerda la idea arquitectónica de las custodias de asiento. A esto agregamos que “la decencia, esplendor y magnificencia del culto y decoro en las iglesias” es la extensión de un contenedor que resguarda lo máspreciado por la cristiandad.

Bajo la anterior perspectiva, es posible entender que las obras arquitectónicas de platería emulan los espacios idealizados, ya que contienen áreas delimitadas en las que se conjugan desde lo formal e incluso desde lo simbólico. Esto podría entenderse en los jaquelados, bóvedas, vidrieras, baldaquinos, columnas, efigies o motivos ornamentales que coexisten en la custodia con armoniosa proporción, preciosismo del material y los motivos adecuado a los preceptos de cada época, respondiendo siempre a discursos apegados a los establecidos por los solicitantes. Por lo tanto, una obra como la custodia de asiento reafirma el papel de los preceptos conciliares y establece la representatividad del obispado y la sede. Además, estructurar el culto y la identificación de un objeto con la sociedad de todos los niveles. En este sentido, estaría en relación directa con el uso específico de la procesión del *Corpus Christi*, en el que la estructura de arquitectura ideal se proyecta extramuros de la arquitectura real, generando con ellos el cumplimiento más inmediato a la recomendación conciliar, pero sobre todo al devocional.

La repercusión que tiene esta obra a lo largo del tiempo —hasta los elogios de Manzo a mediados del siglo XIX— nos habla del lugar que ocupó dentro de la sociedad angelopolitana y dentro de la misma Catedral. Tras terminar la segunda sede en tiempos del obispo Palafox, la torrecilla tuvo el lugar más importante dentro de todo el templo. Así lo refiere Tamariz de Carmona en 1650, al describir que esta custodia se localizó bajo la bóveda del tabernáculo, ocupando el lugar del sagrario y que bien vale la pena retomar su apreciación.

En este primer cuerpo [del tabernáculo] está el Sagrario del Santísimo Sacramento en una custodia de plata, tan única, que costó treinta y cinco mil pesos, tiene cuatro divisiones sobre una bellísima cuanto rica peana así mismo de plata; su altura es de dos varas, y una sesma, fuera de la cúpula que incluye una Reliquia de la Cruz misma, donde nuestro Salvador satisfizo por el linaje humano: y remata con una imagen donda de la resurrección de una tercia de lato, esmera de muchas figuras relevadas en las mismas pilastras, y frisos, y otras muchas de talla que le hermocean: especialmente la Cena de Christo nuestro bien en uno de sus cuerpos con los doce Apóstoles de talla, mesa y manteles sutilísimamente cincelados¹²².

Es evidente que el aprecio y apropiación de la obra no deriva del origen regional del taller capitalino, aunque sí parecen estar presentes la calidad y fama de los artífices a lo largo de la historia; la pieza se convierte en un referente de identidad, lo que nos reitera que cumple con la función principal: resguardar apropiadamente lo sagrado, pero sobre todo acorde a la altura y devoción que le profesa el obispado y la sociedad que gobierna. En tanto, independientemente del origen del centro de producción, la identidad que genera la obra no está condicionada a la ejecución, lo que deja de lado cualquier rasgo de interés en el centro productor. Con ello creemos que es importante recalcar que la apropiación del objeto por parte de la sociedad es una construcción que está en función de lo que representa, las pautas de los comitentes y no de las condiciones de la producción.

Debemos hacer notar que la fama de la torrecilla pudo ser parte de impresos específicos que no llegaron a nuestros días o que no hemos logrado encontrar, dado que el mismo Tamariz de Carmona hace una referencia que nos invita a deducir esto al momento de escribir que: “su noticia individual [de la custodia] se podrá ver en su descripción Ichonográfica, Sciográfica, y ortográfica: porque mi intento no es otro, que referir, muy por mayor, lo rico, y singularmente grande este sumptuoso Templo”¹²³. Con relación a su fama, fue tan pronta que, al poco tiempo de su ejecución, el obispado de Valladolid, Michoacán, puso el empeño por reproducirla. En su cabildo, reunido en sesión el día 17 de octubre de 1597, se propuso tener para la Catedral una custodia de asiento “conforme a la traza de la que tiene la santa

122. Antonio Tamariz de Carmona, *Relacion y descripcion del templo real de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España, y su catedral* (Puebla:1649), 13.

123. Tamariz de Carmona, *Relación y descripción...*, 13.

iglesia de Tlaxcala”¹²⁴. Con esto destacamos que la obra ha perdido su origen regional, o quizás nunca lo tuvo, y la referencia geográfica que prevalece es de quien la posee. Así, la custodia correspondiente de Valladolid se comenzó a construir hasta el año de 1603 bajo el encargo de Miguel de Torres —ahora en solitario, ya que su hermano había fallecido en 1600—, quien plasmó la misma traza e iconografía vista en la de Puebla, según la descripción siguiente:

Toda de plata, e partes doradas. De dos varas y media de alto y otras tantas de círculo en lo bajo. Repartida en cinco cuerpos de orden dórico, Jónico, Corintio y Compuesto, con su capitel. Cada cuerpo tiene doce columnas estriadas con basas capiteles dorados, que duplicados en las esquinas hacen seis testeras con sus frisos, cornisas y arquitecabras de vistosas labores historiales de la Sagrada Eucaristía, entre triglifos y metopas con curiosos perfiles, talones y corona. Sobre que cargan bóvedas de plata con sus cielos de lazos y artesones. Y a trechos, esculpidos ángeles y otras figuras celestiales. Los suelos son de plata: el primero Jaquelado. Y sobre él retratada la cena del Señor con sus doce apóstoles de bulto, sentados a la mesa, que está puesta con su mantelería y demás adherentes. En el segundo cuerpo está el viril del Santísimo Sacramento, que es todo de oro con mucha y muy rica pedrería y alrededor cuatro serafines adorándole. En el tercero se ve el retrato de la Inmaculada Concepción, rodeada de rayos muy lucidos. Y en el otro cuerpo, no con menos primores, se descubre el glorioso patriarca san José su esposo, patrón de este obispado. Y sobre el capitel de esta obra está por timbre y último remate la imagen del Salvador resucitado, hecha un ascua de oro con banderilla y cruz, y muy airosos ropajes. En los testeros de fuera que forman las columnas, están colocados 24 profetas de cuerpo entero, dorados todos. Y cada uno entre dos pirámides, con las señales y jeroglíficos de lo que vaticinaron en el Santísimo¹²⁵.

De manera comparativa, son evidentes algunos cambios puntuales, es el caso de los órdenes de las columnas y una aparente disminución de efigies. Sin embargo, el resto de la descripción evidencia las múltiples concomitancias entre lo formal e iconográfico, lo que llevaría a pensar que en este caso no se

124. Oscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* (Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1996), 241. Cita extraída de las actas capitulares del Archivo de Cabildo de la Catedral de Morelia, celebrado el 17 de octubre de 1597.

125. Francisco de Yssasi, “Demarcación...”. Tomada de: Nelly Sigaut, coord., *La catedral de Morelia* (Michoacán: Gobierno de Michoacán, 1991), 61.

sigue la recomendación antes vista de Juan de Arfe —y con ello, las siempre oportunas anotaciones de Heredia Moreno—. En relación con esto, hay que considerar que san José es el santo patrono del obispado de Valladolid, mientras que la advocación de la catedral se ve plasmada en el Salvador que remata la custodia; por lo tanto, de una u otra forma, ambas custodias y obispados coinciden en estos reflejos devocionales. A lo anterior hay que agregar que la sede catedralicia de Valladolid cursaba una historia semejante a las vicisitudes arquitectónicas de Puebla. Tiempo atrás, en 1585, un incendio consumió la sacristía, dejándola en ruina juntamente con la sala de cabildo, y con ello todo lo contenido, situación que derivó en una serie de reparaciones a lo largo de los años hasta los inicios del siglo XVII¹²⁶. Partiendo de estos casos —Valladolid y Puebla— es posible pensar que la microarquitectura argenta toma protagonismo ante las carencias y vicisitudes que puede reflejar la imagen pública de una arquitectura 1:1. Así mismo, con este ejemplo se deduce que una obra de esta talla es una búsqueda, no sólo de la devoción, sino también de representatividad ante otros obispados y así convertirse en un símbolo de la génesis constructiva y la buena administración catedralicia.

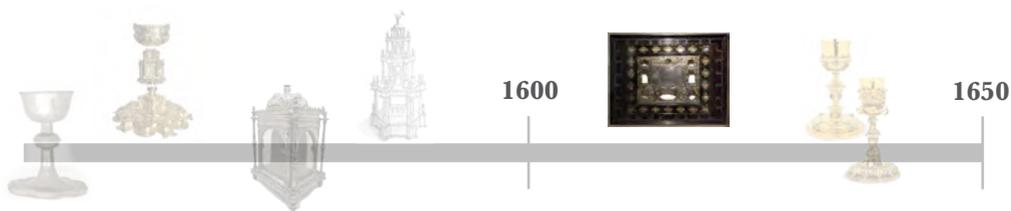
Para concluir con este enunciado y como parte de lo señalado, estimamos oportuno reflexionar ahora sobre el papel del platero como arquitecto de la microarquitectura, para lo cual, nos parece pertinente, por lo ilustrativo, retomar la octava de Juan de Arfe que en parte da sentido al título este epígrafe:

Custodia es templo rico, fabricado
Para triunfo de Christo verdadero,
Donde se muestra en pan transubstanciado;
En que está Dios, y Hombre todo entero;
Del gran *Sancta Sanctorum* fabricado
Que Beseleel, Artífice tan vero,
escogido por Dios para este efecto,
Fabricó, dándole él el intelecto¹²⁷.

126. Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid...*, 128. Elena Estrada de Gerlero, “El tesoro perdido de la catedral michoacana”, en Nelly Sigaut, coord., *La catedral de Morelia*, 137.

127. de Arfe y Villafañe, *Varia commensuración...*, 87.

El reflejo de la platería en las iluminaciones de Luis Lagarto



Gracias a la exposición “Al canto de las quimeras. Luis Lagarto y la fábrica de la librería de coro de la Catedral de Puebla, 1600-1611”, realizada en el Museo Amparo de Puebla el año 2016 y curada por Pablo F. Amador, fue posible conocer la obra del iluminador dentro de un contexto de producciones artísticas paralelas y coetáneas¹²⁸. De dicha muestra y como parte de nuestra colaboración en ella, es que surge el presente epígrafe en el que proponemos los posibles referentes visuales que el iluminador tuvo para representar los objetos de platería en su obra y cómo ésta también dio lugar a probables influencias en las piezas argentas, sin llegar a descartar su propia mano en el diseño de la obra de platería que da pie a este epígrafe.

Entre la piedad de los santos, la Virgen, Cristo, ángeles, cardos, flores, hojarasca, motivos coreiformes, seres híbridos que surgen de animales o plantas, aves y lagartos que componen las series de letras capitulares iluminadas en los libros de coro catedralicios llevados a cabo por Luis Lagarto entre 1600 y 1611, se integran numerosos objetos que simulan los brillos y matices cromáticos que caracterizan a los objetos de plata y oro. Aquí, el artista reproduce una serie de obras que están directamente relacionadas con el trabajo de la platería y, por lo tanto, es sugerente pensar que estos se aproximan a modelos coetáneos del período de producción de Lagarto mientras realiza su estancia en Puebla. Es a partir de estas formas que surgen cuestionamientos ligados a los referentes visuales del iluminador, y que quizás están vinculados a los que estuvieron localizados en su espacio laboral virreinal, la catedral de Puebla, además del capital visual que trajo de España.

De acuerdo con lo anterior, nuestro análisis partirá desde el punto de vista formal y, por lo tanto, es pertinente revisar los referentes paralelos al

128. Pablo Francisco Amador Marrero “Al canto de las quimeras. Luis Lagarto y la fábrica de la librería de coro de la Catedral de Puebla, 1600-1611”, Museo Amparo de Puebla, exposición del 10 de diciembre del 2016 al 13 de marzo de 2017.



Fig. 50

período de producción de los cantorales, sin descartar aquellos anteriores que pudieran estar dentro del contexto de la época. A partir de este punto, daremos espacio a aquellas iluminaciones en donde la pieza de plata son las protagonistas por lo que representan.

Los vasos sagrados

La primera iluminación a la que se alude se trata de la letra “S” contenida en el cantoral 75 (fig. 50). Está conformada por una letra gótica púrpura revestida de hojarasca azul, en cuyo pico inferior de la letra está un personaje que se inclina para calzarse una media verde, mientras que en el extremo opuesto está una sierpe con cabeza de dragón y, en la parte derecha de la



Fig. 51



Fig. 52

curva, otro personaje alado, antropofitomorfo que sujeta un jarrón blanco con variadas flores en su interior. En el extremo opuesto, un ser semejante, pero con capa púrpura, sujeta otro jarrón. Por último, en el pico superior, otro varón desnudo parece cubrirse la testa con parte de los roleos que surgen de la misma letra. Del segmento más alto y central, un ser alado, frontal, con el torso desnudo y las piernas y puntas de las alas con forma vegetal, sujeta un camafeo de perfil coreiforme del cual penden festones de listones rojos con elocuentes frutos. Al interior de dicha alhaja, sendos ángeles sujetan el pie del cáliz, dorado en su acabado, de base polilobulada y facetado en cada vértice, además de perfil troncocónico y con derrames de hojarasca de la parte alta. El astil tiene una macolla ovoide invertida, y se decora con querubines que están unidos por festones que les surgen del cuello. En cuanto la copa, es de boca abierta y de la base de la subcopa ascienden hojarasca. Sobre ella, la hostia y sobre todo el conjunto, un dosel de textil púrpura.

A partir de esta descripción es perceptible que la composición formal del interior del camafeo comparte correspondencias con grabados que ilustran algunas de las portadas de libros que refieren al tema eucarístico, como *El ceremonial de la Misa*, editado en el año de 1609.¹²⁹ Aquí nuevamente se ven sendos ángeles que sujetan con ambas manos un cáliz con la hostia bajo dosel

129. Juan de Alcocer, *Ceremonial de la Misa* (Madrid: Imprenta Real, 1609).



Fig. 53



Fig. 54

(fig. 51). En cuanto al cáliz, es evidente que responde a fórmulas decorativas propias de la época. Por una parte, la base acucharada recuerda las soluciones formales vistas en el Museo Bello (fig. 52), mientras que el cáliz de la Mixteca de Oaxaca (fig. 53) sirve como ejemplo para hacer la relación de la subcopa con hojas de acanto y la copa abierta que pintó Lagarto. Otros cálices con los que se puede relacionar esta iluminación son el atribuido a Dionisio de Citola localizado en la Sierra Sur de Oaxaca y el del Museo Bello datado en torno al año de 1600¹³⁰. En ambos se evidencia el reiterado uso de querubines unidos por paños colgantes, también vistos en la macolla de la lámina.

Una referencia más que parte de la estampa contenida en *El ceremonial de la Misa*, es con otro cáliz representado por Lagarto en la foja 49v. del libro 53 (fig. 54) y que forma parte de los motivos iconográficos de la representación de san Juan apóstol. Éste es de planta poligonal, base facetada lisa, con nudo no definido en el astil y copa abierta. Dicho objeto, aparentemente es de una rápida hechura en cuanto el trazo, pero si se considera que es más un elemento complementario, es posible pensar que se trata de un modelo convencional de la época y, por lo tanto, parte del repertorio visual del artista. Hay que indicar

130. Dionisio de Citola se refiere a quien, hasta el momento, se conocía como Dionisio de Astola, como lo ha nombrado la bibliografía contemporánea. Se ha corregido aquí y en adelante como Dionisio Citola, de acuerdo con los últimos hallazgos documentales que ha realizado Nuria Salazar, quien corrige su nombre.



Fig. 55



Fig. 56

que la concepción de la forma básica del cáliz es vinculable a los referentes coetáneos, como es posible ver en la estampa aludida y también en otro ejemplo con relación a los vasos sagrados que está contenido en una de las iluminaciones del volumen 10 (fig. 55). Se trata de una porción de un florero en forma de cáliz con la subcopa perfilada por nervaduras ascendentes, semejante tratamiento usado para el copón ubicado en la parroquia de San José de la misma ciudad de Puebla, obra datada entre 1600 y 1605, y de producción mexicana, posiblemente del taller de Miguel Torres o próximo a él (fig. 56); mismas características ya señaladas para la subcopa del cáliz de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares, datado por Heredia Moreno como del primer tercio del siglo XVI.

La custodia portátil

Entre la letra “a”, del libro 47, se integra una suerte de cornucopia roja con hojarasca y aderezados de múltiples flores y frutos, además de mariposas y una ardilla, se hallan dos personajes, de coloridas vestiduras; uno cargando un platón de panes y el otro una cesta de Maná. Ambos, en sintonía con la iconográfica, flanquean un templete que surge de una gran flor azul donde está una custodia conformada por base polilobulada, facetada y perfil troncocónico. El astil tiene como macolla un elemento de perfil ovalado con mascarones al frente y laterales, seguido de otro periforme envuelto por hojas



Fig. 57

a modo de capullo. El cuerpo es arquitectónico y se divide en dos secciones; el primero, espacio reservado para la hostia, es de sección octagonal con columnas tritóstilas, donde el primer tercio es helicoidal y remata con florones en la parte alta del entablamento. El segundo cuerpo es de menor proporción, tiene en su interior la efigie de lo que parece ser el Niño Jesús. Dicha sección está cubierta por una cúpula de planta circular, soportada por columnas pareadas y en la parte alta, a modo de colofón otra pequeña efigie que representa un hombre que toma con la mano derecha un báculo; todo debajo de un dosel de tela azul con el revés morado (fig. 57).

Igual que en el caso anterior, el primer referente para el contraste formal de esta custodia retratada es posible localizarlo en *La varia commensuración* de

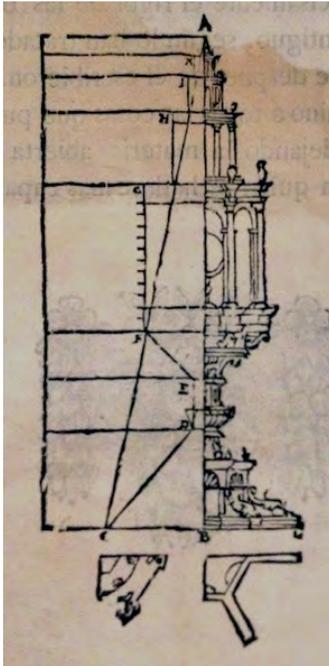


Fig. 58



Fig. 59

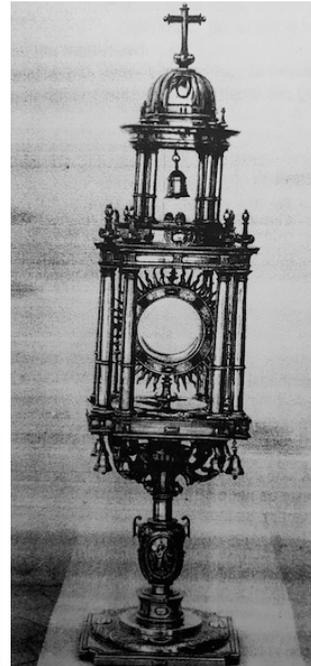


Fig. 60

Arfe y Villafañe¹³¹; específicamente en la página que refiere a la hechura y proporción de la custodia, donde se observa un gráfico que conserva la estampa de un ostensorio con similar estructura arquitectónica (fig. 58). Dicha tipología es similar al cáliz-custodia que hasta el momento se ha reportado como para de la colección Isaac Backal¹³² (fig. 59) y un ostensorio de Juan de Cevallos de 1633, en Santorcaz, Madrid, conformado por un doble cuerpo arquitectónico¹³³ (fig. 60).

Con estos ejemplos puntuales es perceptible apuntar como Luis Lagarto, a pesar de las cargas fantásticas de sus iluminaciones —las cuales tendrán un discurso particular en cada capitular—, representa las piezas argentas con una elocuente proximidad a lo verídico. Aunque las formas parten posiblemente de convencionalismos de la época, algunos motivos decorativos puntuales son, como hemos visto, totalmente comparables con obras argentas específicas y

131. de Arfe y Villafañe, *La varia commensuración...* Así se propuso en la señalada exposición.

132. Actualmente esta colección parece estar diseminándose según las últimas subastas realizadas por Morton Subastas. (12/05/ 2020).

133. Heredia Moreno y López-Yarto Elizalde, *La edad de oro de la platería complutense...*, 198-299.

bien codificadas. Por lo tanto, es factible suponer que Luis Lagarto recurrió a modelos próximos, quizás algunos de las que fueron parte de la colección catedralicia o, por el contrario, de estampas que hayan estado en circulación. Con todo, queremos apuntar que el detalle plasmado en estos objetos, ya sean como principales o en algunos casos complementarios a la escena, son el resultado de la vigencia y amplio repertorio visual del artífice y del contexto común, como lo hemos observado al contrastarlas.

Luis Lagarto en la obra de platería

Desde otra perspectiva, vale la pena también plantearse hasta qué punto la obra de Luis Lagarto pudo ser parte de los referentes decorativos plasmados en los objetos de platería. Como un caso de comunión temporal y formal, traemos las “palabras de consagración” que, en 1606, el cabildo catedralicio solicitó, entre otras piezas, al maestro platero Pedro de Cevallos; mismas que el artífice, debido a circunstancias económicas que sufrió, dilató su entrega hasta una década más tarde¹³⁴.

Se trata de una lámina de plata de formato rectangular, dispuesta en sentido horizontal que tiene en el centro otra lámina lisa remachada en cada esquina y con la inscripción usada para la consagración del vino: *Hic est enim calix sanguinis mei novi, & aeterni testamenti, mysterium fidei, qui pro vobis, & pro multis effundetur in remissionem peccatorum* (fig. 61). Alrededor de esta sección se distribuyen ocho vanos, de los cuales tres son circulares, la parte superior, dos en forma de arcos en los laterales y tres ovalados en el inferior. Sobre toda la superficie de esta sección están repujados una serie de motivos que definitivamente recuerdan los vistos en las iluminaciones de la cantoría. Uno de ellos son los jarrones de flores que flanquean el vacío central inferior, de cuerpos anchos y rematados con picos encinchados en la parte inferior (fig. 62). Éstos son similares a los vistos en varias de las iluminaciones, como en la letra “n” alusiva a la matanza de los Santos Inocentes, del libro 78. Aquí, es posible observar cómo el modelo del jarrón se repite, especialmente por la peculiaridad del pico encinchado. Lo mismo ocurre en el caso de una de las iluminaciones del libro 31 (fig. 63 y 64). Otros elementos en los cuales encontramos paralelos son los seres antropomorfos que flanquean el vano referido. Dichos seres, igualmente alados, se integran a motivos coreiformes

134. Pérez Morera. “Formas y expresiones”, 119-120.



Fig. 61

y se relacionan con seres vistos, por ejemplo, en una de las iluminaciones del libro 108, donde se acoplan a la curvatura de la letra (fig. 62 y 65). Así mismo, un par de seres antropomorfos, cuyos brazos fueron sustituidos por alas de libélula, son representados en la parte alta de los vanos ovalados laterales de la zona inferior de la tarja. Éstos tienen reflejo en los contenidos en el libro 109, donde surgen de una flor morada, con piernas no desarrolladas, torso y cabeza humana; mientras que, en vez de brazos, tiene las mencionadas alas de insecto (fig. 66 y 67). Al igual que los motivos apuntados, otros, como flores, aves y festones de frutos, son una constante entre ambos ejemplos, tarja y multitud de iluminaciones.

Continuando con la pieza de plata, queda enmarcada por un primer rectángulo moldurado en los contornos, a excepción del superior e inferior, lo que sugiere que fue recortado para colocarle el segundo marco de ébano con incrustaciones de hueso. Al respecto del primer marco, tiene 22 medallones de plata, con sus respectivas vidrieras y con iluminaciones de santos y reliquias



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

(fig. 68). Son miniaturas que, según las observaciones de Pablo F. Amador, deben corresponder en su ejecución a la Luis Lagarto. En este sentido, es interesante apuntar la importancia del uso de la pieza y su vínculo con las reliquias; las cuales son medios por los cuales se establecen conexiones entre lo terrenal y celestial¹³⁵; elemento plenamente elocuente si consideramos el uso específico y el lugar al que estaba destinada. En cuanto a los referidos marcos, es evidente que fueron modificados y, por lo menos, el de hueso incrustado no le pertenecía. Sobre esto, retomamos el inventario de 1659 que recogen la descripción de la pieza y con ello podemos visualizar su forma original: “un relicario grande de ébano guarnecido de nichos con reliquias, pieza de grande estimación con dos pomos que sirven de pies y un santo Christo por remate y seis pirámides”¹³⁶.

De acuerdo con los casos observados, nos percatamos que Luis Lagarto usó los motivos formales que la platería consolidó como referentes en la configuración de un cáliz o una custodia. Así mismo, somos testigos de cómo el iluminador posiblemente aportó el diseño que bien pudo estar planteado desde 1606, año en el que se le encargó el trabajo al platero Ceballos. Un interesante juego de paralelismos, reciprocidad y siempre con brillos entre los modelos compartidos.

A partir de los anteriores análisis comparativos formales, es factible ver como los recursos decorativos de la plata se plasman en las iluminaciones y

135. Un caso particular en el que se relaciona las reliquias con el lugar que ocupan dentro del coro de la Catedral de Puebla se puede revisar en: Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia: la activación de las formas en el coro de la Catedral de Puebla*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 468.

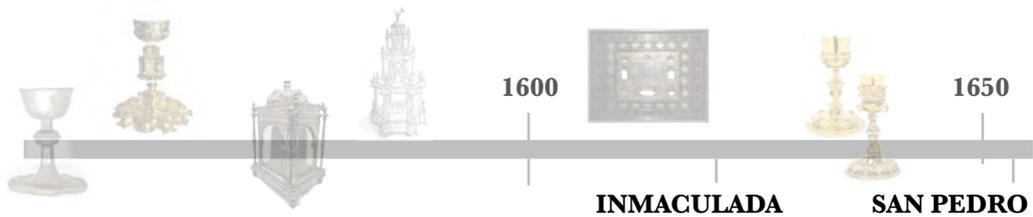
136. AVCCP, *Inventario de 1659*, fs. 5v.

como las iluminaciones hacen lo propio en la plata. Con ello no se descarta la idea de que el iluminador y platero usarán referentes comunes y propios de la época. Ahora bien, es sugerente, más aún por el prestigio que el iluminador tenía frente al clero, suponer el intercambio visual existente en un ambiente de producción artística. Ambos personajes, desde sus perspectivas y oficios reafirman la idea de que estas piezas reflejan un gusto común dentro de la élite eclesiástica angelopolitana. Resaltar la importancia de estos encargos dentro de la Catedral y de la intimidad de quien observa las piezas, coloca de manifiesto el cuidado de los recursos artísticos y calidad de cada obra, asumiendo que para que esta fuese apreciada debía ser por medio de la percepción individual. La idea del trabajo del detalle de una miniatura y una obra de plata como el palabrero, indica la injerencia por elaborar obras con características apropiadas para el uso que tendrán. Por lo tanto, al asumir el cuidado que los comitentes tuvieron por hacer que las obras estuvieran embebidas de ese minucioso detalle, nos lleva a suponer que en la selección de los artífices debió estar consensuada. Así, el encargo catedralicio no radica sólo en los referentes regionales, sino en los mejores artífices del momento, por su parte Luis Lagarto para los cantorales y Pedro Ceballos para el palabrero; los cuales es lógico que se encontrasen en la ciudad de México, próximos a la corte virreinal.

A partir de esta participación dual de artífices, este palabrero en particular adquiere una característica que lo diferencia de otras obras de ambas artes. En esta pieza las obras comulgan mediante la inclusión cooperativa, los contrastes producidos por el picado de lustre y dorados de la lámina¹³⁷, al mismo tiempo que los vibrantes colores de las iluminaciones llenan de cromatismo la oscuridad del ébano. En tanto, sirva este ejemplo para ver en él las intenciones del cabildo por conjuntar los virtuosismos de ambas artes que contendrán lo sagrado (las reliquias) para otorgarle al vino la transustanciación, líquido Divino a partir del poder que adquirirán las palabras incisivas que el sacerdote repetirá en cada comunión entre lo celestial y terrenal.

137. Aunque no se aprecia de manera general en la placa la aplicación de dorado, al detalle es posible encontrar restos de su presencia, la cual debió perderse a partir de su constante limpieza o a la mala conservación que tuvo a lo largo de su historia.

Las esculturas mexicanas de plata en la Catedral de Puebla



Juan de Arfe y Villafañe no sólo consideró el tema de las proporciones en la platería y arquitectura como se deja ver en la amplia bibliografía que estudia su obra escrita. También tiene un apartado dedicado exclusivamente a las proporciones del hombre para el diseño de las esculturas. Esto nos deja claro que la labor escultórica del platero fue un tema principal y, aunque en la torrecilla — revisada anteriormente— ya se ven los dotes escultóricos en los hermanos Torres, las proporciones usadas en piezas pequeñas no nos aproximan a los desafíos técnicos que pudieron tener otras escalas mayores. Estos retos que no siempre fueron afortunados y son a los que seguramente se refiere Francisco Pacheco al momento de escribir: “el material no ennoblece la escultura, porque la materia, aunque sea preciosa, no da alabanza al arte”¹³⁸ Con esta referencia es pertinente dar crédito a aquellas obras que, más allá del muy ennoblecido material, fueron realizadas por los plateros con la destreza de su oficio y las consecuentes de la escultura. En este sentido, ahora revisaremos la documentación de dos piezas escultóricas elaboradas en el siglo XVII en los talleres de la ciudad de México y que, por distintas noticias, sabemos que se ubicaron dentro de la sede catedralicia angelopolitana. Una de ellas, se trata de la imagen de la Virgen Inmaculada realizada en 1619 y otra de San Pedro hecha en 1659.

“Retratar en plata a quien es más limpia que la plata”: la escultura de la Inmaculada Concepción de María

Al respecto de la primera, las referencias más tempranas las encontramos en una adenda al inventario de 1596 —un aprovechamiento del volumen—, en la cual se alude a una revisión de bienes declarados en 1627, señalando:

138. Retomado de las problemáticas planteadas en un estudio del estado de la cuestión de la platería española: Amelia López-Yarto, “Aproximación al arte de la platería española”, *Arts Longa*, 17, (2008), 173. Quien a su vez retoma lo dicho por Francisco Pacheco en: Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, 1638*, (Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1956), 48.

una hechura de imagen de plata de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora Concebida sin Pecado Original, la cual dio a esta catedral el sr. obispo don Alfonso de la Mota y Escobar, la cual está sobre su peana y corona, con pedrería y cercada la imagen de rayos. Y en la mano derecha una palma, y en la otra un lirio, todo de plata. En el pecho un sol con un rubaso en el medio¹³⁹.

Conforme a lo anterior, es posible relacionarla con la imagen que describen los diferentes cronistas históricos. En tal sentido, Alcalá y Mendiola refiere que “su altura es una vara y cuarta, con un cerco de rayos galantes, donando gran parte para su fábrica el ilustrísimo Señor don Alonso Mota y Escobar, costeadando la fábrica lo demás al cumplimiento de su valor el año de mil seiscientos y diecinueve, dejando también los sermones con el título de *Salves*”¹⁴⁰. Por otro lado, Bermúdez y Castro apunta, con las peculiares analogías de la literatura de su época, que dicha efigie:

se fabricó el año de 1619 a expensas de la fábrica y del Illmo. Sr. Obispo Dr. Dn Idelphonzo de la Mota y Escobar; para que sacando a luz su devoción esta rica y soberana efigie se le pudiera decir lo que en otra ocasión expresó a el Santo de su nombre en la catedral de Tholedo, presente el Rey Resisuinto, como reiiere Siuriar: *O idelphnze per te viiit domina mea, que celi culmina tenet* llegó el costo de este simulacro á ocho mil pesos¹⁴¹.

Mientras que Echeverría y Veytia la menciona con la advocación de la Asunción. Aun así, vale la pena extraer su descripción para enriquecer la imagen visual de la obra:

dorada a trechos y rodeada de un resplandor también dorado a semejanza de la Guadalupe, sobre su peana de la misma plata, tiene en el pecho un granate de bello color y buen tamaño engastado en oro; su alto, incluida la peana, es una vara y tres cuartas y su pesso sesenta y seis marcos, y la corona y media luna que tiene en los pies, también doradas, la endonó a esta Iglesia el Illmo. Sr. Dn. Alonso de la Mota, el año de 1619 y es tradición que la compró a la Santa Iglesia de México¹⁴².

139. AVCCP, *Libro de inventario de 1596*, f. 112 v.

140. Miguel Alcalá y Mendiola, Descripción en bosquejo de la imperial cesárea muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1992), 95.

141. Bermúdez Castro, *Theatro angelopolitano...* 41

142. Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*,167.

Partiendo de todas estas descripciones y cruzando la información con el informe de Antonio Tamariz en 1650, quien aporta datos de sus acabados, es posible generar una apreciación aún más descriptiva de cómo fue. Debió medir aproximadamente una vara y cuarta de alto, mientras que la peana fue de media vara¹⁴³. Se trató de una imagen de pie, dorada a trechos, sobre una luna menguante y cercada de una aureola dorada de “sesenta y seis rayos que nacen del trono y remata debajo de la corona, que es imperial, lucidissima con engastes de zafiros y esmeraldas”¹⁴⁴. Por lo tanto, un modelo próximo a los usados durante el siglo XVI y principios del XVII con el que también se puede relacionar, incluso, el prototipo guadalupano. Sin embargo, quizás dicho modelo haya partido de la referencia local de la escultura de la Virgen localizada en la torrecilla, la cual seguía el referente que había tenido el altar mayor de la Catedral: “Nuestra Señora cercada toda de rayos de oro”¹⁴⁵, semejante a la imagen aludida del retablo de Cuauhtinchan. Continuando con la descripción, la efigie sujetó una rama de lirios en la mano izquierda y en la otra una rama de palma, ambas de plata. Además, portó corona sobredorada y, en el pecho, un rubí de considerables proporciones engarzado en un sol de oro. En cuanto a los acabados, “la vestidura es una túnica tallada de recamados de cinceladas hojas; el manto grabado, todo con especial sutileza de flores y diferentes lazos perfilados con buril”, mientras que el rostro y manos “encarnadas de pulimento [...] que bellísimo sobre toda humana hermosura está en elevación”¹⁴⁶. Con estas referencias descriptivas recordamos, especialmente en los acabados, otra imagen inmaculada que fue realizada en relieve para un frontal de altar destinado para el convento de Santa Agreda, en Soria, España¹⁴⁷ (fig. 69).

Al respecto del cambio iconográfico que expone Veytia, es posible que se haya dado al momento que se elaborara una segunda imagen de la

143. Considerando que Alcalá y Mendiola menciona que mide $1 \frac{1}{4}$ y Echeverría indica que su medida es $1 \frac{3}{4}$ considerando la peana, por lo tanto, esta última, restando la medida de la efigie, da como resultado $\frac{1}{2}$ vara. Esto trasladado al sistema decimal tiene el siguiente resultado: la Virgen 103 cm aprox. y la peana 41 cm aprox.

144. Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del templo...*, 13v.-14.

145. Efraín Castro Morales, *La catedral Vieja de Puebla*, (Puebla: Instituto Poblano de Antropología e Historia, 1970), 61.

146. Luisa Vilar-Payá “Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la catedral de Puebla” *Historia mexicana*, 4 (2021), 280. Tamariz de Carmona, *Relación y descripción...*, 13v.-14.

147. Ricardo Fernández Gracia, *Arte, devoción y política, la promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, (Soria: Diputación de Soria, 2002), 240-241.



Fig. 69

Inmaculada, también de plata, y encomendada por el cabildo a Juan María de Ariza en el año de 1728. Pero a causa de su muerte, acaecida el mismo año, provocó que el platero Diego Martín Larios la inicia y concluye en fechas próximas a 1735. Para la hechura de esta última, un donante anónimo propuso que le dieran la antigua —la donada por el obispo Mota— y con ello aprovechar los 77 marcos de su peso,¹⁴⁸ sin embargo, los capitulares se negaron por la estima de quien la había legado y decidieron costear la cantidad de plata que correspondía al peso de la imagen¹⁴⁹. Además de esto, su fundición podría ser polémica; ya que el lugar que ocupaba para ese entonces era el de la imagen principal¹⁵⁰, localizada en el segundo cuerpo del tabernáculo de mediados del s. XVII que aún se conservaba de pie.

A todo lo anterior debemos de considerar también la historia de su origen como un elemento determinante de la estima e importancia de la escultura, el cual está marcado por el contexto festivos que ocurrieron en la ciudad de Puebla y México entre 1618 y 1619. Sobre ello, una año antes, en 1617, se recibe en Sevilla un breve del papa Paulo V que absolvía a la Virgen del Pecado Original¹⁵¹, noticia que llegó a la Nueva España el 12 de mayo de 1618¹⁵². Con ello, la celebración a la Inmaculada no pasó desapercibida y siguió el ejemplo de lo que había sucedido en Sevilla un año antes. Entre los festejos de la capital novohispana, la cual fue organizada por los ejes de gobierno eclesiástico y civil, destacó la participación del gremio de plateros, quienes tienen a dicha advocación mariana como patrona y por ello encargados también de su respectiva capilla en la Catedral. En este sentido, los artífices de la plata organizaron un concurso de coplas, altares y mascaradas, en torno a los juegos de cañas, corridas de toros, procesiones y misas. Así mismo, dicho gremio materializó su devoción en una escultura de la Virgen Inmaculada realizada en plata, de vara y media de alto, con peana y corona. Esta imagen fue acompañada de una copla que proporcionó el gremio para el certamen literario:

148. En la descripción de Echeverría y Veytia indicó 66 marcos de peso. Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 167.

149. Garduño Pérez, *Un siglo de platería...* 312.

150. Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del templo...*, 13v.-14.

151. Aura Domínguez Guzmán, “Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617)”, en Rogelio Reyes Cano, ed., *Sevilla y la literatura*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001), 232.

152. Zurian de la Fuente, Carla Isadora, sustentante, “Fiesta barroca mexicana y celebraciones públicas en el siglo XVII: La Inmaculada Concepción de Nuestra Señora”, (Ciudad de México: UNAM, 1995), 84.

La platería os retrata
en plata, virgen, y es bien
retratar en plata a quien
es más limpia que la plata¹⁵³.

Esta copla no sólo enmarca de modo emblemático la imagen argentífera, sino también fue retomada por obras literarias de la época, como la novela de Francisco Bramón titulada *Los sirgueros de la Virgen*, impresa en 1620, y donde es publicada una glosa que posiblemente es con la que concursó en el certamen organizado por el gremio de plateros¹⁵⁴. En esta obra escrita se hace constante la relación argenta usada como elemento analógico a la Inmaculada y creemos pertinente extraer algunas partes:

De un escogido metal
Virgen Dios os retrató,
Y en vos empleó su caudal;
Pues la liga consumió
Del pecado original.
Dios de todo os asegura
Siendo tan hermosa, y pura,
Y en vos su precio quilata,
Y del con vuestra hermosura
LA PLATERÍA OS RETRATA.
Bien es que artífices tales
Estén mirando tal blanco,
Pues de su vista señales
Que el retrato es limpio, y blanco,
Y de subidos metales.
Para ser bien estampada;
(Pues sois vos la preservada)
Venga Eloy, que será quien
Os sacará retratada
EN PLATA VIRGEN, Y ES BIEN
Y cómo en vos se atesora

153. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Inquisición*, vol. 485, exp. 1, f. 30v.

154. Andrés Iñigo Silva, sustentante, “Los sonetos derivados de las predicaciones que en 1618 acompañaron la fiesta de la Inmaculada Concepción y sus respuestas. Propuesta de edición crítica”, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 45.

De vuestro bien se la grandeza,
 Vuestra Concepción Señora
 Muestra al mundo su pureza,
 Pues en gracia se mejora
 Y en el retrato defiende
 Que cuando así en plata atiende
 El retrata tanto bien,
 Es porque ve quien pretende
RETRATAR EN PLATA A QUIEN
 De hoy más se llame dichosa
 Tan grande arte, pues qué forma
 El retrato de la Esposa
 A quien Dios le dio la forma
 En Cielo y tierra preciosa.
 Alegre la platería
 Con tal retrato, este día
 Pública, y a voces trata
 Que en su Concepción **MARÍA**
ES MÁS LIMPIA QUE LA PLATA¹⁵⁵.

En la glosa es evidente la reiterada analogía que se hace de la plata dentro de un discurso exaltante a la pureza de la Virgen, sobre todo como parte medular de un discurso que justifica el uso del metal para una representación. Dicha relación, entre la copla usada para el concurso promovido por el gremio y el sentido de la observación de Bramón, parece plantear la idea poética que se generó en torno a la imagen de plata de la Inmaculada. Pero el autor de *Los sirgueros* no sólo alude a la materialidad de la imagen, sino también al oficio y pondera al artífice que hizo a la Virgen de plata:

Los artífices famosos
 Que renombre eterno alcanzan,
 Por las obras de sus manos,
 Y más por la que hoy retratan,
 Viendo de Dios el milagro
 En su concepción sin mancha

155. Las mayúsculas son originales del texto: Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen sin Original pecado*, (México: 1620), 126v -127v.

Toda hermosa la dibujan
En lo mejor de sus almas
Gozoso más el deseo
De ver tan graciosa infanta,
Convida a la platería
Se le dedique a sus aras;
Busca nuevos instrumentos
Con que poder retratarla,
Y en manos de Torres deja,
Saque perfecta la estampa.

Con estas estrofas ¿acaso, Bramón se refiere al platero Miguel de Torres Hena? Esto no deja de ser probable ya que, dicho artífice aún se encontraba activo en 1617¹⁵⁶, año en el que se hace la efigie. Hasta no hallar nueva documentación, este soneto puede servir para atribuir a dicho platero la autoría de la imagen de plata de la Virgen Inmaculada de la Catedral de México. A continuación, Palmiro —uno de los protagonistas de la novela de Bramón— sigue cantando y agrega, refiriéndose a la fiesta:

Parece puso pincel
Con donaire, y gracia tanta
La naturaleza en ellos,
Que su compostura agrada.
Cual representa a Filippo
De tantos mundos Monarca,
Cual al pontífice Paulo,
A quien Dios de vida larga. [...]
Ofrecen costosos premios
A las musas mexicanas,
Por que sus venas descubran
El oro de su alabanza [...]
Bien es artífices nobles
que deis materia a la fama;
por que *non plus ultra* llegue
a ser asombro de España [...]

156. Edén Mario Zarate Sánchez, *Catálogos de documentos de Arte 29, Archivo de Notarías de la Ciudad de México, Protocolos III*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 54.

Y que en eterna memoria
De alma, y vida así lograda
Quede el blasón de tal obra
Sin que el tiempo la deshaga.
Que con tal retrato hacéis
Inmortales las hazañas
De artífices que dedican
A Dios la Niña de Plata.

Retrata aquí la grandeza de los festejos y de la imagen, en una búsqueda por agradar al rey Felipe III, sin olvidar al papa Paulo V, quien dio el breve inmaculista. Con ello, la efigie quizás tomó un carácter emblemático que, a la par de las coplas, intentó tener eco allende del mar, para ponderar a América, el *non plus ultra*¹⁵⁷. Al respecto de las mismas glosas Trinidad Barrera —coordinadora de la última edición de *Los sirgueros*—, señala que el “mensaje da sentido y ratifica el objetivo central de la novela [exaltar el honor de la Virgen Inmaculada]. Al tiempo que da cumplida cuenta de estos festejos y del fasto que lleva aparejado”¹⁵⁸.

Todo lo anterior nos da una idea del contexto en el que se desarrolló la imagen de plata de la catedral mexicana, misma que debió servir de referente para la de Puebla, y, por lo tanto, sea la idea que encierra la descripción de Echeverría y Veytia al mencionar que “es tradición que la compró [el obispo Alonso de la Mota y Escobar] a la Santa Iglesia de México”.¹⁵⁹ Quizás, con ello se refiere a que adquirió la escultura en la ciudad de México o que retomó la idea de una efigie de plata como la de la catedral mexicana.

Lo planteado hasta aquí es posible si consideramos que para las fiestas dedicadas a la Inmaculada en Puebla se tomó como referente las celebraciones de otras geografías, tal y como queda expresado por el regidor Felipe Ramírez de Arellano en el año de 1617, al proponer:

que, como es notorio, en los reinos de España se han hecho grandes fiestas a honra de la Purísima y Limpísima Concepción de la Sacratísima Virgen María, Nuestra Señora, concebida sin pecado original. Y la Ciudad de México

157. Así lo refiere también: Trinidad Barrera, “Editar *Los Sirgueros*: Cuatro siglos de olvido”, *Perífrasis*, 19, (2014), 119.

158. Barrera, “Editar *Los Sirgueros*...”, 119.

159. Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 167.

y el señor arzobispo y cabildo eclesiástico de aquella ciudad están próximos para hacerlas¹⁶⁰.

En este sentido, la investigadora Rosalva Loreto intuye que “el cabildo angelopolitano manifestaba su pretensión de igualdad, el emularse con la capital del virreinato a través de una fiesta”¹⁶¹. Para ello, en noviembre del año 1617, se le solicitó al representante del cabildo poblano en la Ciudad de México, que hiciese una relación de la fiesta en dicha ciudad para hacer en Puebla “lo que mejor conviniera”¹⁶².

Con estos antecedentes, un año después de la fastuosa fiesta de la capital novohispana, con motivo del breve de Paulo V, la ciudad angelopolitana juró en las fiestas de 1619 la solemne defensa de la Inmaculada¹⁶³. Ante estos reflejos de comparación, entre referenciales como competitivos, es posible que el obispo Mota y Escobar buscará, a través de la imagen de plata que donó, los mismos propósitos planteados para la de México. Para el caso, dicho obispo defendió la Inmaculada Concepción de la Virgen a tal punto que asentó como “instituto inviolable que nadie fuese admitido a prelación, dignidad ni prebenda en ella, si primero no jurase y prometiese y dotase de predicar, enseñar y defender la Purísima Concepción”¹⁶⁴.

A pesar de que no se hallan más datos, lo sustancial del origen de la obra de la catedral de Puebla es que surge en un contexto conmemorativo que se

160. Archivo del Ayuntamiento de Puebla (AAP), *Libro de cabildo*, 9 de noviembre de 1617, f. 209. Extractado en: Rosalva Loreto López, “La fiesta de la Concepción y las identidades colectivas, Puebla (1619-1636)”, en Clara García Aylluardo y Manuel Ramos Medina, coord., *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997), 236.

161. Loreto López, “La fiesta de la Concepción...”, 237.

162. Loreto López, “La fiesta de la Concepción...”, 237.

163. “Este día, deseando la dicha Ciudad de los Ángeles mostrar en todo el gran afecto que tiene al misterio de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, concebida sin pecado original, acordó de conformidad, que [...] hagan juramento solemne, en nombre de esta Ciudad y los caballeros regidores de ella, de tener por cierta la opinión pía que afirma que Nuestra Señora, la Virgen María, fue concebida sin mácula de pecado original y de no apartarse de ella en público ni en secreto; que la enseñarán a sus domésticos; que defenderán; que la procurarán introducir en los ánimos de los fieles y que, en cuanto les sea posible procurarán, esta Ciudad y los caballeros regidores de ella, la definición que la corona de Castilla desea que la santidad de Pablo V nuestro santísimo padre, haga en este artículo [...]” Pedro López Villaseñor, *Cartilla Vieja de la nobilísima ciudad de Puebla deducida de los papeles auténticos y libros antiguos 1781*, *Puebla: Secretaría de Cultura Puebla*, 2001), 227-228

164. Juan Pablo Salazar, *Obispos de Puebla, periodo de los Austria (1521-1700)*, (Ciudad de México: Porrúa, 2005), 162.

retoma o compite con el modelo festivo marcado por la Ciudad de México, y quizás, con la intención de reafirmar su posición dentro del territorio novohispano y con ello también del reino hispánico¹⁶⁵. Por otra parte, a pesar de la reiterada mención simbólica de la materia, un protagonismo apegado a la iconografía que no sólo se refleja en la obra escultórica, sino también trasciende a una literatura moralizante. En este sentido, traemos nuevamente las líneas trazadas por Alicia Walker, la materialidad de una obra “puede ser tan cuidadosamente seleccionada y orquestada como los motivos en un programa iconográfico, con el fin de transmitir el significado y, más importante, cumplir con la función del objeto”¹⁶⁶. Aun así, al transcurrir el tiempo, la materia con la que está hecha esta pieza ocupa un lugar monetario capaz de ser capitalizado —como lo demuestra la solicitud de fundir la escultura para una nueva hechura—, pero el nombre propio de quien la dona, el contexto en el que se desarrolló y el lugar que ocupa dentro del espacio catedralicio y por lo tanto de las posibles devociones figuraron como preponderantes para que se conservara. Con ello, nuevamente el nivel distintivo e identidad de la pieza recae en los valores que sumó a través de su origen creativo e historia, y no en la materia desde el punto de vista monetario o en el centro de producción de origen. En este punto es perceptible que la imagen argenta de la Virgen de la Catedral de Puebla estuvo amalgamada, metafóricamente, en varios estamentos. En primer lugar, la materia con la iconografía, esto a su vez con el mensaje moralizante de esta simbología y la estima de la personalidad del comitente, el obispo Alonso de la Mota y Escobar.

La imagen de San Pedro que “se ha de hacer en la Ciudad de México por el mexor oficial que hubiere”

La hechura de una imagen escultórica de plata conlleva una labor técnica que dista mucho de procesos con otros materiales. Así mismo, la homogeneidad cromática del metal, a pesar de los cambios de textura y brillos, posiblemente generó una percepción diferente ante las imágenes de madera dorada y policromada. Partiendo de esto, con el siguiente caso, una imagen de san Pedro elaborada en plata en el año de 1658, trataremos dichos temas con la intención de proponer

165. Recordemos en la jura de la Ciudad de Puebla: “[...] esta Ciudad y los caballeros regidores de ella, la definición que la corona de Castilla desea que la santidad de Pablo V nuestro santísimo padre, haga en este artículo [...]”. López Villaseñor, *Cartilla Vieja...*, 228.

166. Walker, “The Art that Does Not Think...”, 183.

las implicaciones técnicas y su relación con la percepción de una efigie argenta.

El inicio de esta representación del Príncipe de la iglesia surge a partir de la disposición testamentaria del que fuere maestre escuela de la Catedral angelopolitana, Antonio de Cervantes Carvajal, quien antes de fallecer, en el año de 1640, dispuso cuatro mil pesos para hacer:

un bulto del señor san Pedro de cinco cuartas de alto [aproximadamente un metro] de plata con elevación del rostro mirando al cielo a la parte izquierda y la mano derecha levantada en alto con dos llaves. La una en la mano y la otra pendiente a ella y la mano izquierda arrimada al cuerpo con un libro cerrado en ella; el cual se ha de hacer en la Ciudad de México por el mexor oficial que hubiere¹⁶⁷.



Fig. 70

La minuciosa descripción nos ofrece visualizar la pieza y compararla formalmente con los modelos vistos, por ejemplo y entre otras muchas, en la pintura mural de Clemente de Torres localizada en Santa María Magdalena, Sevilla (España), datada en las primeras décadas del siglo XVIII¹⁶⁸ (fig. 70) o la escultura atribuida a Juan de Mesa y conservada en la Catedral de Pamplona (Colombia)¹⁶⁹; cuyos exponentes sirven para tener una idea de cómo se vería la imagen de plata.

Antes del encargo de la obra, el cabildo catedralicio tomó como primera propuesta de ejecución al platero Antonio Fernández Lechuga, quien realizó en 1649, además de unos blandones, las letras en latín y romance que estaban

167. AVCCP, *Legajos de platería*, s/n.

168. Nicolás Morales, y Fernando Aquiles García, *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. (Madrid: Casa de Velázquez, 2010), 197. Enrique Valdivieso, Magdalena Illán, Lina Malo y Antonio Joaquín Santos, *Pintura Mural Sevillana del s. XVIII*, (Sevilla: Fundación Sevillana ENDESA, 2016), 59.

169. José Carlos Pérez Morales, y, Álvaro Dávila-Armero del Arenal. San Pedro apóstol: el Juan de Mesa no identificado de Colombia. <http://www.lahornacina.com/articulosmesa3.htm>. (2016). [consultado 03-10-2016].

en las losas de piedra del retablo mayor de la Catedral y de las cuales se encuentran documentadas las romances¹⁷⁰. Además de esta propuesta, el mismo año que se encarga la escultura a la Ciudad de México, el maestro avecindado en Puebla, Joseph Tinoco y Argüello, es elegido platero de la Santa Iglesia Catedral para el blanqueo, limpieza, aseo y aderezo de la plata, sustituyendo a Juan Bautista Armengol, quien había fallecido¹⁷¹. Esto nos corrobora que Puebla ya contaba con una serie de plateros activos y, a pesar de los peligros que supone el traslado de una pieza de plata de una ciudad a otra, el trabajo se reservó a los artífices de la Ciudad de México. Para esta empresa se hicieron las diligencias pertinentes al racionero de la catedral poblana, Juan Nieto Dávalos, quien, juntamente con Luis Fonte de Messa, el albacea testamentario, tuviera a bien realizar la encomienda. La ejecución fue encargada en el mes de mayo de 1668 a los plateros Antonio Salcedo y Pedro de Cevallos¹⁷², éste último posiblemente se trate del mismo ejecutor de “las palabras de consagración” revisada en epígrafes anteriores.

“Serían las diez de la mañana poco más o menos” del día 8 de junio de 1659, cuando se reunieron las partes, la de los plateros y la de los intereses de Cervantes Carvajal, en la casa de Jacinto Camacho, maestro platero, ubicada en la calle de San Francisco de la Ciudad de México. Ahí, a vista de todos y en balanza de cruz, se pesaron: “los pedazos que tocaban al cuerpo y capa de dicha hechura, pesaron 120 marcos 1 ½ onzas. Lo que tocaba a la peana brazos diadema llaves y libro, pesó 57 marcos 6 onzas. El rostro, manos y pies que estaba encarnado, pesó 51 marcos 2 onzas”¹⁷³. Esta información abre un panorama de aspectos técnicos que es prudente considerar. El primero

170. D. O. M. / Començose este Sagrado templo á invocación de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Ntra Señora / Reynando el invictissimo Emperador Carlos Quinto. Prosiguiose en los Felicísimos tiempos del Pridentissimo Philipo Segundo su Hijo, y Pijssimo Philipo tercero su Nieto; y finalmente de orden del magno Philipo Quarto Señor nuestro, poseyendo la Silla de San Pedro Innocencio Dezimo Pontifice Maximo, y Governando este nuevo Orbe Septentrional Don Marcos de Torres y Rueda Obispo de Yucatán: Don Juan de Palafox y Mendoza Obispo desta santa Iglesia lo acabó, dedicó bendixo, y consagró; y con sumptuosos tabernáculo y Retablos lo adornó, habiendo gastado nuestros ínclitos Reyes, y beneficentísimos Patronos ensu edificio y ornato más de Millón y medio de pesos con piedad y liberalidad exclarecida; concurriendo á tan religioso acto el Venerable Cabildo Ecclesiastico: el clero Secular y Regular, y esta Nobilísima y Fidelissima Ciudad, é innumerable Pueblo, con universal aplauso, é inenarrable alegría á 18 de Abril de 1649 años. AVCCP, *Legajos de platería*, s/n.

171. AVCCP, *Legajos de platería*, s/n.

172. AVCCP, *Legajos de platería*, s/n.

173. AVCCP, *Legajos de platería*, s/n.

consiste en el proceso de fabricación de las piezas y el segundo en la aplicación de encarnado en el rostro, pies y manos.

Considerando el primer rubro técnico, hay que resaltar que la forma de pesar la imagen fue efectuada por piezas y no por un total, lo que sugiere la existencia de un procedimiento específico para realizar las efigies en plata. Al respecto, en el tratado de Benvenuto Cellini se plantean dos métodos para hacer esta tipología de obras —una considerada para los menos expertos y otra para los plateros de más experiencia—, el primero contempla hacer un modelo de tierra de la imagen a realizar; de éste se hace un molde de yeso en varias secciones:

uno que comprende la parte delantera del torso desde el nacimiento del cuello hasta la horcajadura de los muslos extendiéndose de derecha a izquierda hasta la mitad de los costados, donde se une con otro pedazo que presenta la parte posterior del torso desde el punto en el que se une la espalda con el cuello hasta debajo de las nalgas¹⁷⁴.

Del mismo modo se hacen las piernas y brazos, cada uno separado en dos pedazos y la cabeza en uno. “Luego se toman estas formas de yeso y se vacían separadamente en bronce”. Al tener dichas formas, las láminas de plata se irán batiendo con un martillo de madera hasta que se unan con las formas del modelo del bronce, sometiéndose la placa de plata a cocciones constantes para que no pierdan ductilidad. El mismo artífice aclara que en los perfiles de cada parte se tiene que dejar una pestaña que no rebase la longitud del doble del filo de un cuchillo, esto resulta indispensable ya que servirá de traslape para soldarlas con las otras piezas que correspondan¹⁷⁵.

El siguiente método, quizás más práctico, consiste en hacer un modelo de tierra y, de manera separada, se comienza a batir las láminas de plata, “golpeándolas con paciencia y habilidad por ambos lados”. Como dicta Cellini, “este método me ocupó menos tiempo que el que hubiera sido necesario empleando el método antes descrito, más en cambio dicho procedimiento exige mayor experiencia y habilidad”. Tras concluir todas las piezas, entre ellas la cabeza, “de un solo pedazo como si se tratara de un jarro”, serán soldadas cuidadosamente¹⁷⁶.

174. Benvenuto Cellini, *Tratado de la orfebrería*, (Ciudad de México: Leyenda, s/f), 87.

175. Cellini, *Tratado de la orfebrería*, 87.

176. Cellini, *Tratado de la orfebrería*, 87.



Fig. 71

Tras la explicación que hace el artista florentino, es perceptible que la ejecución del san Pedro mexicano posiblemente siguió alguno de los dos métodos planteados en el tratado. Pero quizás el proceso más que guiado por el tratado de Cellini¹⁷⁷, se debió a las tradiciones heredadas de los talleres de platería. De cualquier forma, la información presentada ayuda a comprender un proceso técnico en la ejecución de este tipo de piezas. Dicha fabricación es posible observarla en otros meridianos, caso del Niño Jesús de plata realizado en 1699 por Gaetano Martínez que se conserva en Sicilia¹⁷⁸, y en el cual se hacen perceptibles las soldaduras y los empalmes en las separaciones mencionadas por el tratadista florentino (fig. 71).

Con respecto al segundo proceso técnico referido, es pertinente atender el acabado de encarnado aplicado a las manos, pies y cabeza del san Pedro, mismo que ya se ha advertido en la descripción de la efigie inmaculista de 1619. A pesar de que esta técnica será tratada con mayor

177. Benvenuto Cellini, *Tratado de la orfebrería*, (Madrid: Akal, 1989), 4.

178. II, 39. Bambino Gesù, localizado en la Chiesa di Santa maria la Novona, Sicilia, Italia. Maria Concetta Di Natale, *Ori e argenti di Sicilia dal quattrocento al settecento*, (Milan: Electa, 1989), 249.

profundidad en otro capítulo, es prudente plantear la pregunta que necesariamente deberá ser atendida en este epígrafe: ¿Por qué cubrir un material que por sus características particulares es escogido para ser exhibido? Como aproximación a una respuesta, quizás todo deriva de la percepción del material y de lo que se representa. En puntos anteriores se habló de cómo la plata daba lugar a la microarquitectura y cómo ésta podía generar espacios ideales para contener lo sagrado y, en paralelo, como la arquitectura se valía de recursos para emular piedras y metales preciosos. En este sentido, el brillo y matices de luz cobran un grado simbólico y la forma da características envolventes, generadoras de espacios, protectores de lo sagrado y por lo tanto dignas para lo que se resguarda. Mientras tanto, las esculturas son externas, no son contenedoras —a no ser un relicario que cambiaría su categoría—, y el vínculo con el observante implica otros procesos de percepción.

No está de más, por obvio que parezca, reiterar que la imaginería virreinal, en su gran mayoría de madera policromada —evidentemente de herencia española—, tienen ciertas características técnicas que estimulan al observante a generar vínculos devocionales. Así lo podemos retomar de Francisco Pacheco, quien, al momento que explica la técnica de encarnación, alude que se les ponga a los ojos una capa final de barniz para que ésta parezca viva¹⁷⁹. Entre estos procesos técnicos no sólo basta la forma, ya que, la policromía aplicada a ella —en palabras de Cristóbal Belda— “era signo inequívoco de la percepción de lo sagrado [...] de esta forma la imagen era considerada como una completa fusión de forma y de color en la medida en que era trasunto de una realidad cuya equivalencia se encontraba en las cosas naturales”¹⁸⁰.

Ante estos vínculos, la policromía en las esculturas es un medio de expresión que, a pesar de su amplio desarrollo en los textiles, que también fueron representados en la plata tal y como se hace precisión en la descripción de la escultura de la Virgen, el tiempo hizo que la misma devoción supeditada las de talla en madera. En este sentido, observamos cómo fueron revestidas las imágenes como muestras de exvotos personificados que estrecharon más los

179. María José González López, “Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes y proceso constructivo” en Stephanie De Roemer, Ana Carrason, coord. *Encarnaciones de escultura policromada* (Madrid: ICOM-CC, 2016), 281.

180. Cristóbal Belda Navarro, *Escultura y teoría de las artes*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 305.



Fig. 72



Fig. 73

vínculos entre la imagen y el devoto, al punto de perder su forma escultórica original. Así, la relación visual directa del fiel con la escultura se reduce al rostro. Sirva de ejemplo el lienzo de la Virgen de Guadalupe de Extremadura localizada en Sucre, Bolivia, cuyo rostro del Niño y de la Virgen se recortaron para ser incrustados a placas de plata labradas donde fueron colgados un considerable número de exvotos (fig. 72). En sentido semejante, otro ejemplo es la placa de plata repujada de 1646 atribuida a Dieco Rizo, en la Chiesa Madre di Sant'antonio, Francofonte, Sicilia, donde se reservan los rostros de la Madonna della Neve y el Infante¹⁸¹(fig. 73). También lo que nos interesa se da en algunos ejemplos escultóricos guatemaltecos, de los que podemos mencionar la Virgen de Chiantla¹⁸²(fig. 74), la Virgen de Candelaria de San Bartolomé Apóstol en Quetzaltenango, la Virgen de la Natividad de Tejutla (fig. 75), o el Arcángel Miguel del Museo del Hotel Santo Domingo; todas, esculturas de madera revestidas con lámina de plata enchapada. Por esto no es posible separar las similares consideraciones también vistas en Puebla como los restos de una inédita armadura de plata que poseía la efigie de

181. Concetta Di Natale, *Ori e argenti di Sicilia...*, 232.

182. Ricardo Mata, Huehuetenango, (Guatemala: Bustamante, 2002), 74.



Fig. 74



Fig. 75

Santiago, localizada en la parroquia del mismo nombre de la ciudad de Puebla y la cual datamos próxima a 1700 y 1711 (fig. 76). Ahora bien, tal vez el mejor de los ejemplos para comparar con el caso poblano en cuanto a la técnica es la Virgen del Rosario de la capital de Guatemala (fig. 77)¹⁸³, efigie que, a pesar de las reconstrucciones históricas del cuerpo, aún es posible ver el Niño, brazos y cabeza originales, todo en plata con las áreas de piel encarnadas.

Con estos variados ejemplos de soporte, temporalidades y latitudes, se quiere enfatizar la importancia que tienen los rostros para generar los vínculos devocionales entre el devoto y la imagen. Por lo tanto, para los casos escultóricos de la Catedral de Puebla, es posible que el encarnado fuese un recurso técnico aplicado desde su origen para activar los vínculos devocionales. Éstos, enfocados visualmente, tal y como tamariz lo observó en 1650 al describir la inmaculada, con un “rostro que bellísimo sobre toda

183. Realizada en 1592 por los plateros Nicolás de Almayna, Lorenzo de Medina y Francisco Bozarraez, por encargo de Fray López de Montoya. Asociación de Amigos del País, *Diccionario Histórico Biográfico de Guatemala* (Guatemala: Amigos del País, 2004), 932.



Fig. 76



Fig. 77

humana hermosura”¹⁸⁴. Mientras tanto, para el caso de la escultura de San Pedro, la encarnación es posible que sea resultado de los intereses devocionales que dictó el donante, Antonio Cervantes Carvajal, indicando lo siguiente:

Y quiero que dicho Santo perpetuamente este en la dicha santa Iglesia Catedral [de Puebla] para que se ponga desde vísperas primeras hasta segundas de la celebración de su fiesta que es a veinte y nueve de junio de cada año en el Altar Mayor de bajo de dosel donde a de estar asimismo toda su octava. Y el día de su festividad se ha de llevar en procesión en andas y en la peana se han de poner mis armas o mi nombre.

De acuerdo con lo anterior, quizás sea más claro entender otro tipo de piezas de plata, como los bustos o esculturas relicarios argentos y sobredorados que tienen los rostros y áreas de piel encarnados; sin olvidar otros materiales suntuosos como el marfil. Por lo tanto y partiendo de la idea inicial de este epígrafe, “el material no ennoblece la escultura, por que la materia, aunque sea preciosa, no da alabanza al arte”, así la escultura en

184. Tamariz de Carmona, *Relación y descripción...*, 13v.-14.

plata requiere de la ayuda de otros recursos técnicos para logra la expresión necesaria para generar un vínculo con una sociedad que lo reclama. Sobre este punto, Francisco Pacheco condensa el sentido metafórico de la importancia de la encarnación escribiendo:

Sólo el pintor imita con perfección todas estas cosas, pues los colores son la vida del relieve, y véase claramente, pues estando el cuerpo de Adán hecho de escultura, el sople del Señor dándole vida, lo pintó y retocó de variedad de colores, poniendo lo blanco , lo negro, lo rojo y todos los demás mezclados entre sí, haciendo una perfectísima encarnación mate, y abriendo divinamente sus ojos, dando el color de la barba y el cabello con tanto lustre y decoro, que todo junto hiciese una criatura como cifra y suma¹⁸⁵.

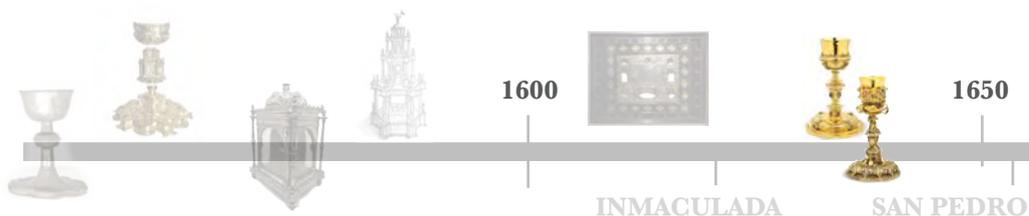
Bajo estas ideas, defiende que la pintura, “es vida de la escultura, pues con sople divino se crió juntamente cuando se infundió el alma, que es la vida del cuerpo”¹⁸⁶. Con estas referencias creemos que la particularidad escultórica y técnica no sólo radica en Puebla y este conjunto de ejemplos es parte de todo un capital cultural que reclama la sociedad para volcar los efectos a los que están acostumbrados en las imágenes escultóricas.

Con estos ejemplos queremos aproximarnos a las obras, aunque ahora desaparecidas, a partir de los datos documentales para cruzarlos con la literatura y, con ello, explorar nuevas referencias simbólicas, iconográficas, materiales y, por qué no, autorías que no encontramos en los documentos que comúnmente exploramos para tales aportes. Además, insistiendo en la ausencia de la pieza, indagamos en las técnicas generales de fabricación, así como en los sus acabados y cómo ello influye en la percepción a partir de referentes que aún podemos contemplar. De este modo la particularidad escultórica y técnica que ahora presentamos no sólo radica en las obras que estuvieron en Puebla, ya que este conjunto de ejemplos es parte de un capital cultural más amplio que reclama la devoción y que volcó y sigue volcando sus afectos en las imágenes escultóricas hechas “por el mexor oficial que hubiere”

185. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Vol. 1 (Madrid: Galiano, 1866), 25.

186. Pacheco, *El arte de la pintura*, 26.

En cuanto a la forma del cáliz



A lo largo de los epígrafes anteriores es recurrente que las relaciones formales hechas entre México y España durante el s. XVI. En un sentido semejante, durante la primera década del siglo XVII la platería en ambos lados del Atlántico se depura paulatinamente de la ornamentación. Como bien acuña María Jesús Sanz, este estilo asociado con el “manierismo” y denominado también como “Felipe II, escorialense o cortesano”, fue ganando terreno a los motivos figurativos tanto humanos, animales o vegetales, para abstraer su ornamentación a los de tipo geométricos¹⁸⁷. Dicha síntesis llegó a tal punto que la ornamentación se condensó en la propia forma del objeto. Quizás, los mejores ejemplos de estos casos se dan en las obras compuestas de astil, siendo los cálices los más reconocibles. Por su parte, Esteras Martín define la platería de este período en el ámbito novohispano como sin “personalidad propia”, y esto fue así “hasta la llegada del pleno barroco”; y a lo que agrega que “el siglo XVII fue el periodo de gestación de esta corriente estilística”¹⁸⁸. Aunque no estamos de acuerdo con esto, en algo tiene sentido lo antes mencionado, dicho siglo fue el período en el que los modelos se mantuvieron más homogéneos en todo el territorio hispano.

Los ejemplos de cálices de este tipo son múltiples, tanto en el Nuevo como en el Viejo Mundo, y prácticamente alcanzó todo el territorio hispano, y, por lo tanto, también los encontramos en ejemplos poblanos. Uno de ellos pertenece a la parroquia de Santa María de la Natividad, y cuya decoración se reduce a la serie de picados que forman roleos vegetales que a su vez rodean aplicaciones de cabujones esmaltados (fig. 77). Otros dos cálices que ejemplifican lo expuesto son de la Catedral de Puebla. El primero, con similar estructura al anterior, es resuelto con una decoración de roleos solucionados

187. María Jesús Sanz, “La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico”, en *Estudios de San Eloy* (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 427-428.

188. Esteras Martín, *El arte de la platería mexicana, 500 años*, 162.



Fig. 78

por superficies con picado de lustre y lisas; a las que se le aplicaron puntuales engarces de piedras (fig. 79). Mientras que el restante —que antiguamente había pertenecido a los jesuitas de Puebla—, a pesar de que actualmente está ricamente cuajado de engarces de piedra y con un listón de filigrana en la base de la copa, se percibe que su estructura original es semejante a los ejemplos anteriores y su apariencia actual es el resultado de una intervención posterior, posiblemente de la primera mitad del siglo XVIII. (fig. 80)

La homogeneidad de las formas, como se ha mencionado, quizás surge de un gusto difundido por la Corte de Felipe II, de ahí sus referencias nominales, así como el escurialense, por compartir con

su arquitectura e ideal, la reducción de aparentes motivos decorativos que se constriñen a la forma propia de la estructura de su composición. Sin descartar el enfoque de difusión que pudo tener este modelo por parte de la Corte, surge la pregunta ¿existen otros posibles impulsos que derivaron a la homogeneización de los cálices?

Como propuesta a una respuesta, es sugerente reclamar la atención hacia los aspectos que están más relacionados al objeto mismo y su uso. Nos apoyamos para ello en obras como la de Carlos Borromeo, específicamente al libro segundo de *Instructionum Fabricæ Ecclesiasticæ*, dedicado a los bienes muebles que, en mayor o menor medida, están vinculados al culto¹⁸⁹. Debemos entender que este tipo de tratados condensan preceptos establecidos por la tradición con la intención de que se regulen y, por lo tanto, su interpretación siempre quedará ajustada a la realidad geográfica o temporal a la que tiene alcance. De acuerdo con esta medida, es muy posible que la difusión de estos textos tuvo eco en los diversos ceremoniales y tratados litúrgicos que se publicaron

189. Caroli Borromaei, *Instructionum suppellectilis ecclesiasticae et suppellectilis ecclesiasticae, Liber II* (París: Lefranc, 1855).



Fig. 79



Fig. 80

después del Concilio de Trento. Además, como ha puesto de manifiesto recientemente Elsarís Núñez Méndez, en el caso poblano, la injerencia que tendrá Carlos Borromeo con relación al gobierno obispal de Palafox¹⁹⁰.

En tanto, respecto al cáliz, Borromeo escribe lo siguiente:

Calix ex auro puro, aut si præ facultatum tenuitate non potest, ex argento puro puto itidem conficiatur, eoque inaurato ab omni parte anteriori: cujus pes ex auruchalco inaurato permitti potest, si præ inopia ex auro argentove fieri non potest.

El cáliz debe ser de oro puro o si por causa de escasez no se puede, se elaborará de plata pura y se ha de enchapar en oro en toda la parte delantera: puede permitirse que los pies sean enchapados de oricalco, si no se puede hacer, debido a la escasez de oro o plata.

Qui pes ample pro illius magnitudine ita pateat, ut firmissime ubi collocatur herens, cadere non queat: forma autem, aut octangula, aut sexangula, aut alia ejusmodi sit.

Debe colocarse un pie de tal magnitud que quede fijo y que no se caiga donde se coloque: mientras que la forma, pueda ser octogonal o hexagonal, o por alguna otra que se ajuste.

In cujus pedis superficie imagines apparant, quæ tamen manum non impediunt, aliqua sacra passionis mysteria significantes: nulla expressa sint signa ad ornatum inanem spectantia.

En la superficie de los pies que aparezcan imágenes, las cuales no tape la mano, mostrando otros sagrados misterios de la pasión: no debe representarse ningún signo que se vea como un vano ornamento.

Nodus in medio decore recteque ornatus, nihil vel minimum eminens habeat, quo dum calix capitur, præsertim quo tempore in missæ sacro ille indice et pollice conjunctis manu teneatur.

En el medio del nudo debe de tener un ornato recto y decoroso, que no haya nada que llame la atención en lo más mínimo mientras se agarre el cáliz, especialmente en el momento de la sagrada misa, cuando se toma con la mano con el índice y pulgar juntos.

Cupa aliquantulum in fundo angusta, sensim usque ad summum labrum latior fiat. Labrum ejusmodi sit, ut neque extrinsecus neque intrinsecus ullo modo reflectatur.

Hágase la copa un poco angosta en el fondo, de modo tal que se ensanche poco a poco en la boca. La boca puede ser de la manera que sea, que de ningún modo se pliegue ni para afuera ni para adentro.

Calix major, pretiosior scilicet, ex auro puro puto, et piarum imaginum celatura insigniori,

190. Elsarís Nuñez, “Oración, virtud y sacerdocio: la Capilla del Ocho en la Catedral de Puebla”, tesis de doctorado (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

qui ad missæ sacrum solemniter faciendum adhibeantur, ample in orbem pateat uncias saltem octodecim: ab imo autem usque ad summum altitudine sit unciarum quatuordecim; ampliori vero etiam in Ecclesia cathedrali, collegiata, ac parochiali insigni.

El Cáliz mayor ciertamente debe ser más precioso, de oro puro y con bajorrelieves grabados de imágenes piadosas, los cuales se han de usar para el sacramento de la misa solemnes, debe tener como amplitud en el orbe al menos dieciocho uncias: que del punto más bajo al más alto la altitud debe ser de catorce uncias; aún más grandes, sin embargo, en las Catedrales, colegiadas y parroquias notables.

Caliz minor, qui in missæ non solemnibus sacro usui est, amplitudine in orbem ducta unciarum quatuordecim, altitudine duodecim.

El cáliz menor, que son de uso ritual en las misas no solemnes, el orbe debe ser de catorce uncias de amplitud y de altitud doce.¹⁹¹

De este apartado —transcrito aquí todo lo referente al cáliz, dado que hasta el momento no se halla una traducción al castellano— resaltamos que las disposiciones planteadas por Borromeo son precisas. En primer lugar, nos habla de la materialidad, después de la ornamentación y forma en función del uso, así como del tamaño con relación a la solemnidad del ritual. Sobre la materialidad, es reconocible los aspectos simbólicos que tiene el oro al respecto con las propiedades incorruptibles y el contacto con el vino consagrado. Aun así, advierte sobre la precaria realidad de muchos sitios que no se pueden permitir el uso de oro y para ellos plantea el uso de plata enchapada y el oricalco para la base del cáliz, que al ser la parte más alejada del vino consagrado es permisible que la materia vaya perdiendo suntuosidad. Hay que resaltar que la elección del oricalco es posible que no sea aislado, si pensamos en las propiedades simbólicas que también tiene el oro y plata. En principio, este metal también está relacionado con Cristo en el Apocalipsis de san Juan, según la transcripción que se hace en la época: *Pedes eius firmes erant auricalco in camino*, traducido por Diego de la Vega en 1611 como, “Los pies tenía de auricalco, que es el alquimia, cuando está dentro del fuego”. Sobre esta visión, se pronuncia “que por los pies de Christo, que son parte inferior en él, es entendida la humanidad, así como por la cabeza es entendida la divinidad. Y ésta en Christo fue de Auricalco. Porque, así como

191. Caroli Borromaei, *Instructionum suppellectilis ecclesiasticae et suppellectilis ecclesiasticae, Liber II* (París: Lefranc, 1855), 274-276. Quiero agradecer a Esequiel Zaidenweg por ayudarme con todo el entusiasmo a traducir del latín esta parte del texto de Carlos Borromeo.

este metal, no se labra sino a fuerza de fuego y tormentos, para que venga a tener aquel color de oro que tiene”. Así, la factura del material es comparada analógicamente con el trabajo y sacrificio de Cristo, quien, “para entrar en su gloria, fue menester que pasase por los crisoles”¹⁹².

Con dichas referencias no podemos dejar de relacionar el cáliz como una figuración de la imagen de Cristo desde una relación simbólica de la materia. La cabeza como oro afín con la Divinidad, el cuerpo como plata con la corruptibilidad de la Tierra y los pies de oricalco según el trabajo a desempeñar para la Gloria. A esto se puede sumar, aunque en periodos posteriores, la relación visual que se hace del cáliz como la imagen de Cristo en el momento de la pasión durante el sacrificio de la Misa.

En cuanto a la forma con relación al uso, las instrucciones de Borromeo son parte del reflejo de la tradición a las rúbricas postridentinas, las cuales destacan la manipulación del cáliz, así como los posibles riesgos que se tenían en el momento de la consagración. Tal es el caso de *De Recta Sacrificii oblatione...* de 1542, en el que se enuncia que cuando el sacerdote dice las palabras de consagración, específicamente *in sanctas ac venerabiles manus suas*, debe tomar el cáliz con la mano diestra en la *infra cupam* del nudo, mientras que con la izquierda sujeta el pie¹⁹³. Al respecto, en el *Ceremonial de la Missa*, de 1614, se advierte que:

los cálices en Roma, y en otras partes, tiene dos pomos o nudos, uno cerca de la copa, y otro cerca del pie: y assi en las Rúbricas unas veces se manda tomar el cáliz por el nudo de la copa. Y otras por el del pie, pero donde no tuviere el cáliz sino solo un nudo siempre que manda tomar por el nudo, se ha de tomar este.¹⁹⁴

En el mismo *Ceremonial*, se menciona que la vista del sacerdote debe mantenerse elevada mientras se manipula el cáliz, lo que sugiere que el sentido táctil es guiado por los nudos del astil. No obstante, si por algún error el cáliz cae con el vino consagrado amerita el pecado mortal, “por que su negligencia

192. Diego de la Vega, *Discursos predicables sobre los Evangelios de todos los días de la Quaresma* (Alcalá: Luys Martínez Grande, 1611), 369.

193. Pere Antoni Beuter, *De recta Sacrificii oblatione, & Caeremonijs ad Missam, ad Sanctissimum* (¿Lyon?: Gaspar Trechsel, 1543), 90.

194. Juan de Alcocer, *Ceremonial de la missa: en el qual se ponen todas las rúbricas generales, y algunas particulares del missal romano* (Valladolid: Juan de Rueda, 1614), 139.

culpable fue causa de tan sacrílega irreverencia a cosa tan sagrada”¹⁹⁵. En esta parte es cuando toma sentido la recomendación de Borromeo al momento de advertir la importancia de que la boca de la copa no tenga dobleces, ya que es prudente pensar que en dichos dobleces pueden quedar restos de vino consagrado con el peligro de ser derramados. Ante la evidente importancia de la forma del astil, Juan de Arfe y Villafañe puntualiza que “no se permite obra en la copa, sino es tallada y esmaltada [...] ni en la pieza que recibe la manzana se debe poner mucho relieve, por causa de las manos que siempre andan por allí los Sacerdotes cuando consagran”¹⁹⁶. Sobre dicha manipulación el ceremonial indica tres formas distintas:

Juxta nodum, o *circa nodum infra cuppam*; esto es, no por el nudo, o pomo, que deben tener todos los cálices en medio, sino por la distancia, que hay de dicho nudo a la copa [...] El segundo modo es: *infra nodum cuppa*; esto es, por la distancia que hay del nudo al pie, [y la última] *per nodum infra cupam*, [...] esto es, poniendo la mano en el mismo nudo, o pomo dicho, que está debajo de la copa¹⁹⁷

A lo que se suma la complicada forma de tomar el cáliz durante la consagración:

Para ofrecer el Cáliz, consagrarle, y elevarle se ha de tener con la mano derecha por el nudo (juntos el pulgar y el índice en la Consagración y elevación) y la siniestra se ha de poner en la parte baja de el pie, de suerte, que en la oblación ha de asentar dicho pie sobre los cuatro dedos de dicha mano siniestra y por encima de el cerco del pulgar: en la Consagración, y elevación, asentará solamente sobre los tres dedos, y el pulgar, y el índice por encima de dicho pie, juntas sus yemas, sin desunirlos¹⁹⁸.

Por lo tanto, nuevamente es el platero Juan de Arfe quien insiste que “por esta razón se debe en un Cáliz, más que en otra pieza, poner toda diligencia, así en la lisura de la copa, como en la justificación de las partes de que fuere

195. Luis de San Juan Evangelista, *Tratado sobre el quarto del maestro de las sentencias* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1642), 185.

196. Juan de Arfe y Villafañe, 270-271.

197. Alejandro Zuazo, *Ceremonial según el Missal Romano* (Salamanca: Cofradía de la Santa Cruz, 1753), 94.

198. Zuazo, *Ceremonial según el Missal Romano...*, 94.

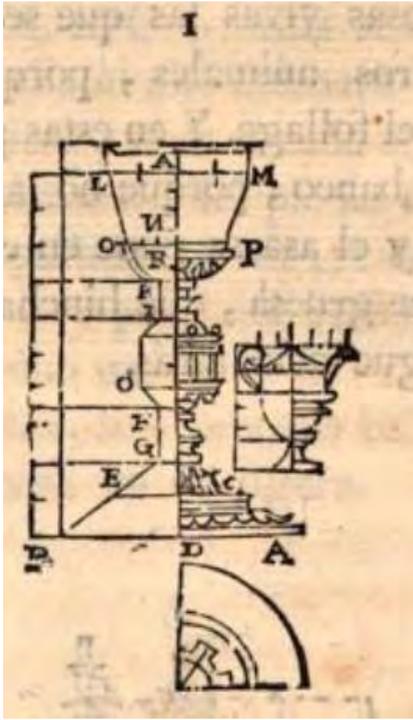


Fig. 81



Fig. 82

compuesto”¹⁹⁹. A pesar de que todos estos datos nos remiten a la idea de limpieza decorativa, el diseño presentado en *La Varia commensuración...* difiere totalmente con un nudo cargado de una composición arquitectónica (fig. 81), acorde a su momento y que nos recuerda de cierta manera a obras como el cáliz del deán de Puebla, Bartolomé Romero, referenciado anteriormente, y datado entre 1553 y 1563.

Es posible percatarnos que las múltiples recomendaciones —que apuntan los tratados y ceremoniales, condensadas también por Carlos Borromeo— procuraron consolidar el Ritual Romano y con la correcta manipulación apropiada del cáliz para su consagración. Como consecuencia de esto, abrimos ahora el debate sobre la limpieza decorativa de los cálices de este momento. Se propone que no sólo responde a un gusto, sino que compete también a las circunstancias postridentinas que procuran homogeneizar el ritual de la misa a la norma romana. Estos argumentos se colocan en un panorama más amplio que rebasa la búsqueda de un estilo y que, en muchos

199. De Arfe y Villafañe, *Varia commensuración...*, 260-270.

casos, se ha emparejado con la economía ornamental vinculable a la corte española en la primera mitad del siglo XVII.

En suma, a todo lo anterior y como un ejemplo de los posibles alcances temporales y geográficos de la obra de Borromeo traemos a colación un caso portugués. Se trata del cáliz-custodia de la primera mitad del siglo XVII del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, cuya decoración se reduce a la forma de sus componentes con la superficie lisa²⁰⁰ (**fig. 82**). Así mismo, el siguiente ejemplo es otro caso que rebasa las líneas temporales, aproximadamente en las primeras décadas del siglo XVIII, momento en el que llegan desde Roma al reino de Portugal una serie de dibujos de cálices que hoy se conservan en la Biblioteca de Ajuda, Lisboa²⁰¹. Se tratan de cuatro fojas sueltas y descontextualizadas con el dibujo en alzado de un cáliz con las superficies lisas. Entre cada figura se describen los tamaños, formas y acabados que deben tener para la elaboración del cáliz mayor y menor, todo bajo el precepto que dicta la “regla de S. Carlos”, aludiendo al santo arzobispo de Milán. El trazo de los cálices corresponde claramente a los diseños vigentes durante finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Se componen de bases de planta circular con un nudo periforme en el astil, el cual es relevado por toros a modo de anillos, correspondiendo así a lo indicado en las distintas recomendaciones aludidas en líneas anteriores (fig. 83).

Sin detenernos demasiado en el análisis de estos dibujos —los cuales también serán retomados en capítulos siguientes—, nos queda claro que las instrucciones de Borromeo recalcan más allá de su tiempo y espacio. Así, tras una revisión de las formas de los cálices a lo largo de los años, entre finales del siglo XVII y principios del siguiente, surge una nueva oleada de estas piezas que se homogenizan en el mundo hispanoamericano y que responden claramente a los diseños vistos en las fojas de la Biblioteca de Ajuda. Con todo esto, no queremos decir que estos dibujos son los que circularon en el ámbito virreinal. Sino que es muy probable que el modelo parta, como dictan las mismas inscripciones, de la inspiración del texto de Borromeo. De acuerdo con esto, reafirmamos que la literatura que se originó en relación con la idea

200. Inv. 1984.

201. Estos dibujos han sido revisados por: Teresa Leonor Vale “O desenho de obras de ourivesaria, no âmbito das encomendas portuguesas em Roma na primeira metade de Setecentos”, en Sabina de Cavi, edit. *Dibujo y Ornamento. Trazo y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia* (Córdoba; Diputación de Córdoba, 2015), 343-351.

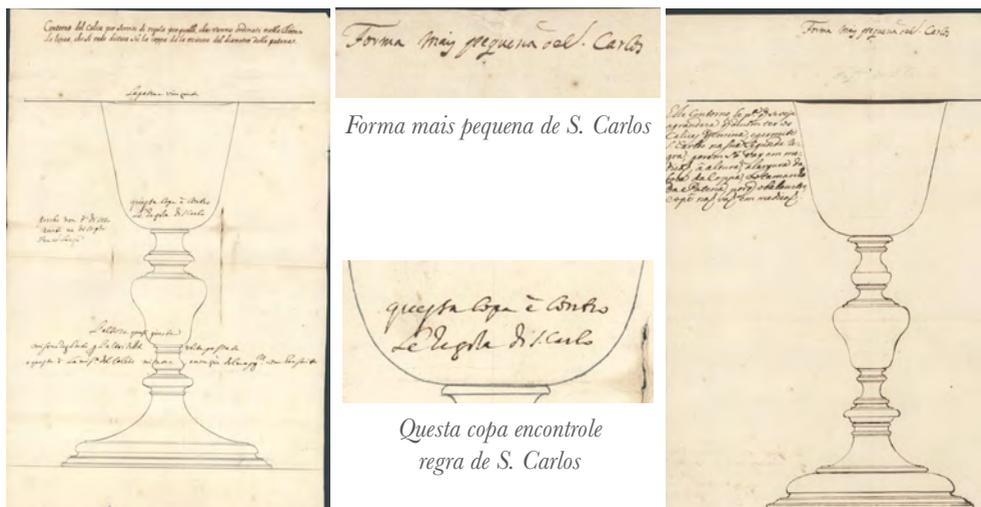


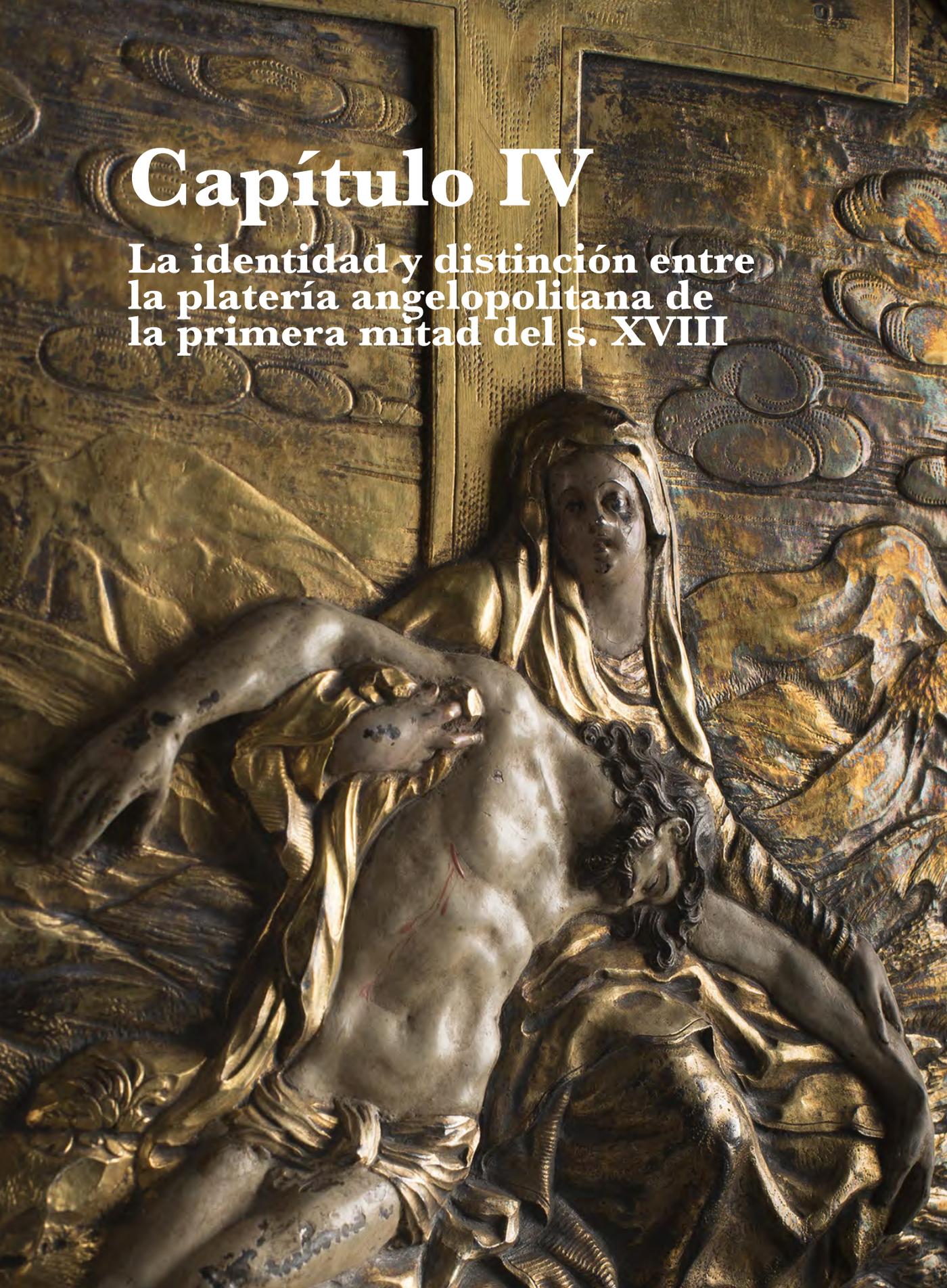
Fig. 83

de homogeneizar el Ritual Romano durante principios del siglo XVII fue el fundamental detonante de la reciprocidad formal de los cálices de dicha época. En este sentido, al inicio de ambos siglos se impulsa un diseño, quizás desde Roma, que recapitula la condensación descrita por Carlos Borromeo y con ello estructurar el Ritual según las “Rúbricas” y “Ceremoniales” que se reeditaron en numerosas ocasiones a lo largo de los dos siglos con el propósito de homogeneizar el ritual romano. Por lo tanto, creemos que la idea de “ausencia de identidad” de la época, radica más en las características comunes. De este modo, proponemos que la similitud del modelo en los diferentes centros de producción responde a las necesidades de la creciente y continua demanda y ésta estuvo codificada en función del Ritual Romano. Por lo tanto, acepciones estilísticas que particularizan las obras a una característica regional, como “escurialense, cortesano o Felipe II”, sería pertinente dejarlas de lado para entenderlas como soluciones formales resultantes del éxito de la normativa pos-tridentina. Con ello proponemos que la identidad de estas obras está a pegada en una norma y no específicamente a un gusto particular. No obstante, el cáliz, como parte de una respuesta en consonancia entre el artífice y el que la adquiere, es un objeto en el cual se revela la integración del usuario a un orden común, lo que también supone su distinción y disposición de lo que se puede suponer como correcto.



Capítulo IV

La identidad y distinción entre
la platería angelopolitana de
la primera mitad del s. XVIII



Los estudios de la platería angelopolitana coinciden en que las características propias que definen a Puebla como un centro productor se dan en un periodo que prácticamente abarca la primera mitad del siglo XVIII. Este énfasis regionalista y estilístico, ha sido mencionado también para otros territorios dentro de la amplia geografía hispanoamericana¹. Por lo tanto, partimos de estas supuestas características propias, que van desde lo técnico, como la plata policromada, hasta el naturalismo o los rasgos figurativos comunes. Con ello, pretendemos hacer lecturas paralelas para identificar las supuestas identidades formales poblanas y, aunque no negamos la existencia de motivos que hacen posible reconocer una pieza angelopolitana o de otras regiones hispanoamericanas, a partir de estas generalidades queremos estudiar las particularidades que dieron pie a nuevas piezas dentro de un repertorio común.

Las obras más tempranas registradas como de la Ciudad de Puebla son un par de bandejas resguardadas en Santillana del Mar, España, datadas hacia la última década del siglo XVII. A partir de estas piezas y en función de su decoración, surgen una serie interpretaciones sobre las particularidades del diseño de la producción poblana. A éstas, se sumaron un repertorio de piezas, la mayoría contenidas en los templos españoles, entre las que destacan: la arqueta de Salvatierra de los Barros, el sagrario de San Pedro, Huelva, sin dejar de lado las múltiples custodias con astil de figura y los cálices repartidos en diversos rincones del territorio peninsular e insular español. Teniendo como base los estudios que las dieron a conocer, así como sus interpretaciones estilísticas, el presente capítulo tendrá un énfasis en el análisis formal para entender hasta qué punto estas piezas reflejan la particularidad con relación a la producción de otros centros. Así mismo, seguimos explorando la técnica de policromía aplicada a la plata en la única pieza que cuenta con este proceso localizada en la Catedral de Puebla. Además, damos a conocer nuevas obras ubicadas dentro de los recintos poblanos, para colocarlas en diálogo con las españolas y así conocer más sobre los modelos comunes del centro productor y examinar los posibles códigos de distinción e identidad.

1. Jesús Paniagua Pérez, “La platería americana del siglo XVII como proyección de la hispánica”, en Eufemio Lorenzo Sanz, coord. *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993), 599, 603. María Jesús Sanz Serrano, “Características diferenciales de la plata labrada en el barroco iberoamericano”, en *Actas III congreso internacional del barroco americano territorio, arte, espacio y sociedad*, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 190.

El repertorio decorativo en la platería poblana



El tema fitomorfo naturalista es un recurso que la historiografía ha planteado como un componente característico de los talleres poblanos. Ejemplo de esto se puede recoger la bandeja con marca de localidad de Puebla ubicada en la colegiata de Santillana del Mar, datada próxima a 1690 (fig. 1), la cual colocamos ahora en relación formal con la bandeja situada en el Santuario de la Virgen de Ocotlán, Tlaxcala² (fig. 2); además de con una serie de cálices y custodias localizados principalmente en España —piezas que trataremos más adelante—. En este sentido y validando esta forma de expresión, Pérez Morera hace énfasis en unos atriles descritos en el inventario de 1776 de la Catedral de Puebla, en los cuales se menciona el “cincelados obra de follaje” y las arañas lisas y “de follaje”³. Con estos apuntes, el investigador da sustento al planteamiento que hace en la revisión formal para la platería angelopolitana:

La denominación define perfectamente la esencia que mejor identifica el inconfundible lenguaje ornamental de la platería barroca angelopolitana: el amor por la temática naturalista. Esta decoración estrictamente vernácula manifestó su vigorosa personalidad en una exuberante fronda vegetal con un horror vacui, profusión y abigarramiento característicos, donde el follaje y la flor se disponen en formaciones geometrizadas a base de temas foliáceos muy carnosos que se mueven con ritmo ondulante y sinuoso, pero manteniendo una perfecta simetría y un insuperable dominio en el dibujo, de firme trazado. Tallos y roleos envolventes, cartelas de membranas vegetales, hojas con nervios perlados, hojarascas y palmetas, flores de seis pétalos y girasoles, granadas y capullos, cornucopias y campánulas componen este repertorio que, a partir de las tarjas y roleos geométricos y abstractos de índole manierista, evolucionan hacia formas plenas de carnosidad y voluptuosidad⁴.

2. Francisco Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte, siglo XIX* (México: Imprenta Universitaria, 1963), s/n.

3. AVCCP, *Libro de alhajas dadas a otras iglesias, 1730*, f. 49v; *libro inventario, 1776*, f. 7v y 15v.

4. Jesús Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 128-130.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Aunque contundente y densa la definición que se da sobre las formas vistas en la platería de Puebla, en lo particular, creemos que “la decoración estrictamente vernácula” es una expresión aplicable a cualquier centro de producción en función a las características particulares que plantea como indicadores de la platería angelopolitana. Es posible que esta mirada surja de la misma bibliografía que había tratado anteriormente esta región y que Pérez Morera revive de las palabras de Hernández Perera, de quien cita lo siguiente:

Surgen junto a la fronda vegetal las alas y las siluetas exóticas de toda la fauna volátil americana [...] y cada motivo alcanza por sí solo plena e independiente perfección. Tal vez una rosa o una azucena tengan dimensiones superiores a un águila o a un ave del paraíso, pero las proporciones no cuentan en un mensaje todo expresión y dinamismo expresivo⁵.

Estos argumentos también son avalados por Esteras Martín, al plantear que las obras de Puebla “definirán unas tipologías y lenguaje ornamental tan expresivos y característicos que su identificación no ofrecerá dudas frente al

5. Hernández Perera, *Orfebrería en Canarias*, 79 -180. Cita extraída por: Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 130.



Detalle de la peana

Fig. 4

resto de la producción novohispana”⁶. Con estas referencias y partiendo de las obras poblanas conocidas, la bandeja aludida de Santillana del Mar, datada ca. 1690, será, entonces, el ejemplo que da inicio a este repertorio ornamental. En principio, no podemos dejar de relacionar la decoración vista en esta obra con otros repertorios, como la armadura de Santiago, resguardada en la parroquia del mismo nombre de la ciudad de Puebla (fig. 3). En ambos casos es posible ver zarcillos con repertorios florales que cubren la superficie de las piezas y, en el último caso, un mascarón con áreas caladas, técnica aplicada también a la benditera de la Catedral. Si tomamos como referencia estas características, podemos sumar obras con estos códigos y mencionar un par de tronos inéditos y que ahora damos a conocer. El primero pertenece y está localizado en el santuario de la Virgen de Ocotlán, Tlaxcala, y el otro al santuario de la Virgen de Cosamaloapan, Veracruz, siendo este último sitio en el que también están las andas destinadas para la misma imagen.

Aunque actualmente ambas peanas están en dos poblaciones pertenecientes a distintas entidades políticas a la de Puebla, en su momento formaron parte del territorio obispal angelopolitano. La obra de Tlaxcala,

6. Esteras Martín, “Platería virreinal novohispana...”, 98.



Fig. 5

por ejemplo, está compuesta por perfil abalaustrado, planta octogonal y una serie de cuerpos de plata repujada y cincelada, formando ricos y carnosos diseños de zarcillos de hojarasca y flores repartidas en toda la superficie, observándose en los fondos picados de lustre (fig. 4). Este repertorio nos recuerda las dos bandejas de Santillana del Mar. Además, tiene una serie de incrustaciones de piezas de plata sobredorada fundidas en molde y cinceladas para dar forma a querubines de cuyo cuello penden ramilletes de flores y frutos, los cuales nos remite al repertorio visto en la benditera de la Catedral. Repartida en toda la superficie tiene también cabezas de querubines trabajados en molde, cincelados y dorados, con restos de policromía en el rostro que delatan aún más la proximidad formal y técnica con la benditera, por lo que es posible datar en torno a 1711.

En el caso de la peana de Cosamaloapan, con el perfil abalaustrado “de tres altos”, su decoración es resuelta con zarcillos tachonado de flores, muy similares a los del anda anterior, solo que en esta ocasión el relieve del repujado es más bajo. En cada vértice del cuerpo central se halla un personaje híbrido, de brazos alados y parte inferior fitomorfa. Al igual que en el caso de Ocotlán, tiene incrustaciones de plata sobredorada, en esta ocasión compuestas por ramilletes de tres cabezas aladas de querubines (fig. 5 y 6). En cuanto a la fecha de factura podemos deducir que, al guardar cierta relación decorativa con la



Fig. 6

peana de Tlaxcala, la proponemos entre la segunda década del siglo XVIII y antes de 1729, momento en el que aparece en el inventario de bienes del templo descrita de la siguiente manera: “Un trono de tres altos en que esta Nra. Sa. de plata cincelada con muchas figuras doradas armado en madera que pesa en bruto ciento y seis marcos”⁷. A la anterior lectura se agrega un *ítem* que describe “unas andas de plata cincelada y algunas piezas doradas con dos ángeles, también de plata con su armadura” que aún se conservan. Ésta es de planta cuadrada, destacando en ella la parte media de cada lado, donde se halla un asa a modo de cariátide y en las esquinas frontales, se apoyan un par de ángeles sobre plintos cilíndricos (fig. 6).

Lo que buscamos resaltar en este apartado son los motivos decorativos de las obras poblanas de esta temporalidad y a este repertorio sumamos el frontal de altar, hasta ahora inédito, de Acatzingo Puebla; el cual, según la inscripción, está fechado en 1761 (fig. 7). Sobre los aspectos que estamos atendiendo, la decoración es ricamente trabajada por roleos vegetales que recuerdan claramente todos los ejemplos anteriores y de éste destacamos

7. AGN, Instituciones Coloniales, Tierras, Vol. 18734, f. 70v.



Fig. 8

Fig. 7





Fig. 9



también los ramilletes de frutos que penden a los lados del medallón central y que nos remite directamente a los de la pila benditera de la Catedral de Puebla. A la par de estas piezas no queremos dejar de mencionar el sagrario y arqueta poblanos ya estudiados anteriormente por los especialistas. El primero localizado en la Parroquia Mayor de San Pedro, Huelva, cuya inscripción delata su data, 1744, procedencia, artífice y donantes⁸ (fig. 8).

La profundidad del repujado, del repertorio vegetal y riqueza de formas coinciden con los casos anteriores. También, como un elemento a destacar es la posible relación que tienen los ángeles que rematan cada una de las esquinas del sagrario con los ángeles mencionados en el anda de Cosamaloapan, lo que parecería ser un rasgo en común de un mismo centro de producción.

En cuanto a la segunda pieza, la arqueta de Salvatierra de los Barros repite estas características fitomorfas, así como el recurso angelical y las inclusiones de plata sobredorada sobre la superficie (fig. 9). Esta pieza, junto con otras, fueron legadas por Cristóbal y Agustín Cáceres Ovando en 1725, lo que se atestigua por una inscripción en una lámpara⁹.

Por una parte, parece ser que, en este periodo, desde los primeros años del siglo XVIII y pasando el medio siglo, surge un gusto por los mencionados motivos vegetales. Sin embargo, ante estas aparentes peculiaridades, no creemos posible determinar una seña de identidad exclusiva poblana, ya que en el resto del territorio novohispano existen otros ejemplos con similares repertorios. Un caso es el manifestador y guion de plata oaxaqueños localizado en Cumbres Mayores, España, las cuales fueron donadas por el capitán Gómez Márquez entre 1700 y 1715¹⁰ (fig. 10), fechas coincidentes con las que proponemos para las peanas y pila. Así también, la decoración vegetal y mascarón leonado con los que se reviste una jarra de

8. "A devoción que tiene al santísimo sacramento dieron de limosna este sagrario de plata i el copón para depósito de Jueves Santo al Sr. Sacramentado Manuel Policarpo de Torres i Ezequiel i Antonio Nerio de Torres i Esquivel su hermano, naturales de esta villa de Huelva i dicho sagrario y copón dieronlo a la iglesia maior del Sr. Sn. Pedro en donde estaban bautizados hicieron las dos alhajas en el reino de la Nueva España en la Ciudad de los Angeles a 3 de Maio de 1744 años. Miguel fs". María del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva, II* (Huelva: Instituto de estudios onubenses, 1980), 134-135.

9. Cristina Esteras, "Orfebrería poblana en la parroquia ...", 269-279.

10. Jesús Miguel Palomero Páramo, *Plata labrada en la India* (Huelva: Patronato quinto centenario, 1992), 56, 58.



Fig. 10



Fig. 11

pico de producción queretana datada entre 1700 y 1750, conservada en una colección particular madrileña¹¹ (fig. 11).

No obstante, este recurso parece que no solo se reconoce en el ámbito novohispano, sino en parte del resto de los antiguos territorios hispanoamericanos. Un primer caso está presente en la decoración del vestido de la Virgen de la Natividad de Tejutla, Guatemala. Lo mismo ocurre más al sur, en el territorio alto peruano y boliviano, donde existen más ejemplos que delatan este repertorio como un recurso común. Tal es el caso del sagrario de la colección Jorge y Teresa Gruenberg de Lima, datado entre 1720 y 1760¹² (fig. 12). Otro caso más es el sagrario de la catedral de Sucre, Bolivia¹³, que contiene similares motivos que en poco se distinguen de los casos angelopolitanos revisados, ni tampoco de una bandeja cuyas marcas

11. Cristina Esteras Martín, “Aproximaciones a la platería virreinal hispanoamericana” en Ramón Gutiérrez, *Pintura, escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (Madrid: Cátedra, 1995), 389.

12. Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden, *Plata de los Andes* (Lima: MALI, 2018), 135.

13. Sandra Cattán Naslausky y Rita del Solar, *Oro y plata de Bolivia* (Bolivia: Pisces, 2011), 65.



Fig. 12

corresponden a un origen guatemalteco y que se conserva en la catedral de Puebla (fig. 13).

Con estos ejemplos no desestimamos que Puebla adoptó estos recursos como una inercia común aplicado a sus modelos de producción, pero no con ello ratificamos la idea de su distinción. Al observar más casos en otros territorios, y aunque solo fueron mencionados algunos ejemplos puntuales, creemos que estos motivos permearon de manera paralela en distintas geografías. Por lo tanto, los alcances de estas formas se pudieron popularizar por medios visuales, como los grabados o modelos que circularon a partir de ellos. Ejemplo de estas fuentes, aludimos a los ya referidos grabados de Jean Lepautre, que propusimos como referente de la benditera, así como uno de otros múltiples casos de repertorios de diseños vegetales, como los grabados de Jacobsz Folkema, publicados en un álbum dedicado a la labor de la platería



Fig. 13

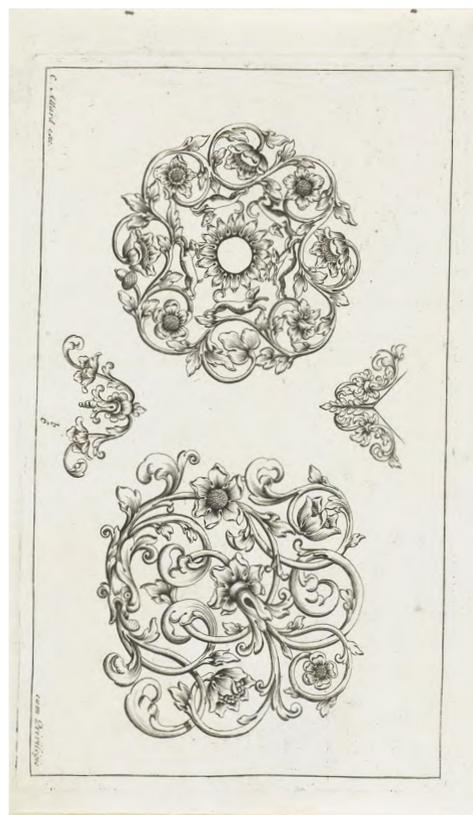


Fig. 14

entre 1690 y 1700¹⁴. Las representaciones tratadas en estas estampas ratifican la forma, la vigencia temporal y la amplia geografía en la que se aplicó (fig. 14).

Bajo estas ideas, creemos que los recursos vegetales naturalistas no son los únicos elementos que pueden definir una región ya que, como se ha visto, su amplia temporalidad (primera mitad del s. XVIII) y geográfica nos podría guiar a posibles errores. Por lo tanto, buscamos otras características que particularizan a la pieza, tal y como se interpreta en la placa de la pila de agua bendita de la Catedral al momento de tomar como referencia un paisaje local. De este modo, al tomar como punto de partida otros aspectos, más allá de los elementos decorativos comunes, intentaremos buscar en los siguientes epígrafes renovadas lecturas para encontrar la distinción de la platería poblana.

14. Jacobsz Folkema, *Alderhande Voorbeelden van Doorgebroken Zilver-Smids Werk* (Amsterdam: ca. 1690 -1700).

La pila benditera de la sacristía de la Catedral



Retomamos como punto de partida la referencia técnica de la imagen de plata de san Pedro que estuvo en la catedral de Puebla para dar marco al presente epígrafe y abrir el camino al tema de la platería policromada en Puebla: técnica que estaba presente en varias obras que estuvieron bajo las bóvedas de la misma catedral y fueron coetáneas a la imagen escultórica de san Pedro. Si acudimos a la documentación, tenemos el caso de un frontal de altar encargado en la ciudad de México en el año de 1660 al platero Manuel de la Mota; éste fue “de plata cincelado y en partes dorados y los rostros de los santos encarnados” haciendo referencia a las imágenes de Santiago el Mayor, san Pablo, san Idelfonso, san Pedro, san José, la Concepción, san Juan y san Felipe Neri¹⁵. Con esta información es posible entender que la técnica fue una constante dentro de las piezas catedralicias y que es en los talleres de la ciudad de México donde se señala su reiterada realización.

Conscientes de que dicha técnica no fue exclusiva de los talleres capitalinos, exponemos ahora otras piezas de diferentes áreas novohispanas que lo ejemplifican y podrían señalar la constante de dicha técnica en otros centros durante temporalidades coetáneas. Abrimos con una cruz de altar de mediados del siglo XVIII que se conserva en San Juan Tabaa, población perteneciente a la Sierra Norte de Oaxaca (fig. 15). Se trata de una pieza compuesta por una base de planta circular de dos cuerpos, el inferior convexo y el superior predominantemente troncocónico. El primero está finamente cincelado con el diseño de *ces* entrelazadas y contrapuestas, todo intercalado con flores en un fondo de picado de lustre. En cuanto al segundo, tiene un diseño de líneas lisas que facetan la circunferencia y se alternan con grupos de tornapuntas vegetales enlazadas. La sección anterior culmina con un platillo de perfil ondulante que sirve de soporte a la cruz. Esta última es de madera, con el perfil engastado en lámina de plata bordeada de un polilobulado y con

15. AVCCP, *Legajos de platería*, s/n.



Fig. 15

las *Arma Christi* cinceladas. Como parte de su composición, en los extremos tiene cantoneras lisas y un querubín con una suerte de venera en la testa. En el remate superior está la tradicional tablilla con la inscripción INRI dentro de un diseño coreiforme formado por *ces* vegetales y un querubín. En cuanto a la efigie del crucificado, se fija por tres clavos de plata con engarces de piedras rojas en las manos y una azul en los pies. Se representa vivo, en posición frontal y con la cabeza ligeramente elevada. Técnicamente está elaborado a partir de un molde, probablemente a la cera perdida, y con la singular aplicación, para el interés específico de este epígrafe, de estar encarnado a lo que se añaden los cromatismos lógicos en los escurrimientos de sangre que brotan de la frente, ojo derecho, pecho, rodillas y las heridas de la crucifixión. También están policromados el cabello, la barba y el bigote, todos en un tono oscuro. Por su parte, el paño de pudor es la única área donde se mantiene el metal argento expuesto con un diseño fitomorfo realizado a golpe de punzón.



Fig. 16

Sin abandonar la región, en el templo de San Juan está una extraña pieza reformada cuyo uso específico desconocemos. Se trata de una cabeza humana con dos rostros contrapuestos, inserta en una base y astil de un cáliz de plata sobredorada cuya subcopa¹⁶, aislada, es parte compositiva de un copón reconstruido que nos remite a una producción propia de años próximos al 1600¹⁷. En contraste a las anteriores facturas, la zona superior del astil tiene un orbe de plata en su color, facetado por una suerte de pétalos y, por encima, la mencionada cabeza de dos rostros contrapuestos que remata con una cruz diamantada y un querubín en su vértice, estos últimos próximos a modelos de la primera mitad del siglo XVIII. Más allá de la peculiaridad de la conformación de la pieza, llama la atención la técnica de encarnado, visto en los rostros contrapuestos, así como los restos de policromía que tiene en el cabello (fig. 16).

En relación con la búsqueda de piezas policromadas, otra que aquí destacamos es una custodia elaborada en torno a la tercera década del siglo XVIII, ubicada en San Jerónimo¹⁸,

16. José Andrés De Leo Martínez, “Cáliz”, Catálogo de bienes muebles con valor patrimonial contenidos en recintos religiosos (Oaxaca: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), ficha: O-100-069.

17. José Andrés De Leo Martínez, “La platería al servicio de la Mesa de Altar”. Conferencia presentada en la 1ª Jornada de arte novohispano en la antigua Antequera, Oaxaca, (2015), IIEs, Oaxaca.

18. José Andrés De Leo Martínez, “Cáliz”, Catálogo de bienes muebles con valor patrimonial contenidos en recintos religiosos (Oaxaca: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), ficha: O-78-030. José Andrés De Leo

dentro de la región de la Mixteca oaxaqueña, próxima al conocido convento dominico de San Juan Coixtlahuaca. Esta obra argenta sobredorada, destaca por las repetidas incisiones de la marca de localidad de la Caja Real de Oaxaca que tiene en la base y por su peculiar iconografía, ya comprobada como parte compositiva de las señas de identidad de la platería de la región¹⁹. Se trata concretamente del arcángel tenante que está en el astil, acompañado del Espíritu Santo y el Padre Eterno ubicados en el colofón del sol. De estos personajes sobresalen el encarnado de las áreas de piel expuestas y la policromía del cabello y barba de Dios Padre, así como del rostro de un pequeño querubín que está en la base del sol (fig. 17). Una custodia más, localizada en Yatzachi, Oaxaca, tiene representada la figura de san Baltazar en el astil con la misma técnica de encarnado y policromía en las áreas capilares. Dicho ostensorio, inédito, a pesar de no contar con marcas, es posible relacionarlo con los modelos comunes vistos en los talleres oaxaqueños y datarla dentro de la primera mitad del siglo XVIII (fig. 18).

Al anterior expositor agregamos uno más, en la región de los Valles Centrales, del templo de Santa Ana y fechada hacia 1730²⁰. Éste tiene una composición similar a la anterior en cuanto a la iconografía, sólo que ahora, el arcángel del astil es sustituido por la imagen de san Juan Bautista, quien también tiene encarnaciones y policromía en el cabello, técnica que se repite en el Padre Eterno del colofón y los querubines que rematan algunos de los rayos del sol. De esta custodia, sobresale la indudable influencia angelopolitana por los mencionados remates, como es el caso de la custodia comprobada como de los talleres poblanos, ubicada en Santiago Chazumba, población del norte del Estado de Oaxaca y que históricamente perteneció al obispado de Puebla.

En esta última localidad es donde está una pintura de caballete de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de finales del siglo XVIII²¹, a la que ya nos habíamos referido, con la particularidad de tener aplicaciones de plata que

Martínez, “La Custodia oaxaqueña novohispana”, *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural de Oaxaca*, No. 22, (2012), 6.

19. De Leo Martínez, “La platería en Oaxaca durante el siglo XVIII...”, 158.

20. José Andrés De Leo Martínez, “Cáliz”, Catálogo de bienes muebles con valor patrimonial contenidos en recintos religiosos (Oaxaca: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), ficha: O-01-135. De Leo Martínez, “La Custodia oaxaqueña novohispana”, 6.

21. José Andrés De Leo Martínez y Fernando Vargas, “Nuestro Padre Jesús Nazareno, el retrato de una escultura para la renovada devoción en Santiago Chazumba” *Encrucijada*, No. 2, (2009), 20-39.



Fig. 17



Fig. 18

simulan las cantoneras de la cruz que lleva a cuestras de Cristo, así como la sogá que le pende del cuello, la corona de espinas y el anda donde se sitúa. Ésta última es repujada y cincelada de tal forma que recrea su perspectiva, cuyo lateral y frontal se decora con festones de flores y la insignia de la cruz de Jerusalén, emblema de la cofradía. Así mismo, en la parte superior sendos ángeles pasionarios sujetan escudos que descansan en el suelo y portan algunos símbolos de la pasión como son las pinzas y el martillo. Ambos personajes fueron encarnados, aunque, a diferencia de los casos anteriores, el cabello quedó libre de policromía (fig. 19).



Fig. 19

La presencia de las reliquias del beato Aparicio conservadas en el retablo principal de este templo de Chazumba, así como la escultura de la Dolorosa con la cartela del taller angelopolitano de donde procede, además de la pintura de la Santa Faz y la peana del Niño Jesús con la inscripción “Puebla”²², sugieren que las aplicaciones de plata del lienzo del Nazareno también puedan ser de ese origen. Sin embargo, los casos de las custodias con plata policromada —de Santa Ana y San Jerónimo— de comprobada factura

22. De Leo Martínez y Vargas, “Nuestro Padre Jesús Nazareno...”, 22-27.

oaxaqueña, así como los referentes documentales de las piezas encarnadas de origen de la Ciudad de México, nos plantea dudas sobre la difusión de este recurso y sobre todo ¿qué implicaciones estéticas o conceptuales tuvo la aplicación de policromía sobre las efigies de metal argentífero? Al mismo tiempo que nos hace pensar en ¿cómo se realizó técnicamente este acabado? ¿Se realizó desde la concepción de la obra o fue posterior?

La obra fundamental que nos otorga datos iniciales para ampliar esta discusión sobre la técnica de la plata policromada es la pieza central de este epígrafe. Se trata de la única pieza catedralicia que ha llega a nuestros días con esta técnica; una placa que corresponde con una antigua benditera, actualmente sin cuenco, con algunas áreas sobredoradas y otras policromadas²³. Es de formato predominantemente ovalado con el perfil irregular, siguiendo el diseño interior de un tupido y exuberante follaje, entre los que se ven frutos que penden de delgados festones, así como querubines y flores. También, como si de un paraíso se tratara, tiene infantes desnudos de elegante postura que se apoyan sobre el centro de las flores y flanquean una venera ubicada en la parte superior. En conjunción, otro par de infantes presentan el medallón central en el que está representada la escena de *La Piedad*. Es en esta parte de la obra donde, hasta el momento, se combina el mejor ejemplo de plata policromada con la calidad y maestría del trabajo de las diferentes técnicas. También, es aquella en la que observamos mayor riqueza y variedad de tonalidades en las áreas encarnadas (fig. 20).

Además de lo pertinente al tema técnico, la obra admite abordarla desde el punto de vista de los discursos de su historia. La primera referencia que tenemos de ella, está en el inventario de *alhajas* de la Catedral angelopolitana del año de 1712, en la sección de las obras pertenecientes a la sacristía; donde se describe como “una pileta de plata de agua bendita, con una imagen de Ntra. Sra. de La Piedad, puesta en un marco de ébano, ochavado, con ocho serafines de plata sobredorada y tres imágenes de la Fe, la Esperanza y Caridad y por remate las armas de esta Sta. Iglesia”²⁴ A partir de esta descripción, nos podemos dar cuenta que la placa que actualmente se conserva es una parte de todo un grupo compositivo. Sobre esto, otro inventario, este de 1743, también

23. Esta pieza fue presentada por primera vez en la exposición museística: Pablo Francisco Amador Marrero, “Exposición, Ecos, testigos y testimonios de la Catedral de Puebla” (Puebla: Museo Amparo, 2013).

24. Garduño, *Un siglo de platería...*, 409. AVCCP, *Libro de Inventario 1712*, f. 19r.



Fig. 20



la menciona, pero ahora con otros rasgos característicos, incluyendo ciertos deterioros que ya presentaba:

Calada, dorada, sobre una chapa de plata en blanco, con una imagen de medio relieve de Ntra. Sra. de la Piedad, asentada sobre marco de ébano, con una imagen de la Sta. Fe, una Cruz en la mano y en la cabeza una coronita imperial y el remate debajo de la pila un racimo de uvas, con ocho serafines en los ochavos del marco y en el remate de arriba dos figuras de medio relieve con una jarra pequeña que le corona y le falta una asa y flores que tenía²⁵.

El nivel de descripción nos comienza a ofrecer más detalles acerca de su ejecución, como la “chapa de plata” en la que se encuentra, mientras que el inventario siguiente (1766), nos devela el detalle del cuenco en el que se vertía el agua bendita: “tiene dentro una concha y en el remate de abajo tiene una piña”²⁶. Finalmente, el inventario del año 1771 repara en un paño de terciopelo carmesí que tenía de fondo.

A partir de estas descripciones nos percatamos de que se trataba de una obra de composición más compleja destinada a un espacio y uso específico. Si partimos del primer inventario y atendemos el remate con el jarrón de azucenas, podemos suponer que corresponde con una pieza exclusiva para la sede angelopolitana, pues es éste el emblema mariano que alude al escudo catedralicio. En cuanto a su diseño, podemos tomar como referente los grabados de benditeras franceses que se difundieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. Nos referimos específicamente a la serie *Inventions pour faire de plaques ou des Eau-bénecters*, obra de Jean Lepautre de 1659²⁷ (fig. 21). Al compararlos con el caso poblano, en términos generales vemos que el formato predominantemente es ovalado en el perfil de la pieza, además del tupido repertorio vegetal, frutos y la presencia de la venera en la parte superior del medallón de la lámina B (Fig. 22). En cuanto a los detalles de coincidencia, despuntan los ángeles que flanquean el medallón central de la lámina C (Fig. 23), próximos a los del caso poblano. Aquí, las figuras infantiles con los

25. Garduño, *Un siglo de platería...*, 410. AVCCP, *Libro de Inventario 1743*, f. 15v.

26. Garduño, *Un siglo de platería...*, 410.

27. Jean Lepautre, *Inventions pour faire des plaques ou des Eau-bénecters, servant aux Orfèvres, nouvellement deffieés & gravées. E six planches* (Paris: Pierre Mariette, 1659). Jean Lepautre, *Varie inventioni di vasi da acqua benedetta fatti al moderno Maryvonne* (Paris: Franz Ertinger, Cornelis Galle, 1677-1692). Beyssi-Cassan, *Le métier d'émailleur à Limoges: XVIe-XVIIe siècle* (Limoges: Universitaires de Limoges, 2006), 227-228.



Fig. 22 (Lámina B)



Fig. 23 (Lámina C)

cuerpos semidesnudos y parcialmente cubiertos con un manto que los rodea, elevan una de las manos para sujetar parte del follaje que se confunde con el mismo manto. De manera próxima, los ángeles que detienen el medallón de la lámina D (Fig. 24), no dejan de recordar dicho gesto. Además, el marco que rodea el medallón de la misma lámina D, es coincidente al de la pieza en cuestión. Con estas relaciones proponemos que las benditeras de los grabados franceses pudieron ser parte de los referentes usados para el diseño de la benditera poblana.

Otro aspecto interesante es el diseño usado para representar La Piedad, la cual encontramos en relieves de madera como los del retablo de Santa Cruz de Campezo (fig. 25) y de la iglesia de Navaridas, ambas en Álava (España) y de finales del siglo XVII; las cuales poseen una acentuada *maniera*, o como lo sugiere José María Torres, un modelo miguelanesco que deriva de su *Pietà*²⁸. Posiblemente este prototipo circuló en las repetidas estampas que

28. José María Torres Pérez, “El eco de las piedades de Miguel Ángel en algunos artistas



P. Fruytiers, inv. et fecit.

Fig 24 (Lámina D)



Fig. 25

surgieron en diferentes épocas como la del alemán Hans Collaert (atribuido), del Museo de Wallraf Richartz (fig. 26), próxima al año 1600²⁹ o la estampa de Johannes Collaert datada hacia 1566³⁰. Entre otro grupo de piezas, ahora en soportes metálicos y destinados como elocuentes puertas de sagrarios, están la placa localizada en el Museo Walters Art (Baltimore, E.U.)³¹ (fig. 27), de posible procedencia italiana o alemana y de finales del siglo XVI, la del museo Lázaro Galdiano (España)³² y la del National Gallery of Art (Washington D.C.)³³ (fig. 28), igualmente atribuidas a la misma centuria y

españoles de los siglos XVI y XVII” en *Lecturas de Historia del Arte* (Madrid: Ephialte, 1994), 267.

29. Rheinisches Bildarchiv Köln, “La Piedad”, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte <www.bildindex.de/document/obj05718342> [consultado el 29-09-2016].

30. Colecciones de arte de la Veste Coburg, “La Piedad”, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, <www.bildindex.de/document/obj17010593> [consultado el 29-09-2016].

31. The Walters Art Museum, “Tabernacle Door with Pietà”, The Walters Art Museum, <art.thewalters.org/detail/32209/tabernacle-door-with-piet> [consultado el 29-09-2016].

32. José Camón Aznar, *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano* (Madrid: FLG. CAZORLA, 1951).

33. Susanna Zanuso, “Scuola italiana del XVI secolo, Piedad” en Di Lorenzo, Andrea y Frangi, Francesco eds. *La raccolta Mario Scaglia: Dipinti e scultura, medaglie e placchette da Pisanello un Ceruti*. (Milán: Museo Poldi Pezzoli, 2007), 130.



Fig. 26

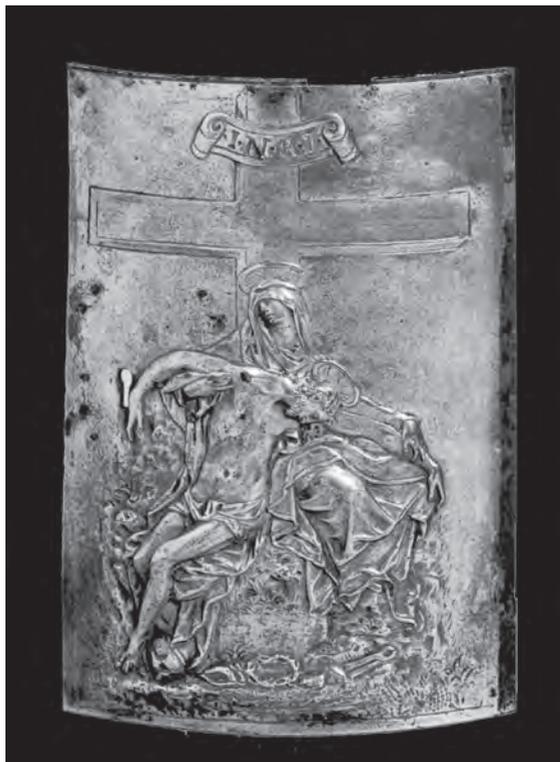


Fig. 27

de los talleres italianos y germanos, respectivamente. No obstante, a partir de los estudios de Michael Riddick³⁴, es muy probable que derive de una aportación de Guglielmo della Porta³⁵ y su difusión haya llegado a diferentes soportes, como las estampas mencionadas, relieves, esculturas y pinturas a lo largo y ancho del mundo católico, como lo ejemplifican el esmalte del copón del Museo de Hildesheim, datado en 1698 (Fig. 29)³⁶ o el relieve peruano de las concepcionistas de Lima, fechado en la primera mitad del s. XVII (fig. 29-a)³⁷. Sin olvidar el contexto mexicano, que es en la cual inequívocamente tuvo su referencia la benditera, la más famosa y devota pintura del siglo XVI ubicada en el templo de La Piedad de la Ciudad de México.³⁸

34. Michael Riddick, “A Renowned Pietà by Jacob Cornelis Cobaert”, www.renbronze.com/2017 (consultado: 29-10-2021).

35. Riddick, “A Renowned Pietà by Jacob Cornelis Cobaert”.

36. Museo Hildesheim, “copón”, <https://www.dommuseum-hildesheim.de> (consultado: 12-09-2018).

37. Cécile Michaud, “Piedad entre dos ángeles”, en: Rafael Ramos Sosa, *La madera hecha dios. Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo* (Lima: Municipalidad de Lima, 2016), 98-99.

38. Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México* (Ciudad de México: Viuda de



Fig. 28



Fig. 29

De todos estos ejemplos podemos aludir la proximidad formal del cuerpo del Cristo con el caso de estudio. En todas, la apertura de las manos cae sin más dinamismo que el mismo esfuerzo que ejerce la gravedad; la Madre sostiene con la mano derecha a través de un paño, quizás para denotar la sacralidad del Cuerpo; mientras que, con la opuesta, más que colocarla sobre el brazo de su Hijo, sugiere una dulce caricia. Así, la mayor parte del peso descansa sobre el regazo de María y lo presenta con el dolor del Hijo muerto, con el rostro y cabeza ligeramente girados. En el caso poblano, se observan en el suelo parte de los instrumentos pasionarios, la corona de espinas, las pinzas y, a los pies de Cristo, la calavera de Adán, elementos que están total o parcialmente presentes en algunos de los ejemplos de origen europeo mencionados, como en el caso de las estampas alemanas. Ello sugiere que éstas pudieron estar

D. Joseph Bernardo de Hogal, 1746), 145.



Fig. 29-a

relacionadas con otras obras, pero no con la angelopolitana. Por lo tanto, se puede intuir la existencia de una tercera estampa no localizada hasta ahora.

Otra de las características que llaman la atención en las diversas obras, es el paisaje que cierra el horizonte de la escena. En algunos casos carecen de él, otros guardan correspondencia con la ciudad de Jerusalén, siendo los relieves de Santa Cruz de Campezo y el del National Gallery of Art los únicos que mantienen similitudes de ciertos motivos arquitectónicos y, en el de Navaridas se le han incorporado personajes que ayudan a cargar el peso de Cristo. Todo sugiere que existió otra estampa con una ciudad próxima a los modelos de Campezo y del National Gallery of Art, pero también una más que se privó de representar el paisaje, como las dos alemanas mencionadas. De lo anterior se deduce que el paisaje es un motivo en el cual los autores que reproducen la piedad toman licencia para modificar e incluso eliminar.



Fig. 30

Si este fuera el caso, nuestro anónimo platero, artífice de la benditera en cuestión, podría estar creando dicho horizonte, el cual nos recuerda, como se puede ver en la ilustrativa imagen que aportamos, las inmediaciones volcánicas de Puebla (fig. 30). Este argumento, tiene paralelo en el calvario representado en la pintura mural del siglo XVI de Tlayacapan, Morelos, en el cual también se propone la idea que se retrata la orografía inmediata de los cerros Ometeótl y Omecíhuatl-Tonantzin³⁹. A pesar de que hasta el momento solo podemos mencionar estos dos posibles casos virreinales de representación paisajística local sustituyendo al de Jerusalén, creemos que —a pesar de que somos conscientes de que es sólo una propuesta formal— la intención está suscrita en un interés por denotar la relación espacial local con la mitificación de la nueva Jerusalén. No obstante, como nos hace notar Carmen Heredia, algunas cruces procesionales de plata del siglo XVI de la región complutense de España, también reproducen arquitecturas locales que aluden al paisaje jerosolimitano.

39. Elsa Minerva Arroyo Lemus, Manuel Eduardo Espinosa Pesqueira y Eumelia Hernández Vázquez, “La pintura mural en la sala de profundis de Tlayacapan bajo una mirada contemporánea: historia, técnica y materiales” en proceso de publicación.



Fig. 31

Sobre la elección particular de este particular modelo de La Piedad en el caso de la benditera, retomamos nuevamente la aludida pintura de la Ciudad de México (fig. 31). Descrita como, “entre Romana y Celestial y por lo mismo, un como pintado Romano Ancil, y protección del Cielo”, la obra tiene como tradición haber sido traída en 1519 por un fraile dominico de la ciudad de Roma⁴⁰. Lo que ratifica su posible relación con Guglielmo della Porta. Al respecto de su devoción, es conocida la renovación que el conde Duque de Linares, Virrey de la Nueva España durante entre 1710 y 1716, le da, “fundiendo y difundiendo muchos marcos de plata, en una reja o barandal de este metal precioso con que adornó su presbiterio: precediéndole y hanle imitado otros su generosidad”⁴¹. Con esto hacemos énfasis en que dicha imagen, al entrar en la categoría de protectora, como “Romano Ancil” de la Ciudad de México, cobró en la representación angelopolitana semejantes atribuciones si pensamos en la consideración del artífice por representar el paisaje volcánico de Puebla. Todo esto considerando también

40. Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México...*, 145.

41. Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México*, 146.

que la devoción demostrada por el Duque de Linares generó imitación y es coetánea a la obra argentífera en cuestión.

Por otra parte, respecto al uso de la pieza y al saber el sitio específico de destino, es imprescindible considerar su función dentro los procesos de preparación del sacerdote previos a la celebración de la misa. Entre estas etapas está aquella que infiere a la purificación, la cual consistía en signarse con el agua bendita que debía estar en la sacristía. Para este acto fue necesario contar con este tipo de pilas que, de acuerdo con las posibilidades y decoro que desprende la ceremonia, se hicieron de suntuosos materiales como el que ahora atendemos. Es aquí donde surge una nueva pregunta: ¿tiene alguna relación intrínseca la iconografía de La Piedad con el uso de la benditera?

Para la formulación de una hipotética respuesta, partimos de otros ejemplos de benditeras que también fueron facturadas en plata y donde el recurso iconográfico se destina a un tema inmaculista. Un ejemplo es la pila que perteneció a la colección Adela Napp de Lumb, datada como de la segunda mitad del siglo XVIII, compuesta de una placa con un retablo representado⁴². Aquí, la Virgen Inmaculada como eje principal, es acompañada por San José y San Agustín, localizados en las calles laterales, además del escudo agustino en lo alto del remate, lo que sugiere la orden del templo a la que perteneció (fig. 32). En la misma colección existe otra pieza con igual temporalidad a la anterior y que también tiene una placa de plata repujada, cincelada y calada⁴³. Nuevamente es representada la imagen de la Inmaculada, ahora dentro de lo que parece ser un nicho y sobre una peana que sostiene un infante a modo de atlante⁴⁴. Otra obra con estas mismas características es de apreciar en Puno, Perú, datada como de la primera mitad del siglo XVIII, y que tiene un nicho con la Virgen de la Candelaria flanqueado por columnas salomónicas⁴⁵. Un exponente más de dicha centuria, ahora ubicado en el templo de Andahuaylillas, Cusco, Perú, es la pila con la imagen de la Inmaculada que preside nuevamente al cuenco en el que se reserva el agua bendita (fig. 33). De acuerdo con dicho repertorio y en relación con la iconografía vista en el caso de la ciudad de Puebla de los Ángeles, es evidente que el tema mariano

42. Adolfo Luis Ribera, *Platería sudamericana de los siglos XVII-XX*. (München: Hirmer, 1981), 160.

43. Ribera, *Platería sudamericana...*, 161.

44. Ribera, *Platería sudamericana...*, 161.

45. José Antonio Del Busto Duthurburu, *La platería en el Perú, dos mil años de arte e historia* (Lima: Bancosur, 1996), 264-265.



Fig. 32



Fig. 33

se presenta de forma constante, ahora con la variante de que María aparece como Madre receptora del Cuerpo de Cristo, discurso que va apegado a una sugerente lectura que proponemos a continuación.

Para el Cantar de los Cantares (IV, 15) la fuente “mana a borbotones, fuente de aguas vivas, que descenden del Líbano”, interpretando en ella la figura alegórica de la Virgen, tal y como es representada en la pintura de *La Inmaculada como Fuente de Vida*, obra de Andrés López, de 1786 y localizada en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán⁴⁶ (fig. 34). Con estas referencias es posible argumentar una de las múltiples lecturas existentes entre la correspondencia iconográfica de las pilas de agua bendita vistas. La tradición de relacionar a la Virgen como Fuente de Vida es también el reflejo trasladado de Cristo como agua viva⁴⁷. De lo anterior Francisco Xavier nos deja una reflexión:

46. Karina Ruíz Cuevas, “La Virgen como Fuente de Vida. La Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España”. en Campos, Francisco Javier. y de Sevilla, Fernández. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. (Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística, 2005), 1177-1200.

47. Manuel Trens, *María, iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Plus Ultra, 1946), 580.

Toda gloria del Hijo, redundando, como he dicho, en la gloria de la Madre: por lo cual, si Cristo es fuente de vida, María, como madre de Cristo, es el Paraíso donde esta fuente nace. Si Cristo es verdadera Vid, María es Viña fructuosa de esa Vid. Si Cristo es Altar de gracia, María es Templo bendito de ese Altar. Gloriense en buena hora las madres por sus hijos⁴⁸.

Sugestiva reflexión que ahora, con la elocuente inclusión de la imagen de La Piedad, es posible aproximarnos al instante en el que los sacerdotes se acercaron a la pila para signarse en los momentos previos a salir al altar y quizás meditar sobre: “O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus”⁴⁹ (Oh, vosotros, hombres que pasáis por el camino: mirad y ved si hay acaso dolor como mi dolor), tal y como refiere la inscripción de una pintura de Nicolás Rodríguez Juárez del templo del Carmen de Toluca, en la que se representa la *vera efigie*, o verdadero retrato, de *La Piedad* de la Ciudad de México⁵⁰ (fig. 35). Esto nos invita a proponer que la benditera de Puebla fue un elemento propiciatorio para hacer evidente la purificación del celebrante a partir de la capacidad virtuosa de las efigies cardinales, actualmente desaparecidas, presentes en el conjunto de la obra, y de la Sangre sacrificada de Cristo, que es la Fuente de Vida Eterna y “María, el Paraíso de donde esta fuente nace”⁵¹.

Dicha relación, meramente religiosa por el destino y erudición del usuario, está llena del decoro que merece. Es aquí donde la materialidad juega el valor justo de su suntuosidad. Tal y como consta en la documentación, tenía marco de ébano que contrasta cromáticamente con las aplicaciones de ocho querubines dorados repartidos en la periferia. En la parte superior y a modo de remate, las alegóricas virtudes cardinales, también pudieron haber estado doradas junto a la jarra de azucenas. El fondo cubierto con terciopelo carmesí se integraba por contraste con la oscuridad del ébano y daba la calidez necesaria al dorado de las piezas y medallón central. Este último, dispuesto en una placa de plata en su color, generaban los sutiles valores cromáticos que surgen del metal mestizo, pero también marcando la profundidad y sombras del calado de la vegetación. Es en este punto donde se valora una pieza más

48. Francisco Xavier Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima* (Valencia: La viuda de Joseph de Orga, 1768), 26.

49. Lamentaciones 1:12.

50. Paula Mues Orts, Comunicación oral dentro del programa de clases de posgrado en “Pintura virreinal del s. XVIII”, 28 de septiembre 2016.

51. Dornn, *Letanía Lauretana...*, 26.



Fig. 34



Fig. 35

compleja a la actual, de acuerdo con el cromatismo propio de los materiales, tema que quizás infiere directamente a la técnica de plata policromada. Por lo tanto, quizás estos valores visuales están resaltando el interés por encarnar las superficies de piel expuestas, denotando una aproximación patética del usuario ante esta búsqueda de “naturalismo”, del decoro que le impone los materiales suntuosos en función a la relación dada entre La Piedad y la pila de agua bendita de la sacristía de la Catedral de Puebla (fig. 36).

Tras estas sugerentes interpretaciones en donde la materialidad juega un papel fundamental, es prudente atender las encarnaciones localizadas en la obra. Sin duda, sus aplicaciones fueron realizadas por un artífice que dominaba la combinación de los pigmentos para resaltar el efecto buscado, capacidad que se confirma en las encarnaciones de los querubines e infantes tenantes, con ricos enrojecimientos en las mejillas y el tono sonrojado del resto del cuerpo. Este tratamiento contrasta con el de las imágenes principales, como la Virgen María que, a pesar de tener ciertas cargas de rojo en las mejillas, tiene la tez más blanca. Del mismo modo, la encarnación de Cristo es mucho más pálida, sin cargas de rojos y, ya sea por el deterioro o la intención del encarnador, en



Fig. 36

ciertas zonas se transparenta el color de la plata, como en la clavícula, generando un aspecto grisáceo apropiado para la representación del cuerpo sin vida, y reservándose el color rojo para marcar los hilos de sangre que le escurren de la frente, costado, rodillas, manos y pies. Es a partir de esta aproximación a los detalles de aplicación de policromía que debemos preguntarnos ¿quién es el personaje que realiza esta encarnación? Podríamos pensar, si nos dejamos llevar por la separación de gremios, que se trata de un pintor, tal y como pasó con la escultura⁵². Pero también podemos proponer que dentro del mismo

52. Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán*. (Ciudad

taller del platero existía una persona que conocía estos procesos. Por lo tanto, en caso de que existiera tal especialista, procede entonces preguntar quién o quiénes habrían tomado la decisión de policromar la obra.

Ante esta suma de interrogantes y contextualizando la obra policromada vista también en Oaxaca y la Ciudad de México, podemos inferir que se trata de una técnica desarrollada desde mediados del siglo XVII y durante el siglo XVIII. Ahora bien, estos centros productores son posibles sitios con las capacidades para reclamar dicha técnica. Por un lado, Oaxaca, tiene dos custodias identificadas como locales y un par de piezas que podrían estar dentro de este círculo de producción, como la cruz de altar y la cabeza de dos rostros. La ciudad de México también reclama esta producción por las diferentes referencias documentales y con ello podríamos asumir que es este el sitio que da lugar a la plata policromada. Mientras que en Chazumba, por la recurrente referencia podría tener como origen el centro productor de Puebla. A esto sumamos la relación decorativa de la benditera con la posible geografía representada que alude al paisaje angelopolitano, además de ser una pieza hecha exclusivamente para su sede catedralicia, como lo insinúa el referido jarrón de azucenas, hoy perdido.

Con el panorama visto en el siglo XVIII y gracias a la revelación técnica que nos ofrece la documentación ya presentada sobre la aplicación de policromía en la encarnación de la escultura de san Pedro, así como lo que toca al frontal trabajados en la Ciudad de México a mediados del siglo XVII⁵³, es que podemos tener antecedentes de otras piezas encarnadas, y los nombres propios de quienes las trabajaron. Por lo tanto, no queremos dejar pasar la oportunidad de mencionar que estas características técnicas puedan estar acorde a ciertos rasgos de distinción social. Con ello nos referimos a que, si en efecto los talleres mexicanos fueron los que marcaron la pauta de distinción con esta técnica, los de Puebla y Oaxaca la replicaron en miras de integrarse a estos paradigmas. Para entender esto nos valemos aquí del concepto del “gusto” planteado por Pierre Bourdieu, quien nos dice que “los gustos son la afirmación práctica de una diferencia inevitable”⁵⁴ y estos se

de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995), 143. Consuelo Maquívar, “La escultura en el Museo Nacional del Virreinato”, en *Escultura, Museo Nacional del Virreinato*. (Ciudad de México: Museo Nacional del Virreinato 2007), 60-74.

53. AHCCP, *Fabrica material*, 1659, fs. s/n.

54. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988), 63.



Fig. 37



Fig. 38

reafirman con el rechazo de otros gustos⁵⁵. En su categorización, existe un “gusto legítimo”, que es establecido por las clases dominantes y es el efecto del capital cultural heredado en correlación con el capital escolar, éste último adquirido y reconocible por la obtención de “títulos”⁵⁶.

Dichos conceptos iniciales, ahora aplicados a nuestros objetos de estudio, nos llevarán a reflexionar sobre los motivos compositivos que dieron origen al “gusto” por la plata policromada. Pero más aún, a la cumbre de la escala social entre México, Puebla y Oaxaca —en la que posicionamos al clero catedralicio de Puebla con el capital cultural y escolar que sugiere Bourdieu para la clase dominante— que guía el “gusto”, ya sea por apropiación de modelos de sociedades con una jerarquía mayor, como la efigie de san Pedro proveniente de la Ciudad de México.

55. Bourdieu, *La distinción...*, 63.

56. Bourdieu, *La distinción...*, 63.

Retomando a Bourdieu, se entiende que, para alcanzar un “gusto legítimo” el agente debe tener a su disposición los medios para la adquisición de una “obra legítima”, por lo tanto, para nuestro caso, es la sede catedralicia el referente que buscamos como la entidad capaz de ofrecer los “títulos” y poseer el capital para dichas adquisiciones, y con ello, establecer cuáles serán las “obras legítimas”. En el mismo sentido, y de forma más específica, es el cabildo catedralicio, quien dictará este “gusto” y que, como propone Bourdieu al respecto del agente, éste “tiende en realidad a imponer las normas de su propia percepción”⁵⁷; claro es que el “gusto” está determinado a las tendencias externas y a la interpretación que hace de ellas el artífice. En este sentido, lo estético toma una posición de “distinción”, de privilegio en el espacio social, relacionado con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes⁵⁸. En consecuencia, al revisar lo ocurrido entre la Ciudad de México y la de Puebla, se puede esperar que otros centros productores, como Oaxaca, retomen el “gusto” poblano como un referente de “gusto legítimo” y sea quien dicte las tendencias artísticas y, por lo tanto, también técnicas.

Ante estos paralelismos es importante mencionar otros ejemplos desarrollados en la región valenciana española—por mencionar solo algunos ejemplos del amplio repertorio de piezas con esta técnica en el Viejo Mundo—, en los cuales, gracias a las restauraciones realizadas por el Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, se conocen tres piezas de plata con sus correspondientes encarnaciones. Sin duda, estos casos nos abren el panorama para comenzar a sospechar sobre el origen “legítimo” de este recurso estético. El primer ejemplo es un grupo escultórico de la Catedral de Valencia, realizado con lámina de plata que representa la aparición de la Virgen y Jesús ante san Jaime. La obra, atribuida a Bernabé Thadeo de Piero de Pone, fue realizada en fechas próximas a finales del siglo XV⁵⁹. En ella observamos encarnaciones en los rostros y manos de los tres personajes, así como en las áreas de piel del Padre Eterno y querubines que rematan el conjunto (fig. 37). El otro ejemplo es la Virgen de Gracia de la parroquia de san Antonio Abad, datada como de finales del siglo XVI; en esta ocasión los textiles y el cabello juegan un papel cromático de plata mestiza y nuevamente

57. Bourdieu, *La distinción...*, 63.

58. Bourdieu, *La distinción...*, 63.

59. Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals (IVCR). (2016). Retablo de la Aparición de Jesucristo y la Virgen a san Jaime. S. I. Catedral Metropolitana de Valencia. <<http://www.ivcr.es/>> [Consultado el 05-08-2016].

la piel expuesta es encarnada, tanto de la Virgen como en el cuerpo desnudo del Niño⁶⁰. Una obra más es el relicario escultórico de santa Catalina de Alejandría, pequeña efigie de mediados del siglo XVI con encarnación y cabello policromado⁶¹ (fig. 38).

Con estas referencias queda clara la correspondencia entre ambos continentes, lo que sugiere una similitud técnica, así como también la relación de encarnar y aplicar; en algunos casos, policromía en el cabello. Pero también en que este “gusto” tiene una antigüedad mayor en el continente europeo; ya que se comienzan a registrar en piezas de finales del siglo XV. Lo anterior nos obliga a pensar que la técnica perduró en obras que aún no conocemos, pero que indiscutiblemente derivó de la española y que permeó en los talleres novohispanos.

Análisis científico aplicado a la plata policromada

Una forma para comenzar a dilucidar estas atribuciones de talleres se puede encontrar en las herramientas de análisis científicos; mismos que han sido usados en las obras valencianas para su restauración y que en México ahora incursionamos con los estudios centrados en la placa benditera de la Catedral de Puebla, cuyos resultados aportamos aquí.

La metodología empleada, siguiendo la que rige para otras piezas en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del IIE, UNAM, consistió primero en fotografiar la obra bajo la radiación de longitud de onda ultravioleta, lo que ofreció una lectura clara de las áreas sin policromar y las lagunas que dejan expuesto el metal subsecuente⁶². Así mismo, mediante el acercamiento del microscopio óptico digital, se pudo observar dicho metal y nos percatamos que debajo de la policromía no existía evidencia de dorado, lo que sugiere que este proceso se realizó con el debido cuidado de no aplicar oro en aquellas partes que aún quedaban por policromar. Sin embargo, en algunas zonas del área capilar de los ángeles se evidencian invasiones del baño de oro cubiertas por el encarnado (fig. 39). Lo anterior insinúa que, al momento de dorar, el

60. IVCR. (2016). Orfebrería de la iglesia de San Martín Obispo y San Antonio Abad, Valencia”, IVCR. <<http://www.ivcr.es/>> [Consultado el 05-08-2016].

61. IVCR, Obrador valenciano del siglo XVI, Relicario de santa Catalina de Alejandría Iglesia de Santa Catalina y San Agustín, Valencia, IVCR. <<http://www.ivcr.es/>> [Consultado el 05-08-2016].

62. Quiero agradecer el apoyo que en estos trabajos me fueron brindados por Eumelia Hernández Vásquez (LDOA), quien realizó las fotografías de luz ultravioleta y luz visible; así como del análisis con el microscopio MOD.

platero, posiblemente concibió su obra con el acabado que hoy tienen. Otra característica visible mediante las imágenes del microscopio de alta resolución, son las capas de las que se compone la policromía. Aparentemente, después de la plata existe una capa de preparación o imprimación previa a la policromía final. Ante esta evidencia se decidió extraer muestras microscópicas en aquellas áreas donde el estado de conservación lo permitiera.

De esta manera, se tomaron dos muestras de menos de un cuarto de milímetro centradas en el encarnado y localizadas, una en la ceja del infante lateral izquierdo que flanquea el medallón y la restante en la pierna izquierda de Cristo, punto en el también hay restos de pigmento rojo que corresponde al escurrimiento sanguíneo⁶³. Ambas fueron revisadas estratigráficamente mediante luz visible y ultravioleta. La primera reveló tres capas, las dos inferiores compuestas principalmente de plomo y pequeñas partículas de mercurio, lo que probablemente representa una mezcla de albayalde con una pequeña proporción de bermellón. Mientras tanto, la tercera está compuesta por material orgánico, así como silicio, calcio y aluminio, lo que remite a que la policromía de la ceja está elaborada con una arcilla y el material orgánico sea un posible estrato de barniz.

La segunda muestra tiene una estratigrafía más definida. En ella se detectaron cinco capas. La inferior se compone predominantemente de plomo, que corresponde al albayalde, con un ligero porcentaje de silicio y partículas de mercurio, visibles en el mapeo de composición. La siguiente es un pequeño estrato que tiene una importante concentración de silicio y aluminio; mientras que en la subsecuente predomina el plomo, pero con importantes partículas de plata próxima a la capa anterior. Además, se observa un área con una morfología orgánica, compuesta de sodio, silicio y carbono. El estrato sucesivo presenta plomo con una importante presencia de mercurio, lo que coincide con el color bermellón que compone la sangre. Por último, la estratigrafía superior nos revela una importante concentración de carbono, material orgánico que puede estar asociado a un barniz (fig. 40).

Una muestra más que se pudo extraer es una partícula de plata que surge de una raspadura del pie izquierdo del Cristo. Al somerla al microscopio electrónico de barrido, nos permitió conocer una aproximación a la aleación

63. Quiero agradecer el apoyo que en estos trabajos me fueron brindados por Sandra Zetina Ocaña por el apoyo brindado en el proceso de análisis de materiales microscópicos.



Fig. 39

de la pieza, compuesta por 92% de plata y 7 % de cobre (fig. 41). Así mismo, una pequeña región de la superficie de esta muestra cuenta con partículas del estrato superior, lo que nos comprobó que la capa de preparación —pero no necesariamente entendida como aparejo, ya que en la policromía sobre plata no lo requiere como en la madera— está compuesta principalmente por plomo y silicio en baja proporción.

A partir de estos análisis es posible contrastar sus valores con las obras valencianas referidas. La primera comparación la hacemos con el conjunto escultórico de san Jaime, en la que se vieron varias capas de repintes, siendo la primera de ellas una estratigrafía semejante al caso poblano, con la diferencia de que, en el ejemplo español, la capa de preparación está elaborada con albayalde mezclado con yeso, calcita y laca roja. La segunda capa, con albayalde y bermellón, mientras que la tercera, la última que correspondería a la primera encarnación, está formada por una capa orgánica de tonalidad parda, posiblemente un barniz. Contrario a este caso, y por consecuencia también de la benditera, la analítica del relicario de santa Catalina conserva

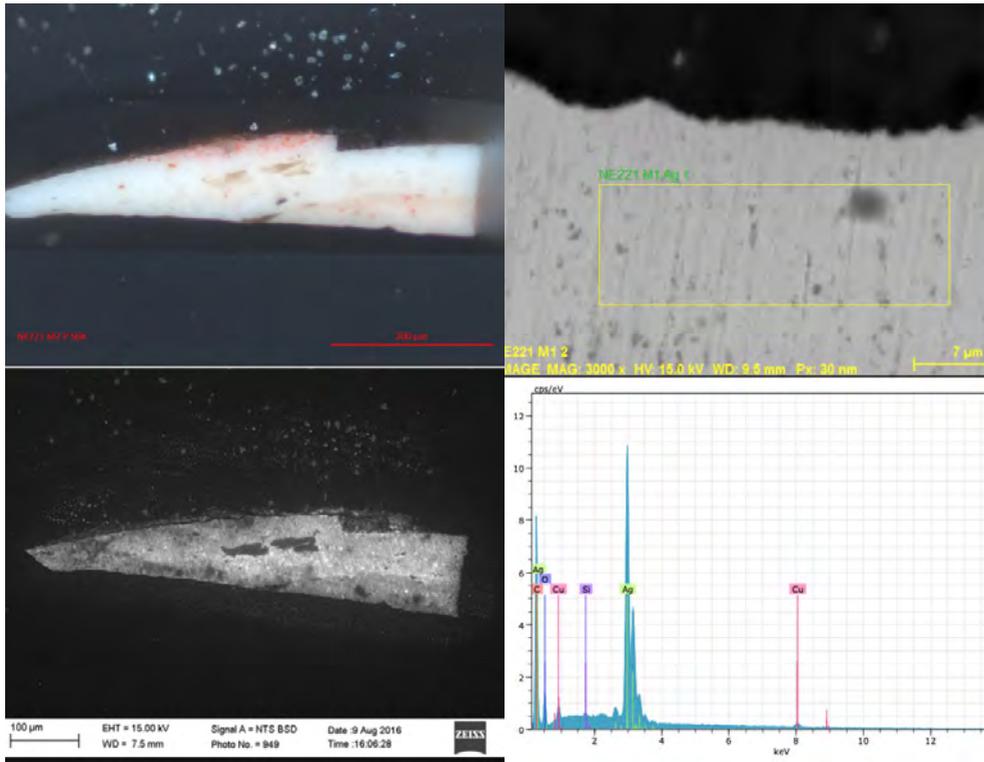


Fig. 40

Fig. 41

la misma estratigrafía solo que antes de la capa de preparación de albayalde y bermellón, tiene una fina aplicación de naturaleza orgánica. Con estos resultados tenemos ahora dos posibles procesos que, a la par que sigan avanzando las investigaciones y la catalogación podremos ir contrastando.

La plata policromada aquí presentada gracias a la catalogación realizada en Oaxaca, así como de la bibliografía que la menciona en otros centros productores y la documentación histórica, sugiere una reciprocidad entre ambos continentes que posiblemente marcó el gusto por esta técnica en la Nueva España, misma que permeó en los diversos centros productores que encontraron en ella un “gusto legítimo”.

Esta influencia, que según la documentación parece partir de la Ciudad de México, es reconocida y reproducida por los talleres poblanos y, a su vez, en los oaxaqueños. Con ello, proponemos que los valores cromáticos —ya sean argentos, picados de lustre, dorados o policromados— son parte de un recurso adicional que se suma a la suntuosidad material y que va de la mano con el decoro que implican los objetos litúrgicos. En este sentido, todos estos

recursos técnicos aplicados sobre la plata mediante punzones, cinceles, ácidos, etc., generan valores de luces que dan a la superficie primeros y secundarios planos, perdiendo la frialdad característica del metal. Ante esta lectura que ahora le damos a las aplicaciones técnicas de los acabados, la plata policromada —específicamente en las representaciones humanizadas— quizás fue un recurso usado para generar la empatía necesaria con quien percibe la obra. Con esta interpretación, retomamos referencias de Francisco Pacheco para establecer los vínculos técnicos policromos aplicados a la plata, tal y como lo hicimos con el caso de efigie de San Pedro en el capítulo anterior. Entre las localizadas en su tratado destacamos la siguiente: “Queda bien amparada la nobleza de la pintura y que es vida de la escultura, pues con el soplo divino se crió juntamente cuando se infundió el alma, que es la vida del cuerpo [...] esta última perfección toca al pintor, y que está la figura necesitada de ella para conseguir la verdadera imitación de la naturaleza”⁶⁴.

Asumido el reflejo y extensión técnica de la platería policromada entre los diferentes centros productores, este primer estudio del caso novohispano brinda la oportunidad de comenzar a establecer comparaciones con piezas españolas. Es precisamente en las nombradas concomitancias materiales que se encuentran las evidencias para hablar de una tradición compartida de aplicación de pintura en otro tipo de superficies metálicas. De éstas podemos mencionar la lámina de cobre, así como los comparativos estudios que se requieren de otras piezas novohispanas y, con ello, generar otras posibles posturas, valiéndonos para ello siempre del trabajo interdisciplinar que el análisis científico y las herramientas tecnológicas que ofrecen a la historia del arte.

Con este estudio queremos continuar incorporando y otorgando su merecida posición a los objetos litúrgicos dentro de los “estudios de imagen”. Es así como le damos ahora un valor agregado al marco de ébano que originalmente poseía la benditera poblana, ya que un marco “tiende a convertir en imagen todo lo contenido y reclama la atención hacia aquello que delimita”⁶⁵. Por lo tanto, este estudio propone que la suntuosidad material y técnica de esta imagen, como parte de un conjunto de motivos que conforman un discurso intrínseco con La Piedad, la religiosidad y, por su puesto, con el ritual.

64. Pacheco, *El arte de la pintura*, 26.

65. Horacio Pérez-Hita, “Coleccionismo y marcos”, (Conferencia presentada en el curso monográfico “Historia del marco y su conservación” del Museo Nacional del Prado, España, 22 de abril de 2013).

Las tronos y andas de plata como una seña más de distinción



Según la peana descrita para la Virgen de Cosamaloapan es posible enfatizar la presencia de los ángeles que tiene en cada esquina y que no dejan de recordar el anda pintada en las múltiples representaciones de los verdaderos retratos del Cristo Nazareno de Puebla de los Ángeles, alojado en el templo de San José de dicha Ciudad. De estas representaciones destaca, por interés material, la pintura localizada en Santiago Chazumba, Oaxaca (fig. 42). Se trata de un lienzo con la imagen del Nazareno en cuya tela se incrustaron láminas repujadas de plata simulando la corona, sogá, cantoneras de la cruz y las andas procesionales con sendos ángeles pasionarios.

La relación de la pintura de Chazumba con la imagen escultórica radica en el escudo de la cruz de Jerusalén localizado al frente del anda, así como en el grabado dedicado a dicha imagen, realizado por el artista poblano Juan de Dios Ordaz⁶⁶ (fig. 43). A esto añadimos también otras series de pinturas del Nazareno en las que se retrata nuevamente el anda con los ángeles pasionarios en las esquinas frontales. Se pueden mencionar el localizado en San Francisco Acatepec, Puebla; también el del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla (fig. 44); así como el ubicado en la sacristía de la Catedral metropolitana de la Ciudad de México y en la capilla de San José de Santa María Tonanzintla, Puebla⁶⁷. De éstos últimos, podemos estrechar una relación formal con la que posee actualmente la Virgen de Cosamaloapan. Tal y como lo vemos en el gusto por los ángeles que rematan las esquinas frontales. Constante que, hasta el momento, sólo reconocemos en

66. Sobre el artífice Juan de Dios de Ordaz, véase: Francisco de la Maza, “José Luis Rodríguez Alconedo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 6, (1940), 42.

67. Recordemos que el estudio de la imagen del Cristo Nazareno de Puebla y su devoción está siendo estudiada desde hace algunos años por Pablo F. Amador Marrero. Pablo F. Amador, “Tras los pasos de Jesús Nazareno”, (Exposición Museo de Santa Mónica, Puebla 15/04/2014 a 15/06/2014).



Fig. 42



Fig. 43

estos dos caso dentro del contexto novohispano y lo que también ha ayudado a reconocer la efigie del Nazareno a partir de sus retratos. Si bien el anda de la efigie actualmente no existe, los verdaderos retratos nos abren caminos de aproximación a la pieza argentífera desde su forma y técnica, como veremos más adelante (Fig. 44).

Al respecto, retomamos nuevamente la obra de Chazumba para atender la técnica policroma de la plata. Conscientes de que esto no se trata de una técnica exclusiva en la obra angelopolitana, otros verdaderos retratos nos pueden ayudar a entender su uso común. Por ejemplo, en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México se localiza un lienzo que retrata el verdadero retrato de un Nazareno dispuesto en un trono de plata en el cual se percibe la representación de aplicaciones de oro y antropomorfos con las áreas de piel encarnadas (fig. 45), muy similares a lo que es posible ver en la peana de la Virgen de Ocotlán. La pintura, catalogada en el Museo sin hacer referencia a



Fig. 44

la advocación poblana⁶⁸, más allá de los aspectos escultóricos que nos pueden aproximar a esta atribución, el trono es una seña más que nos aproxima a su reconocimiento. Esto, según la relación que ahora hacemos con el trono y el anda representados en un grabado de la escultura, donde nuevamente vemos los ángeles pasionarios que muy seguramente poseía (fig. 46). Comparando esta última pieza con la representada en el lienzo, es posible corresponderlas formalmente y, a su vez, con la ya comparada peana de la Virgen de Ocotlán.

En un camino comparativo semejante, es posible ver que en algunos verdaderos retratos de la mencionada Virgen se retrata la peana con detalles que, sin lugar a duda, coinciden con la que posee actualmente. Ejemplo de esto es la pintura del templo del ex convento de Regina Coeli y la del templo de San Dionisio Yauhquemehcan, Tlaxcala, en las cuales es clara la silueta ondulante de caderas y las aplicaciones de motivos dorados en las aristas,

68. Como también propone Pablo F. Amador al reconocer en esta obra al Nazareno de Puebla.



Fig 45



Fig 46

constancia de que no sólo se retrata la imagen de Ocotlán sino también su aproximación a la peana que tiene (fig. 47). Con estos testimonios, es cada vez más claro que la labor de representar la peana en los verdaderos retratos es consciente y tiene como principio su reconocimiento dentro de todo el aparato que supone la representación convencional de una *vera efigie*.

Con el interés puesto en este vínculo entre efigie y peana o anda, podemos entender el uso de las encarnaciones, como lo sugieren los querubines de la peana de la Virgen de Ocotlán o los ángeles de las aplicaciones de la pintura de Chazumaba. En epígrafes anteriores de este mismo texto, ya hemos sugerido que aplicar encarnaciones en las imágenes tiene como propósito establecer vínculos de empatía entre la efigie y el devoto. Pero en el caso actual, donde los personajes encarnados de las andas no están relacionados con una función devocional directa, nos sugiere que dichas aplicaciones otorgan diferentes interpretaciones. En principio, la homogeneidad cromática del metal se pierde con las encarnaciones y se aproximan más a un recurso compositivo donde los personajes — querubines o ángeles — se vinculan a la imagen que entroniza el anda y no



Fig. 47

intentan empatizar con el observador como lo sugerimos para el caso de la escultura de San Pedro de la Catedral de Puebla o la escena de la Piedad de la benditera.

Para entender estos vínculos intrínsecos que proponemos entre la peana o anda con las imágenes escultóricas recordemos que la efigie se codifica, no sólo en el retrato escultórico, sino también a partir de los motivos que se usan para denotar que se trata de una *vera efigie*, como lo son cortinajes, flores, lámparas, etc. En tanto, la representación del anda o peana enfatiza la tipología de la pintura y codifica la identificación particular de la escultura; por lo tanto, resulta ser una seña de identidad de la imagen. Establecido el vínculo, asumir que una imagen votiva posea una peana o anda de plata conlleva que ésta represente tanto sus características devocionales, así como a las organizaciones que la administran, entendidas éstas como las cofradías.

Con lo anterior podemos entender que los ángeles pasionarios vistos en las andas representadas en los múltiples retratos del Nazareno, no se repiten como una fórmula para identificar un centro productor regional



Fig. 48

de platería, sino como un código icónico de una escultura particular dentro de la devoción angelopolitana. Partimos de esta interpretación para proponer ahora a la peana del Nazareno como una *forma-yo*: una manera de describir las relaciones con sus comitentes, creadores y propietarios como una interacción en la que ellos asumen el papel protagonista⁶⁹. Así, la obra se expresa en primera persona y como testimonio de ello es el caso de las andas del Cristo Nazareno del templo de San Andrés localizado en Ciudad Serdán, Puebla. En este caso, a lo largo del contorno de la peana se lee: “Bysente y Dyosnysio / Juana y José / Marya y Gertrudys Maria, Manuela y Errnando / Se ysieron en el año de 1786 años”. La expresión “se hicieron”, le otorga la individualidad, como un producto de la devoción de los donantes, resultando con ello un objeto parlante, “una acentuación consciente de la viveza de la obra”⁷⁰. (Fig.48)

Sobre este tema cabe recordar la peana encargada para la efigie de plata de san Pedro localizada en la Catedral de Puebla, en la cual el donante de la imagen instruyó: “Y el día de su festividad se ha de llevar

69. Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017), 41.

70. Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, 47.



Fig. 49

en procesión en andas y en la peana se han de poner mis armas o mi nombre”⁷¹. De una manera semejante, y como otros múltiples ejemplos más que no solo se enfoca a las andas o peanas, es el caso de los cacles inéditos de la Virgen del Tránsito del templo de Santiago de la Ciudad de Puebla; en los cuales se lee: “ESTOS CACLES SE ISIERON A Na Sa DEL TRANCITO SIENDO MAYORDOMO ANTONIO CONDE EN EL AÑO DE 1683” (fig. 49). Somos conscientes que el uso de estos recursos escritos en las piezas no es exclusivo de esta temporalidad o tipología de piezas, lo que queremos enfatizar es que estas inscripciones no solo muestran un dato histórico, sino también perpetúan la intención de que los nombres propios se vincularon con las imágenes y al ser recordados en cada lectura bien podrían estar invocando su intención de perpetuar una oración a favor de su alma. Tal y como es posible reconocer en las múltiples actas testamentarias al dejar recursos económicos para el ofrecimiento eterno de oración a favor de sus postrimerías.

Con estos puntuales, pero sustanciales testimonios, es posible relacionar aún más el sentido icónico que fungen las dádivas ofrecidas

71. AVCCP, *Legajos de platería*, s/n.

a las imágenes, sirviendo como mecanismos parlantes que integran la identidad de los propietarios (las efigies), los comitentes y artífices. A partir de este argumento queremos proponer una lectura que no implique solo el sustento estilístico y se planteen relaciones con la función implícita del objeto. Cabe recalcar, que estas lecturas no sólo son aplicables a la platería poblana, sino también pueden ser aplicables a otros contextos geográficos y con ello argumentar aspectos particulares de las obras que, como en el caso poblano, se identifica en los ángeles pasionarios que acompañan el andar del Cristo Nazareno de la Parroquia de San José de Puebla de los Ángeles.

Como parte reflexiva de este epígrafe, creemos que entender las obras desde las posibles lecturas de relación estilística pierde vigencia si los comparamos entre otros grupos de piezas distribuidos en otras geografías. Por lo tanto, proponemos leerlas desde la particularidad y el uso implícito. En ello es posible observar los códigos que se asumen como propios, entre los que se encuentran la representación de las organizaciones en un sistema de propiedad devocional, ya sea plasmada en una imagen o en la eucaristía.

Además de este punto, cabe destacar que Puebla, efectivamente puede ostentar en esta época la característica de un centro productor, pero las peculiaridades que aparentemente lo individualizan es solo una parte del repertorio y que puede ser común en varios otros centros de producción. Si tomamos en cuenta esto, es posible asumir que el gusto por el repertorio fitomorfo, así como del naturalismo, visto en los diferentes ejemplos, es un recurso que nos recuerdan los mismos hechos de repetición en otras épocas, tal y como se exploró en el capítulo anterior. En tanto, creemos que la riqueza de Puebla como centro de producción está en la capacidad del manejo de la técnica y la respuesta en asumir los modelos que están vigentes en un contexto más amplio. Al respecto de la identidad, ésta depende de la satisfacción del individuo y de la sociedad que la respalda⁷². Es por ello por lo que el objeto se posiciona en relación con los factores sociales, como el gusto que adquiere una obra en función de los agentes que la legitiman⁷³ y, por lo tanto, es más probable que radique en la individualidad de la pieza.

72. Orrin Klapp, *La identidad: problema de masas* (México: Pax-México, 1972), 7.

73. Bourdieu, *La distinción...*, 13-15.

El cáliz durante la primera mitad del siglo XVIII: entre la multiplicidad y distinción



En capítulos anteriores apuntamos, a la par de lo que propone Heredia Moreno, que las obras de astil —copones, cálices y custodias— son las que nos permite aproximarnos a los aspectos formales en la platería religiosa, por ser en esta sección donde se desprenden soluciones que marcan las posibles relaciones o diferencias entre un grupo de piezas⁷⁴. Así, el presente epígrafe parte de un grupo de cálices localizados principalmente en España y dados a conocer por varios investigadores, datados como de la primera mitad del siglo XVIII y se han catalogado como de origen angelopolitano debido a la información documental que lo avala. Tomamos como referencia estas obras con el propósito de entender los aspectos formales de su origen, pero también para reflexionar sobre el carácter regional que se le atribuye a Puebla.

Como punto de partida retomamos el análisis formal de Pérez Morera, quien condensa los estudios de estos cálices⁷⁵, donde compara piezas con una solución formal compartida que es posible enlistar y datar entre 1718 —el más temprano del que se tiene registro— y la quinta década del siglo. Entre estos se pueden mencionar el cáliz de Yanguas, Soria, datado en 1718 y legado por Gaspar Sáenz Rico⁷⁶; el de Santa María de Tebra, Pontevedra, ca. 1725; uno más en Cordobilla de Lácara, Badajoz, enviado por el obispo Crespo y Solís en 1736; el de San Bartolomé de Fontanales, Gran Canaria, entre 1735-1740; así como el de las Angustias y del Tránsito, ambos en Icod de los Vinos, Tenerife, próximos a 1739; el de Nuestra Señora de la Granada de Moguer, Huelva; el de Sacramenia, Segovia; así como el de Alcuéscar, Cáceres y el de San Martín de Briviesca, Burgos. A este listado ahora sumamos el cáliz de Medina de

74. Heredia Moreno, “Unas piezas de orfebrería hispanoamericana...” 59-60.

75. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 150-155.

76. Javier Herrero Gómez, “Platería americana en la provincia de Soria”, *Celtiberia*, 83 (1992), 16. María del Carmen Heredia Moreno, “Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V”, en Paniagua y Salazar, coord., *La plata en Iberoamérica...*, 282.

Rioseco, Valladolid, legado por Manuel Milán y fechado en 1752 (fig. 50). Por lo general, todas estas obras comparten un diseño de planta circular de dos cuerpos, el primero está resuelto con el repujado de festones frutales, el superior con querubines alternados con similares grupos de frutas y, sobre éstos, un grupo de acantos carnosos que también se repiten, en algunos casos, en la parte baja de la base. El astil es resuelto por similares motivos con menor realce del relieve, excepto por las cabezas de los querubines localizados en la macolla; ésta en forma periforme invertida. Mientras que la subcopa sigue un diseño de frutos entre festones repujados al igual que el resto de los motivos ornamentales y retocados por golpes de cincel.

Más allá de los motivos decorativos u ornamentales que revisten estos cálices, el perfil estructural se aproxima a las soluciones vistas en obras vigentes desde las primeras décadas del siglo XVIII. Recordemos que, durante los primeros años de esta centuria, existen una serie de piezas que tienen como característica común la limpieza ornamental que se observa de manera homogénea en todo el territorio hispano. Al respecto de la fórmula compositiva es posible relacionarla con el impulso que tuvieron las instrucciones de Carlos Borromeo en torno al 1700. Así lo demuestran los dibujos e instrucciones que llegaron de Roma a Portugal, ya enunciados en capítulos anteriores y localizados actualmente en la biblioteca de Ajuda de Lisboa⁷⁷. Aunque este caso trata otra geografía, vale la pena aludirlo, ya que corrobora la amplia difusión que tuvo el modelo en los reinos y el aval de una instrucción romana.

Los dibujos están realizados en cuatro fojas. Cada una tiene el diseño de un cáliz (fig. 51). Las variantes entre éstos, aunque sutiles, se destacan en los balaustres *supra nudo* e *infra nudo*, todos separados por un pronunciado toro que permite la manipulación de la copa con la seguridad necesaria que dictan los cánones del Ceremonial de la misa. El elemento predominante es el nudo central periforme invertido. Esta característica también será el común denominador en los casos novohispanos de la misma época. Por ejemplo, el cáliz localizado en el templo de San Mateo Apóstol Chignautla o el de San Martín Caballero Huaquechula, por mencionar algunos ejemplos localizados en la región de Puebla (fig. 52). Así mismo, en otras latitudes existen cálices

77. Sobre los dibujos véase: Teresa Leonor Vale, “O desenho de obras de ourivesaria, no âmbito das encomendas portuguesas em Roma na primeira metade de Setecentos” en Sabina de Cavi, *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia* (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2015), 346.



Fig 50

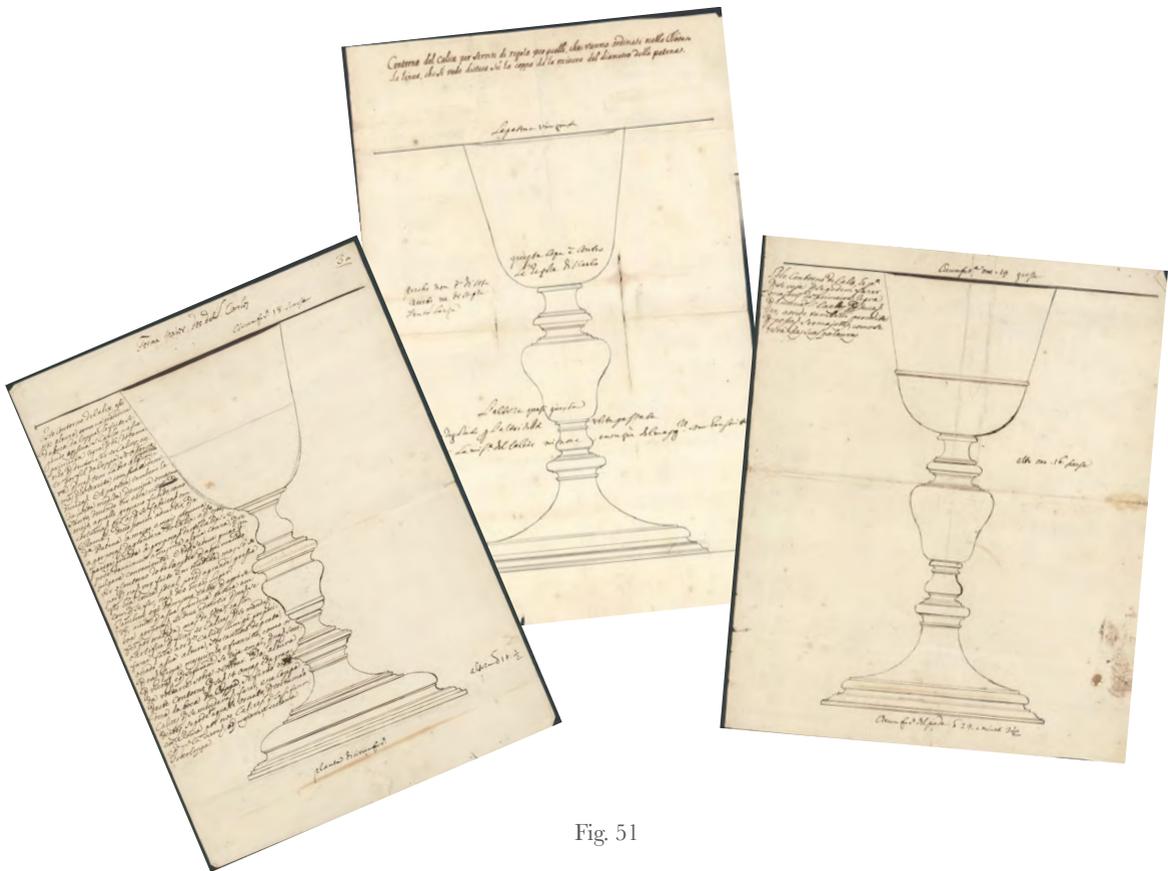


Fig 51

que siguen el mismo modelo, como el conservado en el templo de San Pedro de Andahuaylillas, Cusco, Perú (fig. 53), o el de la Catedral de Santander, España⁷⁸ (fig. 54).

Con estos ejemplos reiteramos la idea de que, durante los inicios del siglo XVIII, a la par de lo que sucedió una centuria atrás, las instrucciones de Carlos Borromeo retoman su vigencia y aplicación. Desde este punto de vista, el diseño homogeneizado en varios puntos geográficos al inicio del siglo XVIII resulta ser una composición que recuerda la simplificación de los cálices de mediados del siglo XVII y de los cuales ya propusimos como un primer resultado de las reglas de Borromeo. Partimos de este modelo para entender la forma básica de los cálices angelopolitanos. Mientras tanto, el revestimiento elaborado por el repujado y cincel abre pautas para considerar que esto es resultado de un proceso de selección, ya sea de un platero o comitente específico. No obstante, esto último tampoco escapa de las Instrucciones de Borromeo, en las que se dicta

78. Salvador Carretero Rebes, *Platería religiosa del barroco en Cantabria* (Cantabria: Instituto Cultural de Cantabria, 1987), 81. Cat. 33. Lám. 48.

Pa. no. 1. vel Carlos

Este Contorno de pt. de seveja
agranderá q' deuem ter do
Calice de missina, e permitte
S. Carlos na sua segunda le-
gra, por em só tray em me-
diã, a altura, a largura da
bota da loppa, e a mancha
da Patena, por q' a loppa
copo nos vai em media.

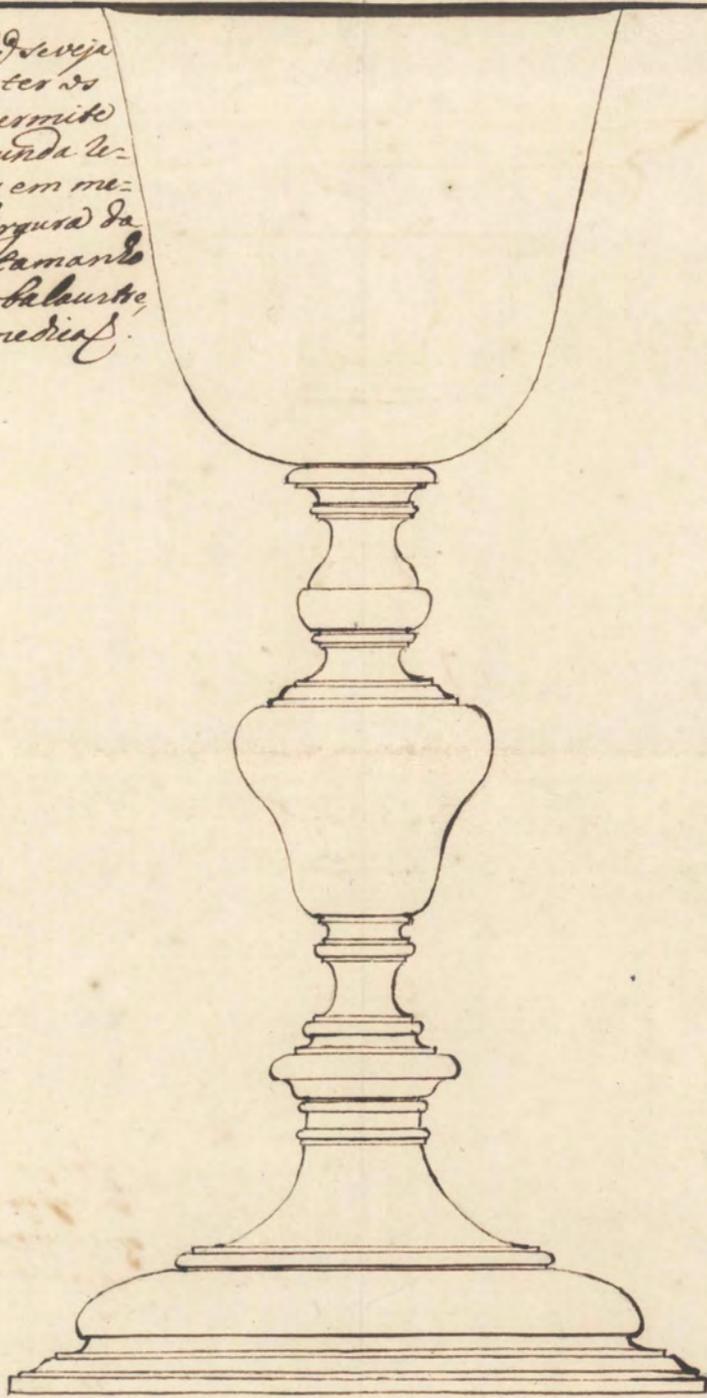




Fig. 52

Fig. 53



Fig. 54

lo siguiente: “en el medio del nudo debe de tener un ornato recto y decoroso, que no haya nada que llame la atención en lo más mínimo mientras se agarre el cáliz [...] y con bajorrelieves grabados de imágenes piadosas”.

La línea de semejanzas entre los cálices poblanos, tanto en estructura como en relieves, nos abre la idea hacia una producción repetitiva que da pautas para establecer códigos de identificación. Por ejemplo, Pérez Morera propone que, entre estas décadas, “los obradores angelopolitanos acuñan, en paralelo a las custodias solares, un modelo inconfundiblemente poblano que reúne todas las características de su exuberancia creadora”⁷⁹. Mientras que Esteras Martín escribe que “los tipos acuñaran formas donde lo peculiar es la flexibilización de los contornos, a base de describir desde el basamento hasta el remate final suaves perfiles curvilíneos; y en el ornato la exuberancia naturalista es la nota predominante”⁸⁰. Como ya aludimos, los “suaves perfiles curvilíneos” derivan de un diseño compartido con diversos puntos geográficos y tienen un posible origen de inspiración en las reglas de Borromeo, muy a pesar de otros diseños romanos que posiblemente circularon, como los de

79. Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería barroca...”, 151.

80. Esteras Martín, “Platería Virreinal Novohispana...”, 98.



Fig. 55



Fig. 56

Giovani Giardini⁸¹ y que actualmente no se han hallado testigos de aplicación a piezas de platería en Puebla. Aun así, partimos de estas sugerentes ideas para indagar en las “formas y expresión” de un centro regional y hasta qué punto se pueden marcar como homogeneizadores e identidad de una región.

Aunque es sugerente la propuesta de que las concomitancias formales sean leídas como la idea de identidad regional y que el diseño tan igualitario del grupo de cálices poblano no se ve, hasta ahora, en otras geografías novohispanas, las debemos leer bajo el filtro de otras obras con diferente procedencia para avalar la exclusividad. Por ejemplo, podemos ver recursos y una calidad similar, en cuanto a la técnica, en obras surgidas de talleres de Querétaro, como el cáliz remitido por don Pedro Romero de Terreros a la parroquia del Divino Salvador de Cortegana, Huelva⁸², y que, a no ser por la marca de localidad que refiera a la ciudad de Querétaro, bien podría inscribirse como una variante del grupo angelopolitano (fig. 55). Así mismo, es el caso del localizado en el Monasterio de Nuestra Señora de Loreto, Espartinas, Sevilla,

81. Giovano Giardini, *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì argenteiere del Palazzo Apostolico e fonditore della reu. Camera. Parte prima* (Roma: Massimiliano Guseppe, 1714).

82. Palomero Páramo, *Plata labrada de indias*, 82. Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, 95.



Fig. 57

proveniente de la ciudad de Guadalajara, México, entre 1752 y 1770 (fig. 56). Este último caso y su similitud con los ejemplos de Puebla también lo observa María Jesús Sanz, advirtiendo el posible origen angelopolitano⁸³. A este caso se suma una obra más, ahora procedente de Guanajuato —por su respectiva marca de localidad— y actualmente ubicado en el convento de Santa María de Jesús de Sevilla, cuya estructura sigue evocando al modelo de la época y su revestimiento a la “exuberancia naturalista”⁸⁴.

A esta serie de cálices añadimos otro que no sólo nos aleja de la región de Puebla, sino también de la novohispana. Se trata del cáliz francés localizado actualmente en el templo de Santa María de Burlington, New Jersey, datado como de las últimas décadas del siglo XVII y relacionado su origen en función de la inscripción que tiene: “The gift of M^{vs} Catherine Bovey of ffaxley in Gloucestersheire to St. Marys Church Burlington in new

83. María Jesús Sanz, *La orfebrería hispanoamericana en la Andalucía Occidental* (Sevilla: Fundación el Monte, 1995), 54-55.

84. Sanz, *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía...*, 66-67.

Jersey in America”⁸⁵ (fig. 57). De este ejemplo, sus motivos son próximos al repertorio poblano. En sí, lo que da lugar a la fecha del cáliz es la composición de la estructura, donde el nudo es ovoide, mientras que los casos poblanos, de épocas posteriores, son periformes y la copa del primero tiende a ser recta, mientras los otros bulbosa. No obstante, el revestimiento no deja de recordar el grupo de cálices novohispano⁸⁶.

Con este último caso queremos hacer hincapié que el modelo, acuñado como un referente de la platería angelopolitana, también tiene relaciones con diseños paralelos en diversos puntos geográficos. En síntesis, la estructura, es muy probable que surja de un diseño que propone Roma, como lo ejemplifican los dibujos de la Biblioteca de Ajuda. En tanto, los motivos decorativos, como los querubines con pronunciados relieves, pueden tener su origen en modelos franceses, como el localizado en New Jersey. Agregando que los recursos vegetales que tiene la base de los cálices poblanos son constantes en varios modelos. Por mencionar alguno más, recurriendo nuevamente a modelos franceses, está el grabado número 6 de Mouton realizado a finales del siglo XVII⁸⁷, en el que es posible observar las concomitancias mencionadas de la base, en el perfil de la pieza y el gusto por colocar motivos figurativos en la macolla, en este caso a los tetramorfos (fig. 58).

Ante estos detalles de “exuberancia naturalista”, podemos entender que los cálices poblanos se componen de fórmulas que podrían ser de cualquier centro productor. Sin embargo, la repetición de una composición específica se ha leído actualmente como un rasgo de identidad regional. No obstante, la lectura que ahora proponemos responde más a una respuesta de producción condicionada a las exigencias de una demanda social más amplia.

85. Edward Alfred Jones, *The old silver of American Churches*, (Letchworth, England: Priv. print. for the National Society of Colonial Dames of America, at the Arden Press, 1913), 105. Francis Hill Bigelow, *Historic Silver of the Colonies and its Markers* (New York: Tudor Publishing Company, 1948), 214-217.

86. Observemos que el pie sigue una composición similar al grupo de cálices de Puebla, la parte más baja está recubierta de una serie de hojas de acanto, seguido por un cuerpo alternado por querubines de pronunciados relieves, mismos que se repiten en el nudo y subcopa, todos en fondo de tupidos elementos vegetales y símbolos de la pasión, ligeramente repujados y demarcados por el golpe de cinceles.

87. M.P. Mouton, *Livre de Deseins pour Toute Sorte douvrages d’Orfèverie et ornements propres à plusieurs sortes d’arts Inventé et Gravé par S.r MP. Mouton Orfèvre a Lyon natif de mons en hainault* (Lyon: Chez l’auteur rue Merciere à l’enseigne du marteau d’Or, 1690).



Fig. 58

Si pensamos que estos vasos sagrados fueron en mayor parte legados indianos, podemos deducir que todos ellos responden a un interés por agradecer bienaventuranzas y, por lo tanto, la calidad debería estar acorde a ella y a la devoción. Un factor importante es la calidad del trabajo, y sabemos que estos cálices guardan entre ellos una manufactura cuidada y similar. Con relación a esto podemos entender que la experiencia del labrado, así como las relaciones de calidad y precio pueden ser los detonantes para que un producto tenga cierto éxito. Con esto nos referimos a que, si el producto tiene la calidad requerida, el modelo se puede codificar y con ello optimizar el tiempo de producción.

Con lo anterior no se descarta la postura regional que tienen los códigos repetidos, pero vale la pena explorar la idea de que estos son el resultado del éxito de un taller que se consolidó dentro de un centro de producción. Sin embargo, pensar en que la repetición de la obra está definida por un taller y no por un grupo de éstos, quita a las obras la identidad regional. Conforme a lo dicho, la multiplicidad de una forma es una respuesta a la exigencia de una sociedad; la cual puede estar condicionada por la forma de producir el bien. Es implícito que una producción ya codificada y que no requiere nuevas interpretaciones técnicas tiene menos inversión de tiempo para su ejecución; por lo que las obras, cuyos códigos formales están asumidos en la comprensión de manufactura de un taller abarata los costos y con ello poseer un objeto que no demerita su calidad.

A partir de lo mencionado, legar el cáliz a la tierra añorada no tuvo como objetivo recordar un centro de producción específico, sino mostrar la capacidad del indiano para legar una obra de suficiente calidad que lo representara, una imagen adquirida tras la travesía. Así, el gusto es el reflejo de la condición social que puede ostentar el emigrante. En otros términos, el cáliz legitimó al donante dentro de un grupo social a partir de los códigos establecidos por la sociedad de origen, la que a su vez se ajustó a los modelos generales de la norma y forma coetánea. Por lo que no es extraño que, dentro de las personalidades que legaron este tipo de cálices, existan nombres propios de obispos, quienes legitiman el gusto desde su posición de poder y jerarquía⁸⁸.

88. Bourdieu, *La distinción...*, 63.

Las custodias durante la primera mitad del siglo XVIII: los tenantes como señas de identidad



Una buena parte de las argumentaciones anteriores puede ser aplicadas a los diseños de custodias angelopolitanas de la misma época, las cuales, como apunta Pérez Morera, siguieron en parte algunos motivos vistos en los cálices⁸⁹. Del mismo modo, un recurso repetitivo que se incorporó en este otro grupo de piezas es el astil de figura, cuyos orígenes ya han sido planteados en trabajos académicos anteriores⁹⁰. Como ejemplo destacan el ostensorio dado a conocer por Hernández Perera localizado en Icod de los Vinos, Tenerife, cuya inscripción no deja duda de su origen: “Limosna de dn. Marcos de Thorres al combento de sn. Agvstin, en el lvgar de Ycod, de Tenerife. Echa en la Ciudad de los Ángeles. Año 1739”⁹¹ (fig. 59). Cristina Esteras, hace lo propio con la custodia de Salvatierra de los Barros, Badajoz, a través de un documento parroquial que informa su donación en 1724 por Agustín de Cáceres y Ovando, natural de Salvatierra y vecino de Puebla de los Ángeles donde “fue encargada expresamente”⁹² (fig.60). De manera semejante, la misma investigadora publicó la obra de Cordobilla de Lácara, Badajoz, España; la cual fue propuesta como una obra angelopolitana a partir de su similitud ornamental con la anterior y el conocimiento de su donante, el obispo de Puebla Benito Crespo Solís (1734-1737), natural de Cordobilla⁹³.

Sustancialmente a estos ejemplos se van sumando una serie de piezas que, por su documentación y relaciones formales coincidentes, dieron pie a

89. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 150.

90. De Leo Martínez, “La platería en Oaxaca...”, 71-154.

91. Jesús Hernández Perera, *Orfebrería en Canarias*, 184.

92. Cristina Esteras, “Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros”, *Revista de Indias*, 163-164, (1981), 269-279. Cristina Esteras, *Platería Hispanoamericana* (Badajoz: 1984), 59-66. Cristina Esteras, *Orfebrería Hispanoamericana, siglos XVI- XIX*, (Madrid: Instituto de cooperación iberoamericana, 1986), 62-64.

93. Esteras, *Orfebrería Hispanoamericana*, 68-69.



Fig. 59



Fig. 60

definir un repertorio de motivos ornamentales característicos de Puebla. Por nuestra parte, podemos agregar otras piezas inéditas como la custodia de la parroquia de Nuestra Señora del Destierro, San José y Santiago de la Ciudad de Puebla o los ostensorios de las comunidades poblanas de San Juan de Dios, Atlixco (fig. 61); San Mateo Chinautla y San Pablo Apetatitlán, siendo estas dos últimas y la de San José, serán abordadas en el siguiente capítulo. Tras la revisión de cada caso se corrobora que las relaciones comunes —otorgadas desde tiempo de Hernández Perera y condensadas por Pérez Morera— existen y son certeras para adjudicar más piezas en el futuro. Sin embargo, no es el caso de este texto señalar nuevas piezas que engrosen el *corpus* de obra; sino partir de este repertorio para discutirlo dentro de un contexto histórico y artístico e intentar entender los recursos formales, desde lo particular o como respuesta para integrarse en un contexto más amplio de formas coetáneas.



Fig. 61

En tanto, “Puebla de los Ángeles” es el lema lógico que han usado los investigadores para dar respuesta a los astiles de figura angelical de las custodias del siglo XVIII realizadas en la Ciudad de Puebla. El uso del ángel como elemento escultórico también motivó a proponerlo como un elemento referencial, no sólo de la platería angelopolitana, sino de la obra novohispana. Así, Hernández Perera redactó, tras revisar los ejemplos localizados en las Islas Canarias, que éstos son “elocuente prueba de la afición mejicana por los astiles de figura en la primera mitad del siglo XVIII”⁹⁴.

La investigadora pionera en otorgar una respuesta a este recurso figurativo, Heredia Moreno, colocó el astil de figura novohispano desde el punto de vista iconográfico. Explora los discursos de la defensa del Santísimo Sacramento dentro de un contexto de contrarreforma y sus vínculos con lo angelical, hagiográfico y mariano. Así mismo, encomia la creación novedosa

94. Jesús Hernández Perera, *Orfebrería en Canarias*, (Madrid: Diego Velázquez, 1955), 185.

de los ostensorios de astil de figura novohispanos delante de la producción española⁹⁵. De acuerdo con lo anterior, abre el panorama de la producción de astil angelicales a otras áreas del límite poblano. Mientras tanto, en otro estudio más reciente, Pérez Morera reitera que la presencia angelical es “sin duda un prodigado con relación a su patronazgo sobre Puebla de los Ángeles”⁹⁶. De igual forma, suma el argumento de Sanz Serrano⁹⁷, quien dice que el uso del recurso escultórico en el astil surgió en México antes que en España⁹⁸ otorgándole un sentido de originalidad, según el título del texto de dicha autora “Custodias mexicanas. Tradición y originalidad”. Sin embargo, esta última repara en la presencia antropomorfa en el astil de ostensorios del centro y sur de Europa realizados a lo largo del siglo XVII.

Con estos apuntes surgen algunas incógnitas con relación a la frecuencia que tiene el ángel en el repertorio de custodias angelopolitanas. Si consideramos que, hasta el momento, en total hay diecinueve custodias poblanas con astil de figura catalogadas —entre las publicadas e inéditas⁹⁹— y de las cuales cinco tratan el tema angelical, otras cinco tienen la imagen de la Virgen y el resto está en relación con la efigie del santo patrón de la parroquia a la que pertenecen; entonces, el ángel no parece ser un elemento predominante de las custodias poblanas. Por lo tanto, no creemos pertinente homogeneizar este recurso a un topónimo geográfico tan amplio. Si a esto consideramos que en la platería oaxaqueña existen ocho custodias con el ángel en el astil y hay otras más de origen mexicano, es entendible que el recurso antropomorfo en las custodias novohispanas también permeó en otras áreas geográficas novohispanas. Lo que en definitiva no le da la exclusividad a Puebla.

En el ínterin, sí es posible considerar que el recurso escultórico en el astil define un topónimo geográfico al nivel de las parroquias y, por lo tanto, es el punto al cual podrían llegar las investigaciones, partiendo siempre de contextos geográficos más amplios. Es decir, valdría la pena colocar el tema del recurso escultórico desde una perspectiva local para integrarse a una respuesta contextual mayor.

95. María del Carmen Heredia Moreno, “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVII con astil de figura”, Cuadernos de arte e iconografía, 13, (1991), 323-330.

96. Pérez Morera, “Forma y expresiones...”, 147.

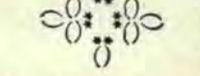
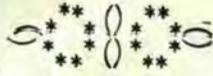
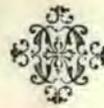
97. Sanz Serrano, “Custodias mexicanas...”, 334-335.

98. Pérez Morera, “Forma y expresiones...”, 146.

99. Conscientes siempre de que sólo se trata de las obras registradas hasta el momento, aun así, el ejemplo es sustantivo.

PATENTE

DE LA COFRADIA DE LOS SANTOS ANGELES,
destinada á acompañar á el SANTISSIMO SACRAMENTO, fundada Canonicamente en el Sagrario de la
Santa Iglesia Metropolitana.



*Millem millium ministrabant ei, et decem milia contra milia
assistebant ei: et Daniele c. 7.*

ENTRE LOS OBSEQUIOS, QUE LA PIEDAD de los Fieles tributa á nuestro amorosísimo Redemptor, es uno de los mas agradables á su Magestad Soberana, la especial, y humilde adoracion á su Sacratísimo Cuerpo Sacramentado; pues en este Mysterio parece que quiso abatir su grandeza, por manifestarnos su excesivo amor, quedandole entre nosotros, para unirse en particular con cada uno de los que quieran recibirlo, sin que lo detraiga la groseria, é irreverencia de muchos, que ni lo visitan en el Templo, ni le dan la debida adoracion quando lo encuentran en las Calles. Para corresponder en algun modo esta fineza, y cumplir en parte la obligacion, que tenemos á cortejar á nuestro Supremo Monarca, se ha erigido la Cofradia de los Santos Angeles, para á acompañarlo quando sale de noche por Viatico á los Enfermos, por fer este el tiempo mas ocasionado á las irreverencias, á que por su amor se expone nuestro Soberano Dueño.

Quan debida sea esta atencion, y quan agradable á la Divina Magestad, se ha manifestado en que aun los Brutos se ha visto empleados en acompañarle: el Concilio de Aviñon puso precepto á todos los Fieles, para que siempre que encontrassen á el SAGRADO VIATICO, le fuesen acompañando; y en nuestra España por Ley Real está mandado lo mismo, con la singular expresion de que no se exculen el Principe, y los Infantes, con pretexto de el lodo, polvo, ni otras incomodidades de el tiempo; y assi lo han practicado con admirable exemplo de devocion, y modestia, muchas Personas Reales. Los Summos Pontifices han concedido á todos los Fieles, que de este modo cortejaren á el Augustísimo SACRAMENTO, muchas Indulgencias; y su Divina Magestad ha prometido innumerables Gracias, y favores, á los que con la de-

vida veneracion le tributaren este Culto, á que nos convidan con su exemplo los Seraphines, á quienes vió muchas vezes San Lorenzo Justiniano con actos de profunda adoracion, rodeados de la Custodia, como haciendo Corte á el Supremo Monarca.

Por este motivo se le dió á esta Cofradia el titulo de los Santos Angeles, para que como empleados en el mismo ministerio, nos inspiren la mas tierna, y reverente devocion, con que debemos dedicarnos á tan santo exercicio, y con su proteccion podamos conseguir el aumento, y permanencia de esta Cofradia: y que de tal modo nos portemos en el cumplimiento de el fin á que se dirige, que resulte la mayor gloria de Dios en la estension del verdadero Culto del Augustísimo Sacramento.

Para esto se encarga á todos los Cofrades, tengan siempre la consideracion de la Soberania de el Señor, á quien van acompañando, para que lo hagan con la devocion, modestia, y compostura, que corresponde á la Suprema Magestad; y que para manifestar su desseo de edificar á todos con su buen exemplo, han de admitir con agrado á qualquiera Personas; ún de inferior calidad, que quieran acompañar en las Estaciones, aunque no sean Cofrades, excusando tambien disputas sobre el lugar.

Y porque no es facil á todos los Cofrades acompañar en las Estaciones nocturnas, se tributa á los que no asistieren un real cada semana para el ganto de la Estacion de noche, que son precisos: advirtiendo, que el que faltare á el acompañamiento, ó á la contribucion, por el tiempo de quatro meses, se borrarà de el numero de los Cofrades.

La Cofradia se obliga á asistir con precedente aviso á los Sacramentos de los Hermanos, y tambien á sus Entierros, aplicandole las Indulgencias concedidas á los exercicios de las noches.

Cerufico Yo D. Juan Joseph Castañeda Secretario - de la Cofradia, y Hermandad, fundada, y erigida Canonicamente con Autoridad de el Señor Provisor, y Vicario General de este Arzobispado, en el Sagrario de esta Santa Iglesia Metropolitana, con el fin de acompañar á el SANTISSIMO SACRAMENTO, quando se lleva á los Enfermos, despues de la Oracion de la noche, que se recibió por Hermano á 13 de Mayo de 1788, Juan Vano de la Cruz el qual dió por su asiento dos reales, y queda á dar medio, ó un real cada semana, ó lo que commodamente pudiere; y es participante de todas las buenas obras, que hiziere dicha Cofradia; y assimismo ganau los referidos Hermanos

Aunque resulta atractiva esta manera de aproximación, existe un punto que limita la tarea de la investigación específica. Se trata de la ausencia de documentación directa que coadyuven a los argumentos para entender la función de un elemento tan distintivo dentro de las custodias. Así mismo, la descontextualización de algunas piezas que pertenecen a colecciones gubernamentales o particulares dificultan un poco más la tarea. Pese a ello, a partir de otros contextos paralelos y próximos a los casos específicos podrían abrirse otras lecturas. Hasta cierto punto, éstas suelen ser tan lógicas como la propuesta generalizadora de Heredia Moreno: una lectura iconográfica relacionada con la Eucaristía según dicta la tradición hagiográfica, angelical o mariana.

Hay que destacar que la presencia del ángel dentro del contexto del Santísimo es un elemento generalizador que en cierta medida pudo ser apropiado por las consideraciones de la sociedad, en específico de organizaciones de cofradías y que no lo particulariza a un contexto geográfico. Un ejemplo de esto, es posible leerlo en la “Patente de la cofradía de los Santos Ángeles, destinada a acompañar a el Santissimo Sacramento, fundada Canónicamente en el Sagrario de la Santa Iglesia Metropolitana” de la Ciudad de México, la cual es otorgada al cofrade Juan Nuño Villavicencio en el año de 1762¹⁰⁰ (fig. 62).

Conscientes de que múltiples cofradías y archicofradías estuvieron vinculadas con el culto y hasta con sus homónimas del Santísimo Sacramento, todas tienen entre sus obligaciones la adoración al Cuerpo transustanciado y los lógicos beneficios de indulgencia que estos conllevan¹⁰¹. Sin embargo, la patente referida de los Santos Ángeles tiene un apartado textual que otras carecen; la gran mayoría están descritas de una manera convencional: una foja impresa con la estampa de la imagen titular acompañada de otra con la imagen de una custodia o un grabado que sugieren dicha unidad y, en la parte inferior, el contrato en el que se agrega el nombre del cofrade en manuscrita. En tanto, la de nuestro interés, trata el principio por el cual se fundó dicha cofradía y las obligaciones sumadas a las de la adoración a la Sagrada

100. AGN, Cofradías y Archicofradías, Caja 3643, 1762, f. 2v.

101. Alicia Bazarte Martínez y Clara García Ayluardo, “Patentes o sumarios de indulgencias, documentos importantes en la vida y la muerte”, en *Visiones y Creencias: Anuario Conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992), 115-142.

Forma: “Se ha erigido la Cofradía de los Santos Ángeles, para acompañarlo cuando sale de noche por Viatico a los Enfermos, por ser este el tiempo más ocasionado a las irreverencias, a que por su amor se expone nuestro Soberano Dueño”¹⁰². Esta acción debería ser realizada por todos, según dicta el Concilio de Aviñón, tal y como es citado en la patente, y que sin embargo detrae en “la grosería, e irreverencia de muchos, que ni los visitan en el Templo, ni le dan la debida adoración en las Calles”. Así mismo, el texto hace luces de la Ley Real que manda “lo mismo, con la singular expresión de que no se excusen el Príncipe y los Infantes, con pretesto de el lodo, polvo, ni otras incomodidades de el tiempo”; sin duda, un eco de la leyenda de Rodolfo de Austria; quien, por rendir su caballo a un clérigo que viajaba con el viático, éste último le profetiza que si su estirpe rinde su adoración al Santísimo reinará el mundo.

En relación con lo anterior, el grabado plasmado en la sección superior de la patente representa a san Miguel Arcángel de pie sobre las cabezas de querubines insertos en un cúmulo de nubes, sujeta una custodia a través de un paño y viste como militar romano: con coturnos, faldellín, coraza con el sol y la luna en el pecho y yelmo con plumas. Al pie tiene la firma de su autor, “Morales”, y una inscripción inferior que retoma el capítulo 7 del profeta Daniel, *Millia millium ministrabant ei, et deceis millies centena millia assistebant ei: ex Daniele c.7.* (Millares de millares le servían, y millones de millones estaban delante de Él. Daniel cap. 7). Con la anterior cita se reafirma lo que más adelante se lee en la misma patente, “Con la debida veneración le tributen este Culto, a que nos convidan con su exemplo los Seraphines, a quienes vio muchas veces San Lorenzo Justiniano con actos de profunda adoración, rodeados de la Custodia, como haciendo Corte a el Supremo Monarcha”¹⁰³. Esta figuración no deja de recordarnos las custodias angelopolitanas; las cuales tienen en el remate de cada rayo del sol una cabecilla alada y a la vez recuerdan la estampa atribuida a Jacques Androuet, realizada entre 1543–1553 y que aparece en un álbum de 1645, adquirido por el Museo Rijks (fig. 63)¹⁰⁴. Independientemente del caso, la figuración de estos angelitos, son al mismo tiempo propiciatorios para que a los expectantes, “como empleados en el mismo ministerio, nos inspiren la más tierna, y reverente devoción con que debemos dedicarnos a tan santo ejercicio”.

102. AGN, Cofradías y Archicofradías, Caja 3643, 1762, f. 2v.

103. AGN, Cofradías y Archicofradías, Caja 3643, 1762, f. 2v.

104. Janet Byrne, “Een Zeldzaam Ornamentboekje Uit Het Atelier Van Jacques Androuet Du Cerceau.” *Bulletin Van Het Rijksmuseum*, 25, no. 1 (1977), 3-15.



Fig. 63



Fig. 64

Con este ejemplo no se pretende enmarcar los casos de astil angelical poblanos, sino abrir posibles lecturas paralelas donde la organización social figura y proyecta su participación en el culto del Santísimo. Entonces, quizás, la patente refleja de manera escrita y a través de un grabado lo que en su momento pudo conjugar una custodia. Sumando a lo anterior, dicha estampa no escapa de los referentes visuales en el contexto angelopolitano, ya que parece estar relacionada formalmente con la pintura de san Miguel Arcángel, del pincel de José de Ibarra, resguardada en la catedral de Puebla —misma que fue ejecutada en la Ciudad de México—; en la cual se inscribe: *Jube Haec perfri per manus Sancti Ángel tui* (haz que esto se consuma por la mano de tu Santo Ángel)¹⁰⁵ (fig. 64).

Como ya fue advertido en párrafos anteriores, el grueso de la iconografía de los astiles de figura de las custodias, angelopolitanas y del resto de la Nueva España, está compuestas por santos y vírgenes en sus diferentes advocaciones. Todos ellos vinculados con el Santísimo Sacramento dentro de los lógicos discursos contrarreformistas, hasta incluso los creados por las cofradías, tal y

105. Paula Mues Orts, “José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados”, Tesis de doctorado (México: UNAM, 2009), cat. 121.



Fig. 65

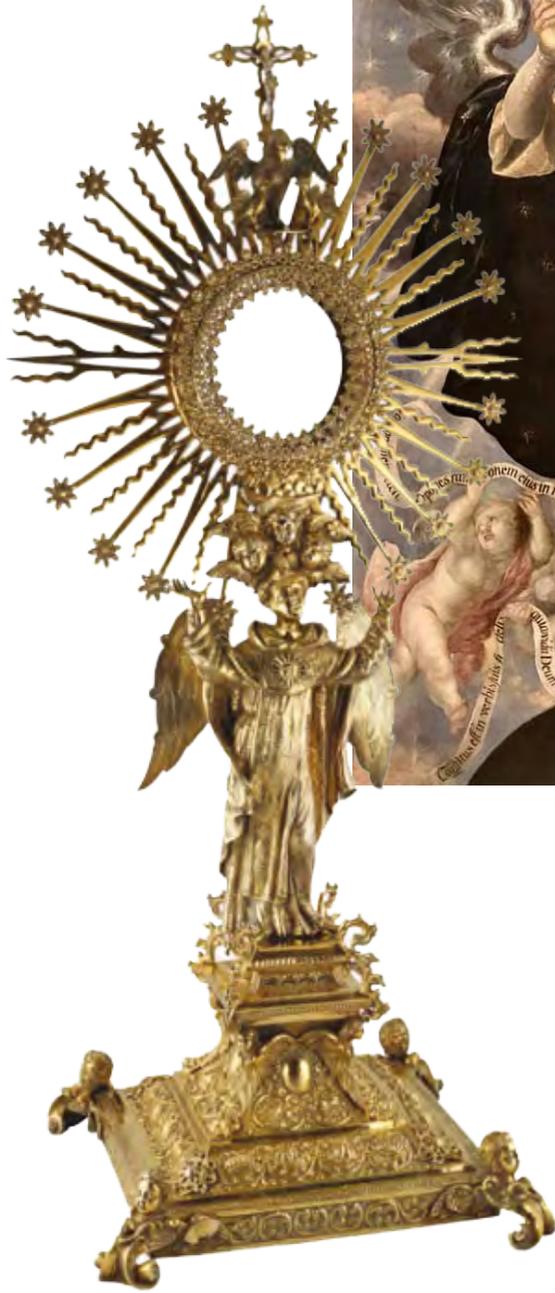


Fig. 66

como se hace referencia en la serie de patentes de Santos y Vírgenes relacionados a la archicofradía del Santísimo Sacramento. Sin embargo, quizás, cada una de estas custodias fueron creadas desde circunstancias particulares de cada parroquia y, aunque hasta el momento no se ha localizado un documento que refiera directamente a un ostensorio de astil de figura con un Santo, es común que los titulares de las parroquias o capillas estuvieran asociados con las cofradías locales del Santísimo Sacramento.

En primer lugar, merece la pena ser nombrada la pintura de santo Tomás de Aquino, realizada por Cristóbal de Villalpando y alojada en la ante sacristía del templo de Santo Domingo, Puebla¹⁰⁶. El lienzo, de formato rectangular y en sentido vertical, representa al Santo de cuerpo completo, con la punta del pie derecho plantado en el *Orbis*, los brazos extendidos hacia arriba, el cuerpo ligeramente inclinado, con el rostro y mirada hacia arriba. Este dinamismo corporal parece ser provocado por el peso que supone el Sol que resplandece sobre su cabeza; en el cual se funden las imágenes de un rostro y las tres figuras de la Trinidad, rodeadas por la inscripción “BENE ESCRIPSISTI DE ME THOMAS”. Cerrando la escena en la parte inferior, dos de cuatro angelitos infantiles portan inscripciones que aluden a pasajes bíblicos, el primero a Job 38:33, “Entiendes tú el orden o movimiento de los Cielos, y podrás dar razón de su influjo sobre la Tierra;” y el otro a Eccl, 46:18, “habiendo sido hallado fiel en sus palabras, como quien había visto al Dios de la luz” (fig. 65).

Es totalmente elocuente y consabido que Tomás de Aquino está fuertemente relacionado con el Santísimo Sacramento y Trinidad, ya que de su pluma se tomaron muchos de los argumentos para su defensa contra la Reforma. Aquí la referida cita bíblica de Job cobra un sentido visual importante. El Sol, que comúnmente es representado en el pecho del Santo a modo de joyel, en este caso es trasladado a su testa y así la composición estructural se traslada al plano metafórico al que aludimos sobre la custodia. El dominico, a modo de columna, es el medio por el cual ilumina al Mundo tras la huella que plasma. Así mismo, las relaciones continúan si consideramos su capacidad de interpretación y orador, reflejado en la gestualidad de la mano izquierda, reiterando con ello lo inscrito en el Sol.

106. E. Cuenca M., “Santo Tomás de Aquino, Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural”, SEDESOL, Templo de Santo Domingo de Guzmán, Puebla, (20-09-94), Cedula: 520. Recientemente expuesta en el Museo Internacional del Barroco, Puebla, en la exposición: “Cristóbal de Villalpando, esplendor barroco de Puebla”. (2018-2019)



Fig. 67

En ese mismo orden de ideas, lo que ahora se intenta enfatizar de la pintura es la composición y su próxima relación con las custodias. Así, al igual que la pintura de Villalpando, en otros horizontes, como el caso de la custodia guatemalteca conservada en el templo de Santo Domingo de La Palma de Gran Canaria, la iconografía también es asumida por los lógicos vínculos mencionados y la relación dominica (fig. 66). Este último ejemplo, considerado en su momento como angelopolitano¹⁰⁷ por su composición escultórica del astil, fue comprobada por la documentación como de la antigua Capitanía de Guatemala¹⁰⁸. Así mismo, al contrastarla con el ostensorio perteneciente al antiguo convento dominico de Tecpatán, Chiapas¹⁰⁹, enlaza más su proximidad centroamericana (fig. 67).

107. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 187.

108. Jesús Pérez Morera, *Ofrendas del Nuevo Mundo* (La Palma de Gran Canaria: CICCA, 2011), 25.

109. Roberto Andreu Quevedo, Catálogo de la exposición sobre la plata de Tecpatán, Chiapas, año 2000”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord. *La plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. (México, León, España: INAH, Universidad de León, 2008), 525.

Con estos ejemplos entre la pintura y la platería, rescatamos algunos de los probables lenguajes comunes para decantarnos hacia otras lecturas de las piezas argentíferas que nos incumben. Así, es posible encontrar otros de estos paralelos artísticos, por ejemplo, en los panegíricos que han llegado hasta nuestros días. El caso que traemos a colación se dio en la Ciudad de México en 1742, cuando se publicó *Un altar renovado, San Pablo en su conversión* de Antonio Díaz de Godoy, dedicado a un nuevo altar localizado en la iglesia del convento de Santa Inés¹¹⁰. Este texto resulta sumamente interesante además de ilustrativo, ya que, aunque el discurso gira en torno a la figura de san Pablo, detona múltiples vínculos con la eucaristía debido a la patente que tiene con el Santísimo; generando con esto algunos posibles argumentos con los que pueden sustentaba la inclusión de los santos en los astiles de las custodias. Por ello, a pesar de que no hay constancia de la existencia de una custodia con la iconografía de san Pablo, vale la pena extraer parte del sermón para entender las diversas relaciones entre los santos y el Santísimo, tal como se indicó anteriormente de la relación entre ambas cofradías.

El discurso comienza con la historia de vida de Saulo y entre ella destaca los calificativos que le da a través de Jesús a Ananías, quien es enviado para buscar a Saulo: “No temas le dize el Salvador a Ananías; por que Saulo, el mesmo que era perseguidor, es un Vaso tan admirable, que con especialidad es obra de mis manos, obra de mi poder, y portentosa obra de mi piedad”¹¹¹. Por analogía, aquí, Cristo es representado como platero y aunque es atrevida la interpretación que hacemos no deja de ser sugerente según el texto que continúa:

Saulo que ahora persigue [a los cristianos]; cuando, como Apóstol Sagrado, ha de correr por todo el mundo, para iluminar, como Sol, con rayos y luces de su doctrina: *sol enim est hominibus Paulus* [...] Porque así es, y así fue. Ea miren ese Sol material un Vaso, en que como en habitación, por lo singular de la obra, está manifiesta la Sabiduría, el Poder, y Omnipotencia de Dios; y por eso un Altar, o Tabernáculo donde Dios se adora [...] Vaso del Dulcísimo nombre de JESUS: y por eso Altar donde se abraza el mesmo Saulo en Sacrificio, en holocausto, en hostia viva de la Ley de Gracia¹¹².

110. Antonio Díaz Godoy, *Un altar renovado San Pablo en su conversión. Panegyrico, que patente el Santísimo Sacramento* (Ciudad de México: Imprenta Real del Superior Gobierno, y del nuevo Rezado de Doña María de Rivera, 1742).

111. Díaz Godoy, *Un altar renovado San Pablo...*, 9.

112. Díaz Godoy, *Un altar renovado San Pablo...*, 9-10.



Tras la relación de Pablo como “Vaso”, más adelante sugiere la materialidad con la que este recipiente fue hecho:

fue S. Pablo un Altar como un oro: *Anima aurea, auroque preciotior Paulus*; y con toda especificación Santo Thomas: *Paulus fuit vere vas auri, solidum ornatum omni lapide precioso* [...] por que fue Vaso o Altar tan ardiente en la Charidad, que desde su conversión admirable fue estable, firme, y sólido en el amor Divino: *Solidum ob charitatem*, á que le hicieron compañía la hermosa piedrería de las virtudes: *Ornatum caeteris omnibus virtutibus*, concluye el Ángel de las Escuelas¹¹³.

Ahora, seguida de su materialidad aurea y ornamento de piedras preciosas, Díaz Godoy, exclama su directa relación con el Sacramento del Altar, “ya con eso no me admira, que sea S. Pablo el Vaso, o Altar del Santísimo Sacramento, que nos demuestra el Divino Pan”¹¹⁴. A esto agrega un discurso alegórico desde lo formal:

no se acuerdan que una luz admirable rodeó a Saulo antes de entrar en Damasco. Pues esa luz, dice nuestro Thomas Bosio, que fue un refulgente globo, que rodeó al Apóstol, para tenderlo, y para convencerlo. O una viva imagen de Christo Sacramentado, explicó Fidele: *Christus in hostia ad modum ignei globi*, que desprendido desde los Cielos, postró a Saulo¹¹⁵

De acuerdo con el contenido del panegírico resulta sugerente como el discurso lleva al lector a visualizar las relaciones de uso, forma y material entre la custodia y la imagen del Santo. Por lo tanto, no resultaría dudoso pensar que dentro de cada custodia con astil de figura con representaciones de santos existen elocuentes lecturas que se asemejan a este ejemplo.

En consecuencia, podemos decir lo propio de la representación de la Virgen dentro de los astiles de las custodias. Para ello, retomamos la pintura de la bóveda del altar de los Reyes de la Catedral de Puebla, pintada en 1690 por Cristóbal de Villalpando y en cuya escena central se retrata la imagen de la Virgen levantando la custodia con la Eucaristía (fig. 68). Esta relación ya ha sido tratada en trabajos académicos anteriores, en donde se estrechan las relaciones entre la Eucaristía, la Virgen como Vaso Sagrado y en consecuencia con las dos devociones más importantes tanto para el Juan de Palafox y

113. Díaz Godoy, *Un altar renovado San Pablo...*, 13-14.

114. Díaz Godoy, *Un altar renovado San Pablo...*, 15.

115. Díaz Godoy, *Un altar renovado San Pablo...*, 15-16.



Fig. 69

Mendoza, impulsor del templo, como para la Corona hispana, esencialmente en el tiempo que reinaron la dinastía de los Austrias¹¹⁶.

Ante todas estas posibles relaciones existentes entre la figura antropomorfa y los vínculos con el Sacramento, así como las múltiples soluciones vistas en la Nueva España, es posible entender que la obra angelopolitana responde a códigos formales más amplios y que seguramente están relacionados con las influencias centroeuropeas, como el grabado de Filippo Picinelli¹¹⁷ (fig. 69). Con esto, rebajamos la exclusividad a Puebla relativa al empleo del astil de figura, pero ponderamos su producción a la altura de los modelos formales que exigió una sociedad que se mantenía a la vanguardia de la religiosidad y los aparatos políticos. En tanto las características que le damos a Puebla,

116. De Leo Martínez, “Al servicio del Culto Divino...”, 149-154.

117. De Leo Martínez, “Al servicio del Culto Divino...”, 149-154.

como centro de producción, no recaen en la repetición de un modelo, sino en la sociedad que exige uno mas amplio como respuesta de su inclusión en un mundo político y religioso. Entendamos que la cantidad de piezas con características comunes es el resultado de la demanda y esta es condicionada por los requerimientos de una sociedad; por lo tanto, el éxito de un patrón no está en función del productor, sino en cómo éste último se adapta al grupo social que lo adquiere¹¹⁸. Así, la custodia fue *el lienzo* donde cada grupo social intentó reflejarse mediante el elemento de identidad que, por excelencia, tenía cada organización: el santo patrón o devoción específica que se quiere potenciar y así, emular la imagen social del santo dentro de los cánones establecidos por otros grupos sociales. Sobre esto, la clase social dominante determina la ideología que da forma a sus representaciones según los intereses políticos y religiosos e insertándose en la unidad de la estructura social¹¹⁹. Entonces, la identidad, la cual entendemos como un elemento que tiene como principio la tradición¹²⁰, no deriva de los motivos repetitivos en la custodia, ya que estos están marcados por el *gusto legítimo* de una clase dominante —y que tuvo una vigencia de aproximadamente 30 años en la historia de la platería poblana—, sino en el Santo que representa a cada grupo social al ser elemento que individualiza a cada ostensorio.

Más allá de centrarnos en los motivos que dieron pie al astil o los demás recursos repetitivos que se ven, tanto en los cálices y custodias, vale la pena también atender aquellas obras coetáneas que se separan del modelo común. Nos referimos específicamente a una custodia de oro, la “Custodia Rica” de la catedral de Puebla, al cáliz con el juego de vinajeras localizados en el santuario de Nuestra Señora de las Nieves en la Isla de La Palma, Canarias y a la lámpara mayor de la misma catedral¹²¹.

En este repertorio de piezas coinciden dos aspectos, el primero es la intervención del maestro platero Diego Martín Larios y Diego Matías Larios y el otro es la comisión realizada por el obispo de Puebla, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu quien ocupó el cargo de prelado entre 1743-1763.

118. Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica el sistema de producción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 70.

119. Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y luchas de clases* (México: Siglo XXI, 1981), 12.

120. Klapp, *La identidad...*, 28.

121. El resguardo de la custodia está a cargo de una entidad bancaria de recaudo de valores, el nombre de dicha institución es reservada por las autoridades eclesiásticas.

La custodia rica y la lámpara mayor de la Catedral: entre la devoción y distinción



Como antecedentes, y gracias a los aportes de Pérez Morera y Garduño¹²², sabemos que Diego Martín Larios, padre de Matías Larios, fungió como platero de la catedral desde 1728, momento en que muere el platero Juan María de Ariza, hasta 1754, fecha su óbito. Con estas fechas y nombres es posible entender que la custodia a la que hacemos referencia la realizó Ariza, Matías y Martín Larios, según las marcas e inscripciones que posee la propia obra. Mientras que el cáliz y juego de vinajeras remitidos al santuario de la Virgen de Las Nieves durante el periodo de gobierno del obispo Abreu son de la mano de Matías Larios¹²³.

La historia de la custodia tiene como origen la donación de “un viril hecho un Sol” del peculio de doña Ana Francisca de Córdoba, viuda del general don Diego Ortiz de Lagracha, realizada, según datos que otorga Echeverría y Veytia, por Rodríguez Benites en el año de 1696¹²⁴. En cuanto a lo material y extrayendo el análisis que hace Garduño de la documentación, constaba de: 3 libras y ocho onzas y media de oro, guarnecido “por el rostro” de 287 diamantes —entre grandes, mediano y puntas—, 315 esmeraldas, dos cercos de 59 perlas y otras 117 más distribuidas en los 22 rayos del Sol y colofón.

Ante la sugerente suntuosidad de este Sol, el pie asignado “no hacía juego” y fue encargado uno nuevo en el año de 1726. Para este propósito el cabildo catedralicio encomendó al platero de la catedral, Juan de Ariza, la factura de un pie de oro que entregó en 1727, según la inscripción que

122. Jesús Pérez Morera, “La virgen de las Nieves en América y la familia Álvarez de Abreu” en Jesús Adrián Morera Rodríguez, Coord., *Bajada de la Virgen de las Nieves 2015* (Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 2015), 46-59.

123. Pérez Morera, “La virgen de las Nieves en América...”, Pérez Morera, *Arte devoción y fortuna...*, 46-59. 18-19, 49. Sobre las biografías y obras de los plateros Larios, véase: Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla...”, 281-287.

124. Garduño, *Un siglo de platería...*, 280.

tiene en la base, “+ EN 11 DE JUNIO DE 1727 SE ACAVO ESTE PIE DE LA CVSTODIA LA HIZO EL PATRÓN DN. JUAN MARÍA DE ARISA NATIVO EN LA CIUDAD DE LOS ÁNGELES FVE COMISARIO EL SR. DN. JVAUN FRANCISCO VERGALLA A COSTA DE LA FABRICA ESPIRITUAL.” A la par de la suntuosidad del Sol, este constaba de 24 libras y 4 onzas y media de peso de oro de 23 quilates, 872 diamantes y 477 esmeraldas.

Como consecuencia de la ejecución de este pie, en tiempos del obispo Abreu, se encargó un nuevo Sol de oro. Para esto se llamó nuevamente al platero de la Catedral, Diego Martín Larios. El diseño se presentó el 7 de noviembre de 1752 como el “más airoso y de mayor hermosura para que acompañe al pie”¹²⁵. No obstante, a la muerte de este último, en 1754, su hijo, Diego Matías, ocupó el cargo de platero de la Catedral y por lo tanto la conclusión de la obra. Tras dilatados años y suspensiones por no encontrar la cantidad suficiente de esmeraldas, principalmente, el Sol se entregó el 12 de julio de 1762. Según la interpretación que hace Garduño, el Sol antiguo sirve para factura de este último y el pie de Ariza queda íntegro según las sesiones de cabildo, quienes determinaron que quedará “sin añadirle ni quitarle cosa alguna, y el Sol se haga [...] arreglándolo a los tamaños correspondiente que debe tener para que esté en igualdad a dicho pie”¹²⁶. En cuanto a la materialidad, éste fue de oro de 22 quilates y pesó 15 marcos, 3 onzas 3/8, 1964 diamantes y 1752 esmeraldas¹²⁷.

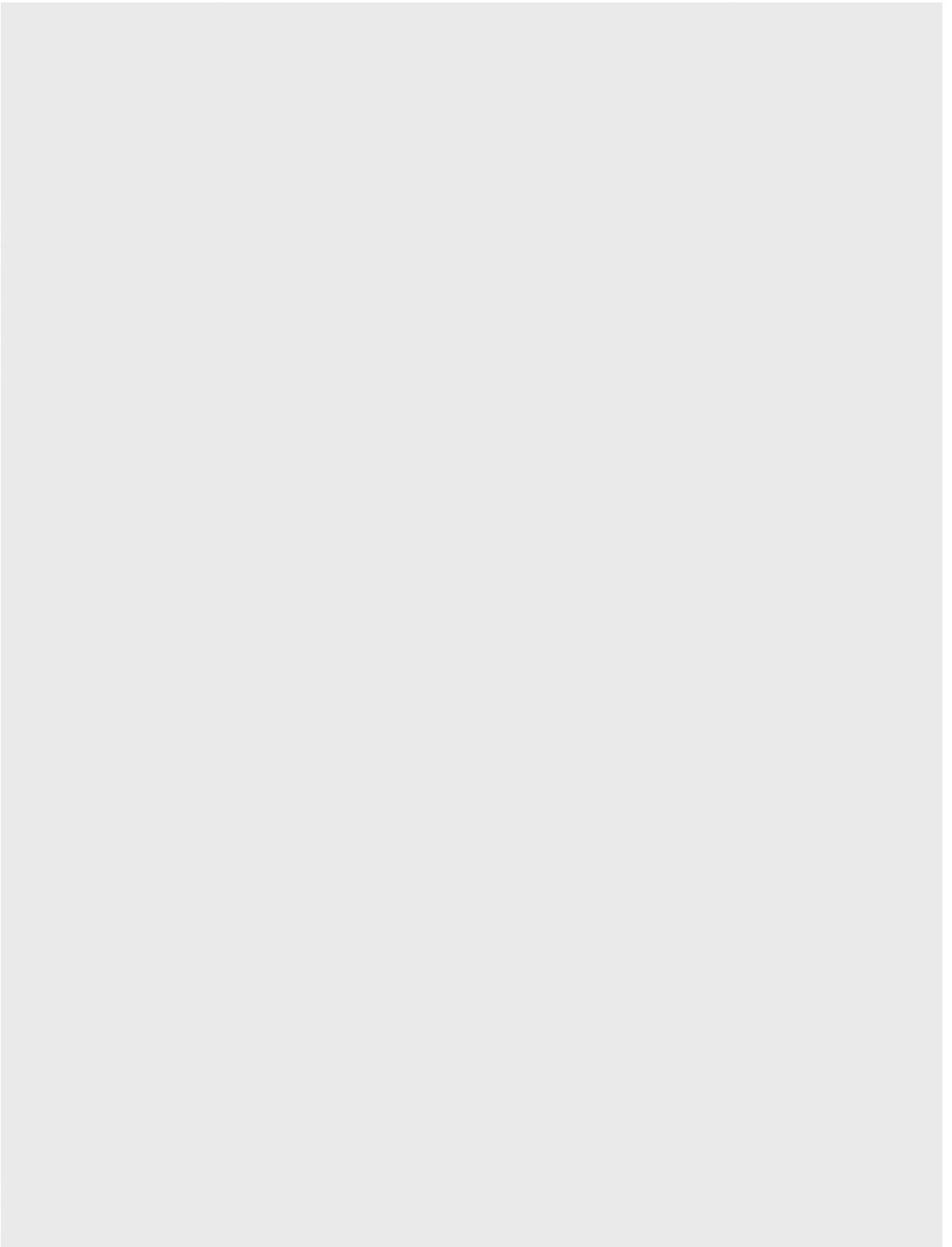
A pesar de que las custodias coetáneas son de astil de figura y el sol con rayos rematados con querubines —códigos vistos por la bibliografía como parte identidad de la platería poblana—, el astil y sol de la custodia rica dista mucho¹²⁸. Es por lo que reiteramos que estos códigos repetitivos están en

125. AVCCP, *Libro de actas de cabildo*, 32, 1751-1754, f. 86v. Garduño, *Un siglo de platería...*, 281.

126. AVCCP, *Libro de actas de cabildo*, 32, 1751-1754, f. 167. Garduño, *Un siglo de platería...*, 281.

127. AVCCP, *Libro de inventarios*, 1771, f. 3v. Garduño, *Un siglo de platería...*, 282-283.

128. De acuerdo con las modificaciones y renovaciones, formalmente la custodia se compone por una base de planta circular apoyada en seis patas de garras con bolas. Dicha base se divide en tres cuerpos, todos ricamente aderezados por joyeles de lacerías. Aunque, en el segundo cuerpo tiene seis querubines y perlados que forman secciones a modo de facetado que se proyecta en el tercer cuerpo de la base. El astil, siguiendo la misma línea facetada mencionada, se divide en cinco nudos, siendo el medio el más ancho y el cuarto el más alargado por su forma abalaustrada. Al igual que en el caso anterior es decorado por aplicaciones de joyeles fitomorfos que se han aplicado a la estructura. En cuanto al sol, a diferencia del trabajo de aplicaciones de joyeles visto en el trabajo de Ariza, en este caso parece ser que las piedras fueron colocadas en un molde y posteriormente se hizo el vaciado del metal, quedando embutidas en el momento de fundición. Como parte compositiva de la



verso

reverso

Fig. 70



Detalles de la marca e inscripción de la custodia



función de un gusto popular que surgieron de la legitimidad de un grupo social dominante y de ahí una producción tan semejante entre encargos pares, cuyos precios y formas de producción estuvieron definidos por los talleres y comitentes. No resulta complicado pensar que la constante búsqueda de renovación que se ve desde el Sol donado por Francisca de Córdoba, hasta la obra de Matías Larios parte de encontrar un elemento de distinción que no las vincule con el común. Este impulso no solo parte de la suma de la suntuosidad de la materia, sino también de poseer “la custodia más aventajada de todas las que venera Nueva España”, como lo mencionó Bermúdez de Castro en el *Theatro Angelopolitano* en el año de 1746¹²⁹; refiriéndose específicamente a la custodia compuesta por el pie de Ariza y el Sol de Benites, ya que en dicho año el viril de Larios aún no se diseñaba. Apunte sustancial para entender que el adjetivo usado por Bermúdez de Castro no trata de la forma, sino de la materialidad y la exaltación usada como un recurso común en la escritura

base de esta sección, es posible ver una jarra de azucenas elaborada con diamantes, aludiendo al escudo catedralicio y un pequeño medallón de san Pedro, aparentemente incrustado posteriormente. Además, entre los veintidós rayos principales que se logran contar, doce están rematados por estrellas.

129. Bermúdez de Castro, *Theatro angelopolitano*, 243.

de la época. Con esto, no queremos decir que la forma queda relegada ante la materia, ya que en el momento de encargar el sol a Larios la apreciación de proporción acorde a los dos componentes, pie y sol, es el que denota la última renovación (Fig. 70).

En cuanto a la suntuosidad de la materialidad podemos entender que los rasgos inherentes del factor humano dentro de la sociedad, quien gustaba de la exhibición del lujo, es un rasgo que tiene como fin el lucimiento; a pesar de que éste sirve sólo por un breve periodo de tiempo en el que llama la atención por su extravagancia¹³⁰. Es así como la rareza o, mejor dicho, la carencia de esmeraldas que provocó una prolongada pausa en la hechura del sol de Larios aumentó el valor de atracción del lujo y brillo. A partir de este acto intrínseco de la sociedad, en búsqueda de lucimiento, distinción y posesión creemos que se provoca la constante renovación de la custodia y en cada acción un aumento cuantitativo de suntuosidad. Conscientes de la vanidad que se puede sustentar en este acto dentro de una institución y personajes religiosos, la justificación queda implícita en la función del objeto y de ahí nuevamente resuenan las palabras de Bermúdez de Castro, quien moraliza el lujo de la pieza al momento que se refiere a ella como un objeto de “veneración de la Nueva España”. En este sentido cada uno de los materiales usados se sacraliza en función del uso del objeto.

Acotados ahora a las ideas principales que dan lugar a la custodia rica, la cual parte de la suntuosidad material y la renovación que ella misma provoca. Valdría la pena entender en parte lo que implica la idea de renovación de un objeto portante de la sacralidad de la Hostia consagrada. Para esto, partimos de la literatura de la época, cuyas explicaciones nos aproximan a las ideas de *nuevo* y *renovado* dentro del contexto del objeto religioso. Sobre esto, “hay algunas cosas que son nuevas; porque son recientes y antes no vistas: y hay otras que son nuevas; porque son renovadas”. En este sentido, la creación del primer Sol de Benítez y la renovación de un pie que sustituye a otro por no estar acorde al dicho viril, convierte a una custodia como “la más aventajada” y produce “admiración; logrando [...] ser celebradas por no vistas, y éstas admiran por que, con nuevo arte, y singular orden [...] ponen a los ojos renovado”¹³¹. En tanto la custodia con un pie nuevo y luego

130. Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes*, (México: FCE, 1999), 86-87.

131. Díaz Godoy, *Un altar renovado...*, 1.



Fig. 71



Fig. 72

un sol más acorde que retoma el material del anterior viril es *nuevo y renovado*; por que las “cosas que antes fueron, aunque la fábrica parezca nueva, no es nueva, por ser reciente y antes no vista; sino que es nueva por que el ingenio, y el arte la ha renovado”¹³².

En función de esto es posible que el impacto que pudo haber provocado la custodia rica diera como origen un repertorio de piezas que se han localizado en la segunda mitad del siglo XVIII, las cuales serán abordadas en el siguiente capítulo. No obstante, no queremos dejar de mencionar aquí algunos ejemplos, como una custodia resguardada en la misma Catedral, la cual tiene un astil de cuatro nudos y es ricamente decorada con rocallas que delata su proximidad a la década de los sesenta del siglo XVIII (fig. 71)¹³³. Un caso más, muy próximo

132. Díaz Godoy, *Un altar renovado...*, 2.

133. La base de la custodia se compone por cuatro patas que tienen la forma de un par de

al anterior, es la ubicada en San José Chiapa, Puebla, que tiene una similar composición de los nudos del astil, así como la copiosa decoración de las rocallas en la superficie. A lo anterior, no podemos dejar de mencionar los viriles, que es lo que verdaderamente las hace semejantes; ya que siguen el mismo dibujo compositivo, teniendo sólo pequeñas diferencias en el trabajo del acabado. Otro aspecto que no podemos dejar de mencionar es la similitud en los rayos, aunque en los del caso de San José son más dinámicos por el ondular de algunos destellos y la superposición del doble fulgor (fig. 72).

La lámpara mayor de la catedral

Con esta perspectiva es posible entender otras piezas que no sólo responden a la distinción personal, sino también aquellas que involucró una institución y en la cual queda reflejada una región. Nos referimos específicamente a la lámpara mayor de la catedral de Puebla, obra del platero Martín Larios en tiempos del obispo Álvarez de Abreu y estrenada el día del Corpus del año de 1751¹³⁴.

La obra, referenciada ampliamente por Garduño desde las cuentas documentadas, nos otorga información que sin duda revelan los factores diferenciadores que se intentan generar con esta obra. El mismo platero Martín Larios, al momento de arreglar el ajuste de su pago defendía su peculio argumentando que, el superintendente de la fábrica, Antonio Nogales le solicitó “hacer una lámpara de primor para el Altar Mayor de dicha Sta. Iglesia, que fuese mayor y más fuerte de la que hoy tiene, y que procurase

roleos abiertos y éstos rematan con un querubín de alas extendidas. Es de planta polilobulada, en cuyos vértices surgen líneas facetas la base y todo el astil. La composición del pie es dos cuerpos, el primero convexo y el segundo troncocónico. Ambos, tienen un rico y profuso diseño en el que destacan rocallas, enriquecidas con azucenas abiertas y en capullo, todo entre diferentes acabados que enfatizan el brillo y opacidad del baño de oro, entre estas técnicas vemos el cincelado, picado de lustre y punzonados que forman tramas y, en algunos casos, los pistilos de las flores mencionadas. El astil, se compone de cuatro nudos. El inferior es de perfil convexo, lo sigue la macolla periforme invertida, arriba otro elemento de forma convexa, pero con una proporción menor al anterior y por último otro periforme, e igualmente, de menor tamaño que la macolla. En cuanto al sol, éste de perfil circular, se compone de una serie de rayos rectos, estriados y que tiene las puntas más anchas respecto a su arranque. El viril, por su parte frontal, está engarzado con esmeraldas que se acompaña con el rico diseño de rocallas, entre las que se observan pequeñas flores y la característica tornapunta en forma de “C”. En cuanto al colofón, éste se compone por una cruz de remates flordelisados, con cuatro piedras engarzadas y rayos que surgen entre las extremidades.

134. Fernández Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, 170.

que excediera a las nuevas, afamadas que se han hecho en la Catedral de México, Iglesia de Guadalupe y de la Casa de la Profesa”¹³⁵. Este comentario, añadido a los elogios que tuvo por ciertas personalidades, como el arzobispo de México, quien confesaba no haber visto otra igual¹³⁶, reiteran el temple del prelado angelopolitano. Su temperamento fue seguramente transmitido al cabildo y así al institucionalizar la lámpara, alcanzó una individualidad que destacó por su grandeza ante las más afamadas lámparas de la Nueva España. Sobre esto, nuevamente es Martín Larios quien escribe y coloca al objeto en primera persona del singular, argumenta que “queriendo dicho señor [Antonio Nogales] una obra de todo primor, [...] sujetándonos a lo que la misma obra dijera acabada”¹³⁷.

Con lo antes mencionado, notamos que la lámpara cobra una personalidad que intenta reflejar a sus comisionados, colocando motivos figurativos que vinculan su origen. De ahí la posible presencia, en el remate de la lámpara, de “un San Miguel con las armas de el Rey y una cruz en las manos, todo dorado y sus alas”, recurso angelical que parece estar estrechamente vinculado con otros encargos catedralicios al mismo platero. Por ejemplos las ánforas de los Santos Óleos estrenadas el Jueves Santo de 1736¹³⁸ (fig. 73). Sin embargo, hacemos hincapié en la institucionalidad al mencionar en la descripción que dicho arcángel estuvo acompañado de las armas reales. Sobre lo cual debemos recordar el factible compromiso existente entre el obispo Álvarez de Abreu con la Corona, de quien recibió el cargo de obispo sin la necesidad de bula papal, pero bajo el juramento al Real Patronazgo¹³⁹. La importancia de este elemento posiciona al cabildo catedralicio, al prelado y la Corona en una paridad institucional que viene acompañada de los elogios que la misma obra puede provocar. La recurrente presencia del Patronato Real, visualmente figurada en el altar de los reyes, así como en la Inmaculada y la Eucaristía presentes en la bóveda que pintó Villalpando, como sus principales devociones, institucionalizan el espacio como un eje político del territorio.

135. AVCCP, *Libro de Actas de Cabildo*, 31, 1748-1751, f. 169v. Garduño, *Un siglo de platería...*, 318.

136. Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla...”, 283.

137. AVCCP, *Libro de cuentas de superintendencia*, 1752-1754, f. 17v.

138. AVCCP, *Libro de Inventario* 1734, f. 17v.

139. Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia...*, 194.



Fig. 73

Al igual que en el caso de las custodias que se particularizan con Santos que representan a un grupo social definido en devoción religiosa y política o las peanas que otorgan un elemento de identidad a las imágenes; la lámpara mayor o la custodia rica de la catedral de Puebla enfatizan la grandiosidad del lujo para la gloria personal de quien encabeza una Institución. No obstante, estos signos de distinción son los que permean en la memoria colectiva como símbolos de identidad que rige un “líder simbólico” cuyo “hilo conductor de todos sus propósitos y actividades y queda estampada en todo cuanto realiza”¹⁴⁰, pero como todo lujo, éste es temporal y factible de ser renovado.

140. “Los líderes simbólicos son los que con sus desplantes públicos y estilo de vivir están ofreciendo a los buscadores de una solución a su problema de identidad”. Klapp, *La identidad...*,

El cáliz de Álvarez de Abreu: la distinción dentro de la particularidad poblana



Retomamos nuevamente la idea de renovación y de los objetos nuevos por no haber sido vistos, para adscribir el cáliz que ya aludimos con anterioridad y que fue realizado por Martín Larios durante el gobierno del obispo Álvarez de Abreu (fig. 74). Hay que recordar que, durante este periodo, los cálices identificados como de posibles talleres angelopolitanos coinciden entre sí, tanto en su forma estructural como en sus motivos ornamentales. Sin embargo, en específico, el cáliz en cuestión difiere tangencialmente de las formas sugeridas por los investigadores como de identidad poblana.

Dicha pieza tiene una estructura similar a los dibujos ya revisados de la biblioteca de Ajuda de Portugal, específicamente al tercer dibujo titulado “Forma mais pequena de S. Carlos”¹⁴¹. Los motivos: pie, peana, los tres nudos, las escocias que los dividen, subcopa y copa están bien definidos. La decoración es baja, aparenta ser resultado del trabajo del cincel y no del repujado. En sí, el diseño de los golpes de las herramientas sugiere una inspiración de las líneas de la venera. Éste se compone de estrías que se abren en forma de conchas distribuidas en el contorno de cada uno de los motivos descritos; en tanto que las vinajeras y bandeja siguen esta misma línea decorativa que, sin duda le otorgan unidad al juego la. La limpieza del trabajo habla de la maestría del artífice, equiparable al trabajo del Sol de la custodia y hacen un contraste referencial ante los cálices de su contexto inmediato. Sobre esto, creemos que el conocimiento de los modelos, como los vistos de la biblioteca de Ajuda, están bien asumidos en el repertorio visual del artífice y el comitente; a quien le adjudicamos la idea de extraerse del común para legar un cáliz más apegado a la regla de san Carlos. Por esta razón, asumimos también que en la parte baja del pie del cáliz está grabado el escudo de armas del prelado.

XIV-XV. Para Bourdieu sería el agente o grupo social con los títulos, capital cultural y *habitus* para establecer el *gusto legítimo*. Bourdieu, *La distinción...*, 13-15.

141. Biblioteca de Ajuda, 54-XIII-14, No. 59.

Recapitulamos ahora esta variante de cáliz como un signo de renovación —nuevo para quien no lo ha visto— y distinción. En párrafos anteriores, al revisar los cálices que tenían relación formal en común, referíamos que la mayoría de estas obras eran resultado del legado de indianos a sus parroquias de origen. Sobre esto, creemos que la acción de legar a la parroquia de pila un objeto suntuoso se codificó en el cáliz. Entendiendo que esta práctica es generada a partir del *habitus* que otorga el capital cultural, es posible comprender que este acto se reflejó en los bienes simbólicos¹⁴². En un principio, lo anterior debió ser un signo de distinción que diferenciaba a quien realizaba el acto —de ahí que otros obispos se encuentren entre los donantes de este tipo de cálices—. Sin embargo, la sociedad, en la búsqueda de incluirse en esa distinción, populariza el bien simbólico y lo codifica en una forma definida. Esto recae en una producción repetitiva que solventa las prácticas de demanda de dicho grupo social. Por lo tanto, estimamos que la forma común de los cálices poblanos responde a una demanda en función de una sociedad. No obstante, niveles de mayor jerarquía social y en búsquedas de distinguir su personalidad, como lo representó Álvarez de Abreu, posibilitaron la ejecución de una obra diferenciadora. Esto se conjugó de una manera azarosa pues, para que esta singularidad surgiera, debió existir un acto en común entre la sociedad, pero con posibilidades de ser replicado de tal manera que el mismo acto tuviese un elemento con la capacidad cambiante para ser diferenciador. Además, también debió hallarse un productor capaz de solventar la necesidad del consumidor, alguien con la personalidad artística capaz y que se personificó en Larios, un artífice que tuvo el puesto de platero de la Catedral de Puebla al igual que su ascendencia y por ende un personaje con el capital visual y cultural suficiente para dicha comisión.

Es posible entender que el diseño del cáliz de Larios podría ser innovador para el contexto poblano. Sin embargo, también somos conscientes que el recurso decorativo usado se aproxima a los modelos de otras geografías. Por ejemplo, existe un legado de Guatemala en la Basílica de nuestras Señora del Pino, Teror, Gran Canarias, datado como del segundo tercio del siglo XVIII¹⁴³ (fig. 75). En esta ocasión el vaso es de planta polilobulada, aunque también está ricamente circundado por estrías que recuerdan claramente la

142. Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura* (México: Siglo XXI, 2015), 142-144.

143. Pérez Morera, *Ofrendas del Nuevo Mundo...*, 60.



Fig. 74



Fig. 75

forma de la venera y que, a no ser por la documentación y marcas, podrían estar relacionado con el de Larios.

Con este ejemplo, no pretendemos demeritar la obra singular de Larios, sino nuevamente colocar en duda la fórmula de adjudicación regional de las piezas y que seguramente seguirá dando sorpresas en futuros estudios. Aun así, más allá de la solución formal, lo que queremos enfatizar con este caso es cómo la distinción del comitente y artista pueden generar una diferencia dentro del contexto de un *gusto popular*. En relación con esto, podemos ver como existen variantes dentro de las generalidades, así como la apertura visual de ambos personajes para seleccionar un diseño común en otros centros, pero singular en el propio o, en palabras de la época, “celebradas por no vistas, [...] por que, con nuevo arte, y singular orden [...] ponen a los ojos renovado”¹⁴⁴.

144. Díaz Godoy, *Un altar renovado...*, 1.



Fig. 76

Bajo esta mirada, aunque con diferencias más sutiles, existe otro cáliz angelopolitano ubicado actualmente en Toirano, Italia, donado por Jacobo Durante en 1753 (fig. 76)¹⁴⁵. En este ejemplo es posible observar la misma sintonía decorativa vegetal y los querubines de sus coetáneos, pero a la vez, la diferencia del pie poligonal le otorga un sutil pero también rasgo de distinción. Sobre este caso, debemos hacer hincapié que a pesar de que los rasgos son comunes en Puebla, para los lugares a donde fueron legados es probable que rompen con el lenguaje común, como lo podría ser el contexto italiano o español. Ejemplos como este pueden ser muchos, pero en ellos radica el estudio de piezas en común y de ahí la importancia de cada artículo, noticia o reporte publicado que engrosan el conocimiento de los centros de producción.

145. Amador Marrero, “Fatto in Indie Chita dello Angeli...”, 77-79.

Los vasos sagrados: entre el acto y devoción



“Custodia” es una composición verbal organizada geométrica y gráficamente para representar los contornos de un objeto, una custodia, [...] La composición crea el objeto para ser contemplado: el medio es el mensaje.”¹⁴⁶

Con esta descripción Ana Cornide comienza el análisis de “Custodia”, una obra de Octavio Paz definida como un ideograma o poética estructural¹⁴⁷ (fig. 77). Por obvio que parezca, llama la atención que el objeto, la custodia, en su mínima expresión de composición, base, astil y sol, es suficiente para sintetizar formalmente un medio por el cual es posible emitir el mensaje poético de Octavio Paz.

Partimos de esta idea para iniciar este epígrafe y —tal y como ya adelantamos en temas anteriores— se puede ver a la custodia, no solo como objeto, relicario contenedor de lo Sagrado con elementos que atañen un estilo, sino como un objeto que por su propia forma evoca icónicamente al Santísimo Sacramento. Así, la forma circular de la Hostia consagrada rebasa la circunferencia para expandirse a la forma de su contenedor. En otras palabras, la custodia rebasa su función y se convierte en parte representativa del Santísimo Sacramento. Con esto no queremos decir que la custodia es parte del Cuerpo de Cristo, sino que es parte figurativa de él. Para esto, sólo bastaría revisar las múltiples representaciones del Santísimo que, por lo general, usan la custodia como referente visual de la presencia del Santísimo. Entonces, el objeto, la custodia, posee una forma semántica y por lo tanto rebasa la esfera de lo útil, entendiéndolo ahora como imagen¹⁴⁸.

146. Octavio Paz, “Custodia”, *Ladera este* (México: Mortiz, 1969), 127.

147. Defendido así en: Zunilda Gertel, “Signo poético e ideograma en ‘custodia’ de Octavio Paz”, *Dispositivo*, 2, (1976), 161-162. Zunilda Gertel, “Poética estructural en ‘custodia’ de Octavio Paz” (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r5t0>. [Consultado: 08-09-2018].

148. Host Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, (Madrid: Akal, 2017), 20.

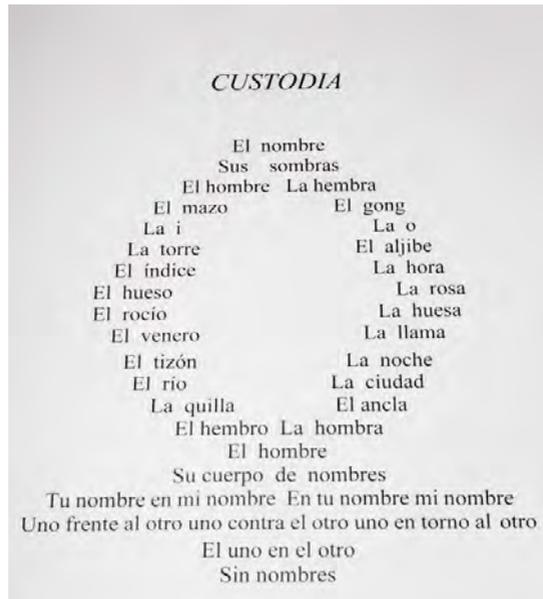


Fig. 77

De acuerdo con lo anterior, la función de relicario de la custodia que implícitamente contiene, resguarda y expone al Santísimo, enfatiza los intereses particulares o generales de quien la hace o manda hacer. La decisión de las formas abstractas o figurativas dentro de ella, así como su materialidad, resultan difícil suponer que sean resultado de decisiones aisladas o convencionales. En consecuencia, el objeto conlleva en su misma estructura motivos que rebasan su función.

Para el caso del cáliz es prácticamente imposible, para un ojo devoto, separar su forma de lo que implica su función, la acción esencial de contener la Sangre de Cristo. Por lo tanto, el cáliz trasciende su forma a su uso esencial y es posible entenderlo como imagen. Tomando en cuenta estas ideas las colocamos ahora como “imágenes objetos” que, en consecuencia, nos proyectan hacia una “imagen-objeto-actuar”, relacionadas con el poder de efecto y modos de eficiencia del actuar de la imagen¹⁴⁹. Linda Báez ya ha

149. Jérôme Baschet, “Images en acte et agir social” en *La performance des images...*, 10. Tomamos el término “imagen-objeto” de Jérôme Baschet: “Proponemos la noción de “imagen-objeto” con el fin de enfatizar que la imagen es inseparable de la materialidad de su soporte, pero también de su existencia como un objeto, ha actuado y sigue actuando, en lugares y situaciones específicas e implicada en las dinámicas de las relaciones sociales y de las relaciones con el mundo sobrenatural”. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale* (Paris: Gallimard, 2008), 33-34.

aplicado este concepto al ámbito virreinal exponiendo una imagen al plano del objeto y de ahí al de la performatividad; por lo tanto, lo que intentamos ahora, es colocar como punto de partida el objeto para trasladarlo al plano de la imagen y de ahí en “actuar”¹⁵⁰.

Atendiendo estas obras desde esta perspectiva —como se ha revisado en epígrafes anteriores— el objeto es inseparable de su materialidad y en estos casos de su lujo¹⁵¹, por lo que parece escapar de su forma y funcionalidad, tal y como es posible entre leer en las referencias que corresponden a la custodia rica de la Catedral de Puebla; donde, a pesar de su aprecio cualitativo, lo que destaca son sus cuantiosas muestras de riqueza. Aunque hay que resaltar que es esa misma riqueza —al igual que la grandiosidad que provocó la lámpara mayor— la que conlleva una experiencia sensorial separada de la del universo continuo¹⁵². Precisamente ese es el mismo recurso que en su momento planteamos al revisar lo “nuevo y renovado”, y por lo tanto con un efecto temporal, hasta que surjan otros que superan al anterior referente.

En cuanto a la materialidad, en capítulos anteriores ya se vislumbraba algunas correlaciones entre la materialidad del cáliz (objeto) con la representación de Cristo (imagen) y para ello partimos de la referencia que nos deja la obra de Carlos Borromeo. Cuando el cáliz no es posible hacerlo de oro, debe ser de plata dorada y cuando ésta también escasea, el pie, que es lo más alejado del vino consagrado, puede ser de oricalco, lo que sugiere una jerarquía de los metales respecto a su cercanía con lo sagrado. Sobre las implicancias de los metales en función de la imagen de Cristo, la literatura de la época apela sobre el trabajo y sacrificio de Cristo, quien, “para entrar en su gloria, fue menester que pasase por los crisoles [...] porque, así como este metal, no se labra sino a fuerza de fuego y tormentos, para que venga a tener aquel color de oro que tiene”¹⁵³.

150. Linda Báez, “Ecce homo: el cuerpo, los sentidos y la imaginación en los ejercicios de meditación mística” en Linda Báez, Emilie Carreón y Deborah Dorotinsky, coord., *Los itinerarios de la imagen: prácticas, usos y funciones* (Ciudad de México: UNAM, 2010), 103-123. Tomamos el término “imagen-objeto” de Jérôme Baschet: “Proponemos la noción de “imagen-objeto” con el fin de enfatizar que la imagen es inseparable de la materialidad de su soporte, pero también de su existencia como un objeto, ha actuado y sigue actuando, en lugares y situaciones específicas e implicada en las dinámicas de las relaciones sociales y de las relaciones con el mundo sobrenatural” *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

151. Baschet, “Images en acte...”, 10.

152. Baschet, “Images en acte...”, 11.

153. Diego de la Vega, *Discursos predicables sobre los Evangelios de todos los días de la Quaresma*

Queda más clara esta relación, entre “objeto imagen”, en la obra gráfica de Manuel Rodríguez, *Los misterios del santo Sacrificio de la Misa* publicada en 1770. Esta serie de grabados tratan de los diferentes momentos de la misa y su relación con “la Sagrada Pasión y muerte de Ntro. Sr. Jesuchristo”. Cada imagen es acompañada con “oraciones sucintas y devotas alusivas a la estampa, para el mayor aprovechamiento de los fieles”¹⁵⁴. De esta obra destacamos la lámina 13. Al igual que el resto, ésta se divide en tres secciones, el título en la parte superior en el que se lee: “Quando el sacerdote descubre el Cáliz puede cons. desnudaron al Señor para azotarle”, elocuente con lo representado en la segunda sección en la que se halla el grabado (fig. 78). En este caso, el sacerdote, en el acto de descubrir el cáliz en el altar, observa una pintura dispuesta sobre la mesa en la cual está representado el momento pasional en el que Cristo es despojado de sus vestiduras. Mientras que en la parte baja es posible leer la oración: “Amantísimo Dios, por la paciencia que tuviste quando os desnudaron para azotaros: os ruego suplico me deis gracia para despojarme de los gustos del mundo. Amén.”¹⁵⁵ En primer lugar, la relación del objeto se hace implícita, el cáliz es posible entenderlo como una figuración de la imagen de Cristo a partir del acto aplicado del descubrimiento dentro del ritual de la Misa, como analogía de un momento específico de la Pasión. A su vez, esta acción provoca la meditación del devoto para actuar en función del despojo de los gustos mundanos. En resumen, cada acto promueve una serie de analogías con relación al objeto y la imagen de la Pasión para persuadir, a través del mensaje de la oración, una acción final que el devoto debe aplicar.

En un discurso semejante, aludimos ahora otras estampas de la misma serie que generan ese mismo vínculo “objeto – imagen – acto”. Así la estampa 14, “Quando el sacerdote ofrece la Hostia y el Cáliz considérese a Christo atado a la Columna”, tiene como oración y acto del devoto “... dame paciencia Señor para tolerar a mis enemigos” (fig. 79); en la lámina 15 “Quando el sacerdote cubre el cáliz puede considerarse quando pusieron la corona de espinas a Nuestro Señor”, mientras su oración culmina con “... concédeme la gracia para ser coronado con vos en el Cielo” (fig. 80). En

(Alcalá: Luys Martínez Grande, 1611), 369.

154. Manuel Rodríguez, *Los misterios del santo sacrificio de la Misa y otros devotos asuntos* (Madrid: 1770).

155. Rodríguez, *Los misterios del santo sacrificio...*, 13.



Fig. 78

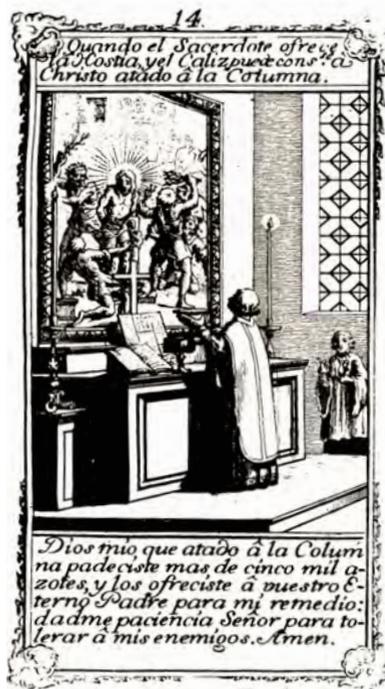


Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82

tanto, la lámina 20 “Poniendo el sacerdote las manos sobre el Cáliz puede considerarse que la Sta. Verónica enjugó la Sangre del Rostro del Sr.”, así la oración relaciona este acto al momento en el que el devoto lee: “...dadme verdadera contrición para limpiar mi Alma de las Culpas” (fig. 81). Por último y no menos importante además de otras referencias vistas en la misma serie de grabados, está la lámina 23 titulada “El alzar el Cáliz puede considerarse la Sangre que derrama el Señor en la Cruz” acompañada de la oración: “Dios Soberano, que derramasteis vuestra Sangre para redimir al Mundo: suplico os laveis con ella mis culpas y nunca más os ofenda. Amén”¹⁵⁶ (fig. 82).

Con los argumentos descritos en estos párrafos, lo que queremos puntualizar es la relación del cáliz con la imagen y sus implicaciones de acción que proyecta en el devoto a partir del acto de la ceremonia. Al mismo tiempo, creemos prudente sentar los puntos sobre cómo están relacionados “objeto-imagen-acto” y con ello dar paso a las posibles explicaciones de soluciones dadas en algunas piezas de casos angelopolitanos.

156. Rodríguez, *Los misterios del santo sacrificio...*, 14-15, 20, 23.



Fig. 83

Partimos de estas ideas para leer ahora el cáliz ya referido que hizo el platero poblano Diego Matías Larios bajo la comisión del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu. Recordando la descripción de esta obra, resaltamos ahora el escudo del obispo grabado en la parte interna de la base del cáliz. La ubicación de éste nos sugiere que siempre estuvo oculto mientras que la copa permaneció asentada en la Mesa del Altar, siendo el único momento de exposición cuando el sacerdote “tomando el cáliz descubierto con la sangre, con ambas manos, como primero, le alça y derecho quanto cómodamente puede, le muestra al pueblo para que le adórese”¹⁵⁷. Así, en ese instante se activa el cáliz como figuración de Cristo que derrama su Sangre para limpiar los pecados de los devotos tras su

adoración, al mismo tiempo que también se *activa* la imagen del obispo. Es en este momento cuando el legado cobra sentido como un mecanismo por el cual la presencia del obispo se perpetúa, no sólo en la pieza, sino específicamente en cada ceremonia. En tanto, cada vez que el sacerdote observa el cáliz en su momento de adoración, trae a la memoria al obispo y es muy posible que éste apele a que “lavéis [las] culpas” del prelado, unido a las plegarias del pueblo, a quien está dedicado dicho acto.

Con este argumento, es posible también leer la perpetua búsqueda de purificación que los devotos intentaron plasmar en este tipo de objetos y así, ser activados en el acto de cada Ceremonia. Ejemplo de ello es otro cáliz localizado actualmente en el Museo Nacional del Virreinato y que antiguamente pertenecía a la catedral de la Ciudad de México, datado en

157. Juan de Alcocer, *Ceremonial de la Missa, en el qual se ponen todas las rúbricas generales, y algunas particulares del Missal Romano, que divulgó Pio V y mandó reconocer Clemente VIII* (Valladolid: Juan de Rueda, 1622), 70r-71v.

1743¹⁵⁸. En él, una inscripción en latín reza: “Memor sit Dnus Sacrificio Ntri Et Ip Sum Anima Pr Anscici Indigni Sacerdotis Reqvies Cantin Pacem Amen” la cual es posible traducir, a pesar de las múltiples contracciones, como “Señor, recuerda nuestro sacrificio y mi alma, Padre Francisco, indigno sacerdote, descansa en paz, Amén” (fig. 83).

Un caso sustancia al que ahora damos lugar es otra pieza que acompañó el legado del obispo Abreu a la referida parroquia de Las Nieves, y por lo tanto fechable antes de 1745¹⁵⁹. Se trata de un vaso de comunión, pieza usada para enjuagar los labios después de comulgar y con ello evitar la corruptibilidad de cualquier partícula del vino o la hostia consagrada. Su diseño responde claramente a los referidos dibujos de Lisboa y su sencillez lisa de la superficie rompe nuevamente con los modelos decorativos frecuentes en la producción de coetánea de Puebla (fig. 84). Además de ello, lo que llama la atención es el remate de la tapa que ostenta. Una pequeña figura de un soldado vestido a la romana, con yelmo emplumado, un báculo en la mano derecha y una mitra en la otra. Todo parece indicar que se trata de una figuración alegórica del propio obispo, como soldado y pastor. Atrevida propuesta, pero no extraña si a ello añadimos sus reiteradas llamadas personales que hizo en las obras que legó.

A partir de todo lo anterior entendemos que la configuración de “la obra misma obedecía estrategias calculadas, es decir; a la manera en la que la imagen se hacía presente en la realidad, y con ello entiéndase el material, la forma, el tamaño, los motivos y sus variaciones iconográficas”¹⁶⁰. Por lo tanto, esta configuración son también medios de rememoración; desde las lógicas, como la anamnesis eucarística, como aquellas que parten de los puentes que ahora proponemos para entender una posible lectura del cáliz. En este orden de ideas creemos que el uso del escudo del obispo Álvarez de Abreu en el cáliz no solo alude a la vanagloria¹⁶¹, sino a una anamnesis devocional conjugada con la eucarística que el sacerdote activa a partir de la imagen del cáliz y el escudo en el momento exacto del acto de adoración. Por lo tanto, este objeto y sus características resultan imposible de ser entendidas si no son

158. Montero, *Platería novohispana*, 91.

159. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 139. Queremos destacar que Pérez Morera atribuye esta obra al platero Larios, pero su configuración tan simple bien puede responder a cualquier taller; por lo tanto, valernos de estos recursos nos desviarán de la pieza y su importancia iconográfica,

160. Báez, “Ecce homo: el cuerpo, los sentidos...”, 103-104

161. Hernández Perera, *La orfebrería de Canarias*, 190-207.



Fig. 84



Fig. 85

asumidas dentro de un contexto de estudio que parta de la imagen y el acto. Sobre la particularidad de la forma creemos que, al conjugar la imagen del obispo como devoto de la Sangre de Cristo —tal y como si se tratara de una pintura votiva donde la presencia o imagen del donante es representada—, radica en la búsqueda de distinción que se dio tanto en la pintura, escultura y retablos donde evocó a su presencia a partir de la sincera devoción personal, principalmente a San Pantaleón¹⁶², al mismo tiempo que se conjugan los afanes de vanagloria (fig. 85).

162. Sobre esto, recordemos que el obispo se valió de los artífices referenciales de su momento y, tal como lo hizo con los plateros Larios, así lo hizo con el taller de los Cora para la escultura-relicario de san Pantaleón localizada en la Catedral de Puebla. Amador Marrero, “Relaciones artísticas...”, 379.



Capítulo V

“Elogios al autor de la obra”:
La consolidación de Puebla
como centro de producción





En el capítulo anterior observamos cómo los talleres de Puebla fueron capaces de solventar la demanda de platería local. Esto llegó a tal punto que generó un repertorio común y la repetición de un diseño a nivel de exportación. Partimos de este momento para dedicar el presente capítulo a las piezas producidas en Puebla que son posterior a este periodo y varían con relación a las piezas que se reconocen como el diseño común angelopolitano. Con ello queremos extender el repertorio de modelos que se realizaron en la segunda mitad del siglo XVIII y revisar cuáles fueron estos cambios. Hay que resaltar que a la par de que se realizaron estas piezas, el gremio de platería comienza a hacer manifestaciones públicas sobre su liberalidad. Es así como, en este capítulo, también damos lugar a aquellas noticias que nos aproximan al interés de los plateros por su reconocimiento dentro de las artes liberales. Somos conscientes que son puntuales las menciones en dicha búsqueda y que, por el momento, no existen más referencias a ellas para el ámbito angelopolitano. Con relación a esto, buscamos algunos puntos de referencia contextuales de la ciudad de México como apoyo del interés de los plateros para hacer visible su liberalidad. De este modo, pretendemos colocar iniciales puntos de partida que, ante la ausencia documental, nos veremos forzados a esbozar un panorama general de aquello que supondría la liberalidad del arte de la platería en Puebla.

Además, revisamos aquellas piezas que se tienen reconocidas por sus marcas como de origen capitalino y que son una parte de un fuerte impulso de renovación formal que se da en la época dentro del obispado. Con estas obras damos marco a una segunda custodia rica que la catedral angelopolitana encargó a un platero poco conocido, José Insunza, y de quien ampliamos referencias biográficas.

Las custodias como señas de la consolidación del centro de producción



Desde la primera mención documentada de liberalidad del gremio de platería poblano en el obelisco de la plaza de Puebla (1761-1763), hasta las primeras piezas con miras academicistas (ca. 1800), existieron obras que se van separando de aquellas que se han reconocido con los códigos formales angelopolitanos. Para aproximarnos a estos grupos, nuevamente tomamos como referencia las custodias por ser las piezas en las que se constatan los cambios más sustanciales de los referentes comunes, pero también diferenciales. De ellas podemos mencionar de nuevo el ostensorio de San José Chiapa, la casi gemela de la Catedral de Puebla (fig. 1 y 2) y la también inédita de la Catedral de Córdoba, Veracruz (fig. 3), ejecutadas en fechas próximas a la década de los setenta. En todos los casos es posible establecer una hipotética influencia en los nudos del astil de la custodia Rica de Araiza, alejándose, por otra parte, de los motivos florales y hojarascas presentes en la catedralicia para ser recubiertas con rocallas de perfiles angulosos (fig. 4).

En tanto, existen otras que, junto a dichos nudos, siguen integrando el astil de figura. Lo anterior queda ejemplificado en la custodia del templo de San José de Puebla (fig. 5). Al respecto y como características comunes entre estas piezas, destacamos el hecho de que predominen las rocallas y, al mismo tiempo y sin perder la silueta, el facetado de su contorno resultante que se prolonga hasta la planta poligonal de la base. Sobre esta última, se ha mencionado que es una característica de la platería de la ciudad de México, no obstante, con lo aportado parece que es un rasgo compartido, por lo menos entre estos dos territorios, ya que no parece ser exclusivo o diferenciador entre ambos enclaves¹. Quizás la mención de que se trata de una peculiaridad mexicana deriva de la ausencia de estudios de otros centros, como ahora lo hacemos para Puebla.

1. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 144-145.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 5



Fig. 4



Fig. 6



Fig. 8



Fig. 7

Bajo la misma mirada sobre lo formal, contamos con otro grupo de custodias que parecen tener como punto de partida a los ostensorios mencionados. Se tratan de la perteneciente al Museo Nacional del Virreinato², la conservada en Segura de León, Badajoz³, y la del templo de Trinidad Chazumba, que ahora damos a conocer (fig. 6,7 y 8 respectivamente). Al tener en cuenta sus puntos tan distantes de ubicación y, a su vez, la gran semejanza que evidencian, proponemos que éstas son una muestra de las que pudieron existir con dicho modelo en las parroquias poblanas y novohispanas. A

2. Montero, *Platería novohispana...*, 105. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 135 y 145.

3. Santos Márquez, *La platería religiosa en el sur...*, 329-331. Pérez Morera, “El arte de la platería”, 289. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 144.



Fig. 9



Fig. 10

partir de este conjunto, sugerimos una nueva composición repetitiva para la platería angelopolitana que va de la década de los años setenta a los ochenta; misma que se caracteriza por el enriquecido uso de asas en los nudos, además de rocallas que cubre la superficie, a lo que se añade la base poligonal y las patas resultantes de dos roleos contrapuestos. Del mismo modo que en el caso anterior, existen piezas que retoman este modelo y le integran el astil escultórico. Ejemplo de ello son las custodias de San Martín Huaquechula y San Mateo Chignautla, ambas en Puebla (fig. 9 y 10). Aunque somos conscientes, tal y como hemos argumentado, que el empleo de estas efigies no es exclusivo de la platería angelopolitana, proponemos que la combinación de los motivos mencionados y su repetición es lo que la



Fig. 11

diferencia del resto de obras hasta ahora vistas. De estos grupos, para el caso de los modelos de nudos, asas y astil, no debemos olvidar la sutil concomitancia con el ejemplo de la custodia de Santa Catarina Tacoronte⁴ (fig. 11), la cual —a no ser por los motivos decorativos ausentes de rocallas y su correspondiente donación fechada en 1746— podríamos pensar que parten de un modelo de inspiración semejante.

A partir de las anteriores custodias proponemos nuevos grupos que se distinguen dentro del contexto novohispano, pero también de lo que se conoce comúnmente como angelopolitano. No obstante, éstas derivan probablemente de una tradición visual surgida por la custodia Rica de la Catedral y que, en algunos casos, se combinará con la inserción de tenates. De dichos repertorios también hay que destacar la riqueza decorativa resuelta por las rocallas como característica común en los diversos puntos geográficos hispanos y no particulariza, en nada, la obra angelopolitana como así defendimos a lo que ocurrió durante la gran parte de

la primera mitad de la centuria en cuestión hasta los años cincuenta⁵. Con base en lo anterior, reiteramos que la distinción de la platería angelopolitana se sustenta en la repetición de modelos como posible producto de su éxito y demanda. Por lo tanto, este grupo de piezas parece tener una base de

4. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, 187. Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 143.

5. Esto último reafirma la idea planteada en el capítulo anterior, donde el naturalismo con el que son trabajados los motivos vegetales durante la primera mitad del siglo XVIII en los cálices y custodias, no representan una exclusividad de la platería angelopolitana. Dado que esto es una respuesta a los modelos propios de la época en todo el territorio hispano.



Fig. 12



Fig. 13

identidad más próxima a la producción local, la custodia Rica, y siempre integrándose al gusto de la época, como lo sugiere el enriquecido diseño de rocallas que recubren sus exponentes.

Con relación a lo anterior es pertinente denotar la importancia que tiene una composición para identificar un posible origen de la obra y como los motivos decorativos también son parte de una inercia común del gusto imperante de cada momento. Para ejemplificar lo dicho, aludimos el caso de una corona imperial localizada en la colección del Museo Nacional del Virreinato⁶ (fig. 12), la cual, a no ser por un nuevo hallazgo de otra semejante en la parroquia de San José (fig. 13), no cuestionaríamos ahora su origen. Ambas comparten el mismo modelo imperial y su recargado motivo de rocallas siguen el mismo diseño, como si hubiesen salido de un mismo molde. Sobre la primera, no se ha reconocido un origen contundente, al respecto de la localizada en Puebla, su inscripción sugiere una hechura angelopolitana⁷. No obstante, tampoco descartamos su

6. Montero, *Platería Novohispana...*, 78.

7. “Esta corona es del Smo. Pa. S.S. José de la Parroq. de esta Ciudad de Puebla y dono la Esclavitud sien-do Mallords. D. Anto. Calisto Corona y D. Pedro Bernal año de 1788” Al respecto de la coronación del Santo véase: Alejandro Julián Andrade Campos, “José Patriarca



Fig. 14

procedencia mexicana. Ante casos como este, donde los elementos que componen la pieza son tan comunes, al igual que los motivos decorativos, las posibilidades de origen se diversifican. En este sentido, y retomando lo esgrimido en capítulos anteriores, la inscripción de la corona de San José le otorga un significado que individualiza la pieza a una efigie y con ello al grupo social que representa. De este modo, y con las mismas constantes que se han revisado a lo largo de los capítulos, la corona se distingue por quien la posee y por el uso exclusivo dictado en su donación.

En cuanto a los motivos decorativos de estas obras, observamos que la predominancia de la rocalla será la constante, por lo menos, hasta la década de los ochenta, como así lo sugiere la mencionada corona fechada en 1788 y presente en otro tipo de piezas también datadas, como la peana del

Universal: uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del Siglo XVIII”, 2016.



Fig. 15

Fig. 16b

Fig. 16a

Jesús Nazareno de Ciudad Cerdán, realizada en 1780. También, además de estos motivos, serán constante que las piezas de astil tendrán como base plantas poligonales onduladas que se verán ampliamente repetidos en los vasos sagrados, como el copón de San José Chiapa (fig. 14) o los cálices de Huaquechula (fig. 15) y dos más conservados en la sede catedralicia (fig. 16a y 16b); además de las custodias que ya abordamos. Por lo tanto, estos serán los motivos comunes que acompañan a las piezas poblanas en el camino de liberalidad que se da a conocer por las puntuales noticias que la mencionan. Es así como, durante este periodo proponemos, por lo menos en los casos de las piezas de astil, Puebla se distingue retomando elementos referenciales de su propia producción, generando nuevos modelos que refieren a un consolidado grupo, el de sus artífices, que se hace visible en a través de señas referenciales ante la sociedad, como veremos más adelante, pero también de sus productos.

El obelisco de los plateros en Puebla, reflejo de la búsqueda de liberalidad



En el año de 1844 José de Manzo redactó la “Descripción artística” de la Catedral de Puebla⁸, artículo que dio continuidad a las descripciones virreinales y en la que condensó las renovaciones realizadas a principios del siglo XIX en la sede catedralicia. Como era de esperar, entre los temas abordados incluyó obras argentíferas entre las que destacó la custodia de asiento y la lámpara mayor. De la primera valoró la importancia del artista Miguel Torres como un artífice comparable a otros célebres plateros, refiriéndose a nombres propios, como el de Juan de Arfe y Villafañe⁹. Con relación a la lámpara señaló que se trataba de una “obra maestra” del platero Larios, “sujeto muy inteligente en su arte”, y de la cual enfatizó su gran tamaño y complejidad. Sobre esta última, mencionó también que existe una descripción de José de Isunza, maestro platero al que nombró de forma frecuente y de cuyo texto lamentablemente no tenemos más referencia. Sin embargo, las reiteradas menciones a Isunza lo colocan, para Manzo, en un nivel comparativo al de Larios o los hermanos Torres. Entre dichas alusiones comenzó por describir la custodia que realizó en 1803 (fig. 17), de la que indica que era una obra de:

cerca de vara, el Sol está montado en muy buenas perlas; su pie es obra exquisitamente trabajado en oro de colores, cuya delicadeza no tiene que envidiar al trabajo extranjero; está adornada de esmeraldas, brillantes, topacios, amatistas granates y perlas muy netas, acreditando en esta obra la pericia de su autor¹⁰.

También escribió sobre la custodia rica realizada por Larios, pero no reparó en ella más allá de su empleo para las fiestas del Corpus y que su materialidad “es de oro, de más de vara, con multitud de diamantes por

8. Manzo, “Descripción artística...”.

9. Manzo, “Descripción artística...”.

10. Manzo, “Descripción artística...”, 63.

cada faz, y por la otra, esmeraldas: se estrenó el primero de junio de 1727". Con esto, queda claro que a Manzo le interesó más destacar la obra de Isunza, develando de este modo un posible juicio de preferencia. Así mismo, en el escrito hace énfasis en obras de artistas locales y que, según su reflexión, no desmerecen ante la producción extranjera. Quizás, es probable que él mismo se viera reflejado dentro de un territorio que se abría a otras líneas comerciales y a sus influencias, caso de las francesas o inglesas. En otras palabras, ve en el artífice local las características necesarias para elaborar piezas que alcanzaban las exigencias de la sociedad del momento, una demanda que necesitaba insertarse en las líneas del gusto legítimo que venían marcadas por la influencia gala, mismas que estaban en perfecta sintonía con el capital visual de Manzo¹¹.

También, en las menciones de Manzo, resaltó la obra con relación a la calidad de su artífice, una dualidad lógica en la que no distingue necesariamente el origen angelopolitano o capitalino, recordando que la Torrecilla fue realizada por plateros de la Ciudad de México y la forma corresponde al modelo Sevillano que marcó Juan de Arfe. En tanto, para el caso de los plateros Larios, no repara en lo formal, sino en la grandeza del tamaño y su riqueza. Por lo tanto, intuimos que la búsqueda de Manzo no está ligada a la forma de la pieza del pasado o el origen del platero, sino en la capacidad de la Catedral por poseer ciertas obras y su riqueza diferenciadora frente a



Fig. 17

11. Montserrat Galí Boadella, *José Manzo y Jaramillo, artífice de una época (1789-1860)* (México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP, Educación y Cultura, 2016).

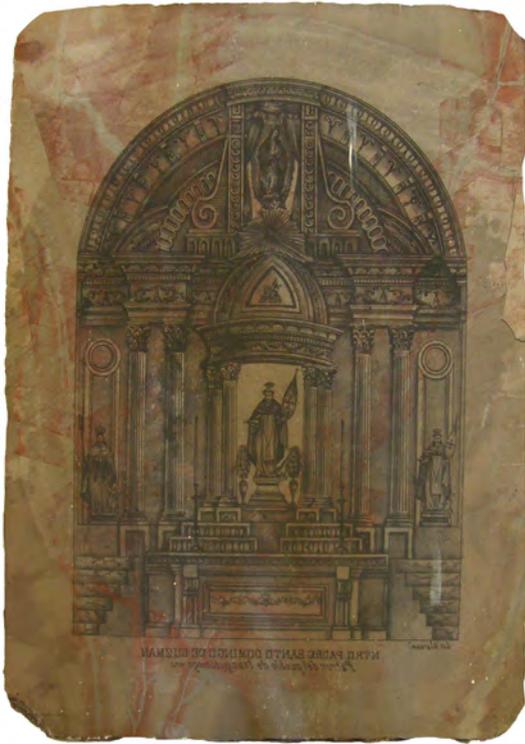


Fig. 18



Fig. 19

las de otras geografías. Con esto queremos hacer notar que el orgullo recae en la capacidad que tuvo la institución por adquirir aquellos referentes que quedan asociados a lo más rico, más grande, de mejor factura o ser productos de aquellos destacados personajes que acompañan la historia de cada pieza. Así, estos mismos elogios quedan aparejados a la sede que las resguarda y, por lo tanto, también a la sociedad e instituciones que representan.

Con el mismo juego comparativo, Manzo relató la existencia de dos cálices de oro, uno “aunque antiguo, es de un exquisito trabajo y elegante forma; el otro moderno, de oros de colores, igual a la custodia, hecho por el mismo Isunza”, quien también diseñó un:

elegante tenebrario, cuya pieza merecía que se grabará en lámina, por ser difícil su aplicación [...] fabricado en madera de ébano, por D. José Mariano Castillo, profesor de mucho crédito en esta ciudad: está ricamente adornada de plata, siendo objeto de admiración a todos los que lo ven¹².

12. Manzo, “Descripción artística...”, 63.

En estas líneas Manzo enfatizó nuevamente al artífice, pero también la relevancia de las piezas, así como los posibles medios que deberían usarse para la difusión de piezas locales. De esto último llama la atención como empleó el grabado. Al respecto, creemos que el referente de la ciudad de Puebla y los grabados que surgieron de sus piezas, pudieron ser los que propiciaron las renovaciones en el interior del obispado. Como ejemplo paralelo aludimos a los retablos principales localizados en los templos de San José Chichihualtepec y Santo Domingo Tianguistengo. Ambos pertenecientes al antiguo obispado de Puebla y están relacionados formalmente con el modelo pudo derivar de la difusión de una litografía del retablo de Tianguistengo (fig. 18). El diseño, que también es muy próximo a los localizados en las parroquias de San Marcos y de la Soledad de la ciudad de Puebla, es muy probable que provenga de los colaterales dedicados a san José y Miguel Arcángel de la Catedral poblana, estos dos últimos realizados por José Manzo. Ante estos ecos decimonónicos, no debemos de olvidar que desde el siglo XVIII estas poblaciones próximas a Santiago Chazumba —a la que ya hemos hecho referencia por la pintura de la *vera efigie* del Nazareno de la iglesia de San José—, tuvieron una estrecha relación argentífera con la ciudad de Puebla como lo demuestran sus custodias datadas entre 1730 y 1760 (fig.19). Lo que queremos hacer notar con los ejemplos de las estampas mencionadas es los pocos casos que se conocen de grabados que difundan un modelo local poblano de piezas no devocionales, como un retablo o el tenebrario del que hace referencia Manzo.

En este sentido una población enclavada en la Mixteca, como Chazumba, buscó su referente en su sede obispal y la ciudad de Puebla en lo más inmediato posible, quizás, la Ciudad de México. No obstante, los paralelos que se buscan no siempre son externos o formales. Es el caso de los artífices de la ciudad de México, quienes asumen esta búsqueda en devociones que van más allá de la recurrente Virgen Inmaculada o San Eloy; nos referimos a la del “glorioso Íncrito Mártir S. Phelipe de Jesús Nacional, y Patrón de esta Ciudad” de México. Al respecto, tenemos noticia que en 1722 fue celebrado con procesiones, saliendo del convento de san Francisco y llevando “su imagen en la Cruz de su Martyrio, sobre una Águila, un Tunal, que son las Armas de México, y le Trajeron a la Cathedral las dos Religiosas Comunidades de la Observancia, y Descalcés, con el rico gremio de la Platería, por haber sido el Santo discípulo de esta Noble Arte”¹³.

13. Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche, *Gaceta de México*, 4 de febrero de 1722.

ejemplo, en la de 1728 se publicó: “la santa iglesia Metropolitana celebró la fiesta del invicto proto-martyr [...] con la misma grandeza y circunstancias que anualmente acostumbra [...] (como ha sido costumbre desde el año de mil seiscientos y ochenta y dos)”¹⁶, hay que recordar que esto es un año antes de que surgiera la primera edición del referido libro que relata la Vida del Santo.

Al igual que el caso anterior, hay constancia de que dicho gremio estuvo presente en la procesión de la Imagen año con año, tal y como es referido en el manuscrito del *Diario de la Catedral de México* de 1751 donde se mencionó que “acompañan también con hachas de cera encendidas y en las manos todo el gremio de la platería, visten las calles de colgaduras y fuegos, repiques, arcos de tule y demás acciones de aplauso”¹⁷ (fig. 22). Recordemos que este es el año en el que se publicó la segunda edición del libro de la Vida del Santo, ahora con un anexo dedicado a los plateros, quienes “reimprime liberal la platería mexicana esta misma Vida; [por lo tanto] ¿Puede probar más claro la Platería mexicana su derecho?”¹⁸.

Más allá de lo que implica la reafirmación liberal del arte de la platería, en este punto creemos que la connotación interrogante quiere dejar de lado las dudas de su estatus. Sin entrar de fondo ahora a este tema, vale la pena extraer parte de la riqueza narrativa en la que está aparejado el Santo y su acotada labor argentífera de juventud. En la que:

El martirio es el examen más riguroso, que el Soberano Maestro hace a los Suyos. ¿Y qué materias se preguntan en ese examen? Los que tan gloriosos han pasado por él, cuentan haber sido examinados como se examina la Plata. ¿Y dónde aprendiera Felipe este examen de la plata sino en la platería? Aquí sería donde viendo examinar la Plata, hizo el ensayo, para quedar en su examen como una plata; y de tan buena ley, que salió muy bien Quintada, con las cinco bocas, que las tres lanzas, o cuchillas japonesas le abrieron¹⁹.

16. Juan Francisco Sahagún de Arévalo Ladrón de Guevara, *Gazeta de México*, 5 de febrero de 1728.

17. Manuscrito. Diario manual de lo que en la catedral de México se practica y observa en su altar, coro y demás... 1751. Fondo Antiguo. Ms. 12066, fs. 64-64v. Biblioteca Nacional de España, Madrid 64 v. David Carbajal López, “Canonización o fiesta nacional: la celebración de Felipe de Jesús en México, 1797 -1833”, *Secuencia* 98, (2017), 18.

18. Medina, *Martyrio y beatificación del invicto...*, s/n.

19. Medina, *Martyrio y beatificación del invicto...*, s/n.



Fig. 22

Como es fácil comprobar, se trata de un elocuente discurso donde los plateros mexicanos se vinculan, no sólo con un santo platero, sino con aquel que simboliza a una sociedad criolla, “Nacional”, que avanza en la construcción de una identidad. No olvidemos que de cierta forma los criollos son un grupo que encaja con las características de problemas de identidad, ya que están debajo de clases dominantes. Así, “los grupos minoritarios, a quienes la discriminación y los prejuicios les han impuesto una identidad [...], se sienten fuera de las sociedades cuyos valores, sin embargo, han aceptado relativamente”²⁰. De acuerdo con esto, la búsqueda de identidad se reclama a los posesivos: mío o nuestro; de ahí a símbolos de lo propio que restituya a toda la sociedad²¹. En este sentido Felipe de Jesús resulta ser el símbolo de lo “nuestro” por su origen criollo, con un oficio “propio” que identificó a los plateros como grupo.²²

20. Klapp, *La identidad...*, 19.

21. Klapp, *La identidad...*, 27.

22. El éxito de este símbolo de identidad se consolidó con las décadas y su promoción a la santidad. Así, la fuerte promoción a su devoción que se le dio en los primeros años del siglo XIX fueron los detonantes para que su festividad, el 5 de febrero, fuera parte de los decretos gubernamentales del México independiente como día de fiesta religiosa nacional. Sobre esta

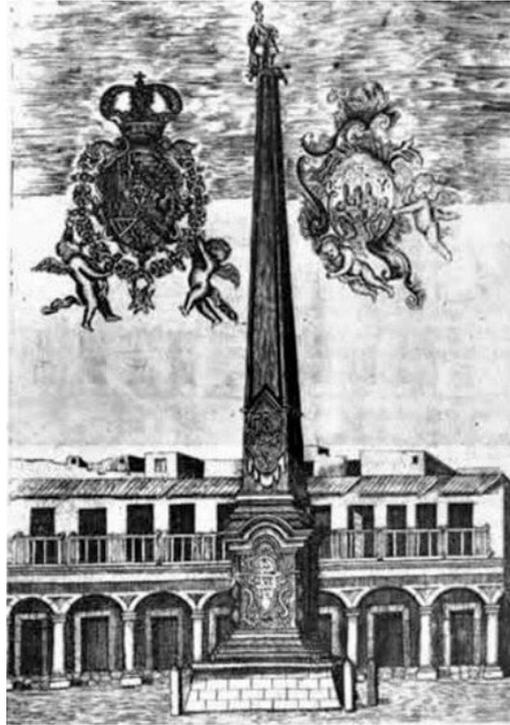


Fig. 23

Con estas noticias, a modo de escueta digresión, queremos traer a la consideración de los estudios de la platería una de las devociones controversiales de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Por lo tanto, para el caso del gremio de platería, valdría la pena seguir explorando sobre las devociones regionales y con ello, encontrar otros indicios de la liberalidad del arte dentro de la construcción de la identidad de los plateros en México, todo lo cual no lleva a retomar la geografía en estudio y los ecos de la idea que hemos buscado transmitir en los párrafos anteriores.

La participación de los plateros en el ámbito civil también fue un punto en el cual proyectaron su imagen. Así, los que pertenecían a su gremio en la ciudad de Puebla entre 1761-1763, erigieron un obelisco dedicado al monarca Carlos III. El monumento se ubicó al centro de la plaza mayor de Puebla,

fecha, no resulta ser coincidencia que sea la misma en la que se celebra la constitución de 1857. Tampoco es casual que en la capilla dedicada al protomártir en la Catedral de México —la cual comparte con la Santa de América, Santa Rosa de Lima— se colocaron temporalmente en 1838 los restos mortales de Agustín de Iturbide, consumidor de la Independencia y actualmente esté localizada la pila bautismal donde recibió este sacramento el Santo criollo. David Carbajal López, “Canonización o fiesta nacional: la celebración de Felipe de Jesús en México, 1797-1833”, *Secuencia*, 98 (2017), 9.

sobre un basamento con cuatro cartelas distribuidas en sus cuatro lados y rematado con la efigie del rey²³ (fig. 23). Los textos eran un “hiperbólico elogio al monarca y, de paso, un igualmente rendido autoelogio del gremio”²⁴. De estos escritos, retomamos ahora aquellos que mencionaron al gremio y denotaron dicho elogio.

Esta pirámide, vengadora del olvido, testigo de la memoria y una prenda de su amor, le erigieron los plateros. ¡Huya el olvido, y el mundo mármol, con sus letras bien esculpidas, declare esto ante los ojos de todos: Carlos de Borbón, ¡rey de las Españas e Indias!²⁵

Y en la siguiente cartela:

Elevase esta obra única del gremio de los plateros, labrada con admirable arte erigida con admirable liberalidad. Celebra, predica, ostenta y recomienda la mano del arte y erigida con admirable liberalidad. Celebra, predica, ostenta y recomienda la mano del artífice, de la liberalidad del gremio, el ornato de la Ciudad y la gloria de Carlos²⁶.

De ambos textos queremos destacar dos temas que ya hemos sugerido: la búsqueda por proyectar la institución del gremio de plateros en devociones civiles y religiosas relacionadas con la geografía y poder, a lo que se añade su claro vínculo con la idea de liberalidad del gremio. Ambos fueron mostrados en objetos que, ya sea en la literatura hagiográfica o en efigies conmemorativas, se promovieron como símbolos que posicionan a los agremiados dentro de un nicho específico de la escala social novohispana.

Con relación a lo anterior, aparentemente, el gremio buscó por lo menos, desde mediados del s. XVIII, representar su liberalidad en medios visuales masivos, de contacto directo con la sociedad y así, cimentar un estatus social que ya otros gremios, como el de los pintores, grabadores, arquitectos, amoladores y figoneros, reclamaban durante toda la segunda mitad del siglo²⁷.

23. Efraín Castro Morales, “El obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla”, *Boletín de Monumentos Históricos*, 1 (1978) 31-40.

24. Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El obelisco de Carlos III en la plaza mayor de Puebla”, en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica* (Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2002), 100.

25. Estrada de Gerlero, “El obelisco de Carlos III...” 101.

26. Estrada de Gerlero, “El obelisco de Carlos III...”, 101.

27. Sobre la liberalidad de los pintores véase: Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la Pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 14.

Mientras que cada gremio hizo lo propio para buscar su liberalidad y dejar de lado el estatus artesanal, los plateros fueron ganando terreno a lo largo de este tiempo. Sobre esto último, no tenemos más referencias claras en la ciudad de Puebla; no obstante, nos apoyamos de la posible influencia que este tema tuvo desde la capital virreinal. De este modo destacamos la actuación de Antonio Forcada y la Plaza, Ensayador Mayor entre 1790 y 1818 en la Ciudad de México, quien, en defensa de su estatus ante los ministros de la Real Audiencia, elaboró en 1791 un escrito en el cual enfatizó la imagen que tiene como platero y Ensayador Mayor²⁸. En este texto declaró que los ministros calificaron su labor “...al vulgar concepto, de que los Ensayadores son unos meros Artesanos, cuya facultad no es liberal, sino mecánica y menos estimable que el ejercicio de escribir e incompatible con el carácter de ministros”, más adelante reiteró que “...no los tratarían con tanto desprecio; ni el indiscreto vulgo tendría ocasión de Juzgarlos menos que unos oficiales de pluma o como a unos artesanos”²⁹. Ante esta mirada desacreditadora Forcada aclaró que el cargo de Ensayador Mayor “solo pueden hacerlo cumplidamente sujetos adornados de una compleja aritmética, además que mediana química y de otros conocimientos científicos”³⁰. Sumando a esta defensa dice que su actividad “...son de la misma naturaleza y estimación que las más nobles, que ocupan a los sabios profesores” y, por lo tanto, sea reconocida como “liberal y noble”, validada también por los conocimientos científicos de químicos, como los de Jean Hellot y Jean Darcet o los estudios de la Academia de Ciencias de París y la Real Sociedad Bascongada³¹.

Con estos casos, es probable que los plateros, tanto de la capital virreinal como de Puebla —de estos últimos mostrando su intención de sumarse a la liberalidad a partir de su declaratoria en el obelisco— no escaparon de

Ligia Fernández Flores “La defensa de la ‘Liberalidad de las artes’ en el virreinato de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Cuadernos dieciochistas*, 20 (2019), 303-324. En últimas fechas: Ilona Katzew, coord. *Pintado en México, 1700-1790: Pincit Mexici* ((Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2017).

28. Este documento lo ha dado a conocer Alma Montero en: Alma Montero Alarcón, “Antonio Forcada y el orgullo de ser maestro ensayador mayor en la Nueva España”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX* (León, España: Universidad de León, 2010), 317-327.

29. AGN, Casa de Moneda, vol. 71, exp. 16, f.13, 74-75. Montero Alarcón, “Antonio Forcada y el orgullo...”, 320-321.

30. AGN, Casa de Moneda, vol. 71, exp. 16, f.13. Montero Alarcón, “Antonio Forcada y el orgullo...”, 321.

31. Montero Alarcón, “Antonio Forcada y el orgullo...”, 321.

los intereses por demostrar su quehacer como un arte liberal. Esto como un ímpetu social ideológico común, pues otras prácticas, más allá de los pintores y grabadores, buscaron esa misma categoría, aún los más insospechados, como lo fueron los amoladores y figoneros. Por lo tanto, es posible entender que el concepto de “liberalidad” fue:

una categoría ideológica relativamente generalizada que formó parte de un sistema de valores compartido por ‘artistas’ y ‘productores’, ya que fue aducido y esgrimido como exégesis teórica para sustentar una serie de argumentos que pudieron haber circulado en la capital virreinal y significado una elemental fuente de inspiración, poniendo de manifiesto el esfuerzo desarrollado por los miembros de algunos gremios para conjuntar teoría y práctica, experiencia y conocimiento, tradición y modernidad³²

Al tener claro que no solo la pintura buscó su liberalidad en el siglo XVIII, si no que fue un ejercicio que otros gremios hicieron en paralelo, entendemos que los plateros respondieron a la inercia social para posicionarse dentro de los alegatos “intelectuales”. Por lo tanto, es comprensible que, desde la organización gremial, a través de festejos y monumentos, pero también desde las plataformas burocráticas, intentaron ejercer y potenciar su presencia mediante los canales que la sociedad tenía como referente. En este sentido, proyectar la “liberalidad” en el protomártir “nacional”, en un monumento de conmemoración regia con un discurso erudito o desde el posicionamiento dentro de la estructura institucional del gobierno, los plateros se sumaron a la búsqueda de reconocimiento que los colocaría en un nicho de pertenencia dentro de la estructura social. Es claro que esto pudo tener poca repercusión, si pensamos que a finales del s. XVIII Forcada aún reclamaba este reconocimiento en las prácticas administrativas, podemos corroborar que dichas búsquedas no tuvieron el eco esperado dentro de la sociedad.

Sumado a todo lo anterior, con estas listas de intenciones, a finales del siglo XVIII los modelos de aprendizaje y los referentes formales que la Real Academia de San Carlos introdujo fueron la manera de hacer más tangible dicha “liberalidad”. Como se apuntó en párrafos anteriores, las ideas y por lo tanto las formas partían de valores compartidos entre los productores y la sociedad que las demandó. Sobre ello aludimos a la recomendación que

32. Fernández Flores, “La defensa de la ‘liberalidad de las artes’...”, 310-311.

hace el Intendente de la Ciudad de México en 1789, para que todos los aprendices del arte de la platería asistan diariamente a la Real Academia para practicar el dibujo³³. Es así como podemos entender también que durante el periodo que ocupó Forcada el cargo de Ensayador, las múltiples piezas contrastadas y marcadas con su punzón son de un gusto que impulsó la Academia. Con esto pensamos que el mismo Forcada influyó en este repertorio formal, dado que podemos asumir que fue un personaje con una personalidad dominante, que impuso su categoría dentro de la organización institucional del gobierno virreinal y con ello ser un referente para impulsar la “liberalidad” de la platería.

Con estos ejemplos, proponemos que los plateros poblanos entran a una estructura social establecida por la Corona. A partir de ello, las demostraciones de legitimación están relacionadas en la devoción regia. En este sentido, los plateros fundan símbolos de identidad en búsqueda de distinción entre las diferentes organizaciones. Para ello toman como aval la liberalidad de su arte, este último como un motivo del capital cultura que pretenden constituir en la tradición de su labor, lo que plantearía la idea del *habitus* que plantea Bourdieu. Entendido éste como el principio generador de las prácticas simbólicas que permiten diferenciar las clases³⁴. A partir de ello, esta idea no recae en la aceptación propia del gremio, sino en los signos exteriores que puedan ser avalados por la sociedad en la que se desenvuelven. De ahí que estos símbolos están enfocados en la participación de festividades públicas, como las de San Felipe de Jesús, o hitos de impacto urbano, como el obelisco de la plaza de armas de la ciudad de Puebla. Estas prácticas, aunque lógica e inherente para las diferentes organizaciones, devela la capacidad del gremio de los plateros por posicionarse en los puntos focales que reconoce la sociedad. Como advertimos, la plaza de armas representa en la ciudad un espacio de apropiación, participación social y central de significados arquitectónicos de poder, por lo que no resulta menor que cualquier modificación se convierta rápidamente en un referente. Así mismo, no resulta ilógico que el obelisco fuese desmantelado tras la Independencia de México, avalando así el éxito de alabanza regia que representó.

33. AGN, Industria y Comercio, Vol. 5/, exp. 5, f. 224.

34. Bourdieu, *La distinción...*, 54. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle* (París: Droz, 1972), 17.

La custodia de Insunza: entre la renovación y distinción del centro de producción



Los cambios sustanciales a los modelos academicistas que se producían en las artes repercutieron directamente en la catedral de Puebla y es posible datarlos en el año de 1798, fecha en la que se desmanteló y donó al templo principal de la ciudad de Xalapa el tabernáculo trazado por García Ferrer y construido por Diego Cárcamo en tiempos de Palafox y Mendoza. La razón de su desarmado, según el informe del comisario Antonio Joaquín Pérez Martínez fue “...que nuestra iglesia debía mejorar su Cyprés, o Tabernáculo, construyendo otro que correspondiese al mérito de una Catedral generalmente reputada, entre nacionales y extranjeros, por el templo más correcto de la Nueva España”³⁵. Es muy probable que la opinión partía de los nuevos conceptos que se gestaban en la Academia y a esto se suman los estatutos del IV Concilio Mexicano, el cual advertía de la importancia y relevancia que se debía destinar a la única vía de redención, Cristo, y su comunión³⁶.

Para este trabajo arquitectónico se solicitó el servicio de la Real Academia de San Carlos de la Ciudad de México, y su director, el grabador Gerónimo Antonio Gil, encargó su realización al conocido Manuel Tolsá. Dicha obra no pudo ser culminada hasta 1818, un par de años después de la muerte de Tolsá, y ya bajo la dirección del citado José Manzo. Durante su dilatada construcción, casi en paralelo al período en que Antonio Forcada ocupó el

35. ACCP, Pérez Martínez, Informe de 1805”, f. 2. Monserrat Galí Boadella “El arte en el momento de la consagración de los tabernáculos de la catedral de Puebla (1649 y 1819). Consideraciones sobre arte y liturgia”, en Lucero Enríquez, coord., *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia* (Ciudad de México: UNAM, 2014), 167.

36. María del Pilar Martínez López-Cano, coord., “Concilio provincial mexicano IV, celebrado en la Ciudad de México el año de 1771”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial* (Ciudad de México: UNAM, 2004), 244-247. Francisco Javier Cervantes Bello, Silvia Marcela Cano Moreno y María Isabel Sánchez Maldonado, “Estudio introductorio, Cuarto concilio provincial mexicano” en Martínez López-Cano, coord., *Concilios provinciales mexicanos...*, 12-13.



Fig. 24

cargo de Ensayador Mayor (1790-1818), se realizaron un importante número de piezas de platería mexicanas que enriquecieron algunos de los ajuares del obispado angelopolitano. Entre ellos es posible mencionar primero la custodia —hasta ahora inédita— del templo de San Juan de Dios en Orizaba, Veracruz, que ostenta las marcas de ensaye de Forcada, la “M” coronada y el águila al vuelo, como señas de sus respectivos pagos, lo que posibilita datarla durante la primera década del siglo XIX (**fig.** 24). Otro caso es un copón de la Catedral de Puebla, cuyas marcas son semejantes a las del anterior ejemplo y una inscripción que dicta: “Soy de la Catedral de Puebla” (**fig.** 25). Un ejemplo más —igualmente inédito—, es un sagrario del Santuario de Cosamaloapan, Veracruz. Aquí las marcas corresponden de igual manera con las punzadas por Forcada, a la que se añade la de Cardona (CDN)³⁷ (**fig.** 26).

37. Sobre este platero se sabe que tuvo tienda pública en la calle de San Francisco (1789), véase: Nuria Salazar Simarro, “Filones de plata en conventos franciscanos”, en Salazar y Paniagua, *Aurea Quersoneso...*, 175.



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

El conjunto anterior se suma a las que corresponden al tiempo de José Joaquín Dávila, quien tomó el cargo de Ensayador Mayor entre 1818 y 1823. De este periodo la región de Puebla tiene en su principal templo un cáliz con la marca “DVLA”, firma de Dávila. Dicho punzón es acompañado con el de “CANAS”, que refiere a Alejandro Antonio de Cañas y posibilita datarlo entre los años de gestión de dicho ensayador³⁸ (**fig.** 27). Sobre esta pieza, se suman al repertorio de obras conocidas en Guipúzcoa y las del Museo del Virreinato, destacando en todas ellas una configuración formal muy cercana³⁹. Con el mismo punzón de Dávila, en la parroquia de Santiago de la Ciudad de Puebla, se halla un copón, aunque sin referencias de autoría (**fig.** 28). De nuevo, la Catedral angelopolitana tiene un juego de vinajeras con su platillo donde está la marca del mismo ensayador y las del platero

38. Anderson, *El arte de la platería...*, 234.

39. Ignacio Miguéliz Valcarlo, “Platería iberoamericana del siglo XIX en Guipúzcoa” en Salazar y Paniagua, *Aurea Quersoneso...*, 479 – 503.



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

José María Martínez (1792-1844) (fig. 29). De este último artífice también contamos como un testigo más de su obra, con un cáliz —no conocido hasta ahora— aunque sin las marcas del ensayador, en el templo de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla (fig. 30). En otro templo, en el de San Andrés Chalchicomula de Ciudad Serdán, Puebla, está una corona de espinas del Cristo Nazareno con la impronta de Dávila. Está ejecutada en oro, según indica la marca del “20”, acompañada del pago de impuestos y localidad, la “M” coronada y el águila al vuelo; a las cuales se suma la del platero José Iglesias, quien firmó como “YGLESIAS” y estuvo vigente desde 1773 en la Ciudad de México⁴⁰ (fig. 31); por lo que es posible encontrar su marca en otras obras facturadas en el tiempo de Forcada, como un cáliz y una puerta de sagrario localizados en el Museo Franz Mayer⁴¹.

Al igual que en los casos anteriores, otro de los ensayadores que aparece como ejemplo de las obras mexicanas que llegan al territorio angelopolitano durante la primera mitad del siglo XIX, es Cayetano Buitrón, vigente entre 1823 y 1843. De esta época destacan dos cálices iguales localizados en el

40. Anderson, *El arte de la platería...*, 412.

41. Esteras, *La platería del Museo Franz Mayer...*, 278-281.



Fig. 31

Sagrario Metropolitano que tienen la marca de dicho ensayador, quien firmó como “BTON”, a las que se suman las correspondientes al pago del impuesto, el águila al vuelo, y la marca de localidad, la “o” sobre “M”, impronta propia del tiempo de México independiente (**fig. 32**).

Al anterior repertorio sumamos ahora, por la importancia que le reclamamos para el momento, las obras importadas de Europa. En primer lugar, y de regreso a la sede catedralicia, se conserva un cáliz en cuyo estuche está la etiqueta que indica su origen; la tienda BRUNET localizada en París, que se corrobora por un par de marcas repetidas en la base y copa. Una de ellas corresponde a la cabeza de Hércules, como control de impuesto, y la otra es la conocida coloquialmente como “el viejo”, pero se trata de la cabeza de Miguel Ángel de perfil con el número 1 en el extremo superior, todo dentro de un enmarcado hexagonal que da fe de la ley 900 o superior (**fig. 33**). Con esta información es posible datar la pieza entre 1819 y 1838, mismos años en los que estuvieron vigentes los ensayadores Dávila y los primeros años



Fig. 32

de Buitrón. Destacamos este paralelismo para colocar sus testimonios en comparación con sus diferencias formales y modelos. No obstante, traemos al diálogo un cáliz conservado también en la Catedral y carente de marcas, que sigue la estructura del ejemplo parisino y que no podemos dejar de sospechar su factura angelopolitana (**fig.** 34). Esto es posible si atendemos a la existencia de la Escuela de Bellas Artes de Puebla (1813), la cual resguardó bibliografía francesa que pudo servir para retomar algunos modelos, como lo fue el libro con diseños de orfebrería: *Recueil de quarante-huit feuilles d'orfèverie à l'usage des artistes*⁴². En este sentido, no se descartan otros libros, como el *Recueil de dessins d'orfèverie*⁴³, en donde aparece, en lámina 51, una estampa del diseño de un cáliz próximo a los dos casos anteriores (**fig.** 35). Claro es

42. Monserrate Galí Boadella, “Lámina y tratados franceses en la academia de bellas artes de Puebla”, en Javier Pérez Siller, coord., *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX, Tomo I* (México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2015), 14.

43. Alexandre Lefranc, *Recueil de dessins d'orfèverie*, (París: L'auteur, 1820).



Fig. 33



Fig. 34

que tampoco se pueden descartar otras posibles influencias que en un futuro puedan ser reveladoras, como las de la Fábrica Real de Antonio Martínez del cual sabemos, gracias a los descubrimientos de Ricardo Cruzaley, existen un cáliz y un juego de vinajeras en la Catedral de Morelia⁴⁴.

Otro cáliz francés más de la Catedral de Puebla que nos interesa, es aquel que porta la inscripción “Catedral de Puebla, 1845” (**fig.** 36). Su origen está determinado por la marca de la cabeza de Minerva de perfil con el número 2. La superficie de la obra destaca por su limpieza, la cual es apenas interrumpida por sutiles remarcados de las circunferencias elaboradas por troqueles, denotando con esto un cambio radical de los procesos de elaboración. Este ejemplo sería significativo para cerrar la lista de piezas que llegan a la Catedral, aunque no queremos dejar de mencionar que la adquisición internacional o donaciones,

44. Juan Carlos Ochoa Celestino y Ricardo Cruzaley, “Estudio de un juego de altar, atribuible al maestro Antonio Martínez Barrio de la Real Fábrica de Platería, en la Catedral de Morelia” en Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, coord. *Estudios de platería. San Eloy* (Murcia: Universidad de Murcia, 2020), 209-220.



Fig. 35



Fig. 36

continuó con obras como la bandeja de la firma Christof de finales del siglo XIX, hasta unas vinajeras alemanas de la Württemberg Metallwarenfabrik próximas a la primera década del siglo XX (**fig. 37**).

Con estos ejemplos buscamos poner en contexto otras piezas que se realizaron en Puebla y con ello avalar la consolidación de sus talleres y la capacidad de producción, no sólo de modelos repetitivos que se dieron principalmente a lo largo del siglo XVIII, sino de adaptarse a los academicistas que se irán gestando en los gustos de las clases dominantes. Como ejemplo de este repertorio retomamos la custodia realizada en 1803 por José de Isunza para la Catedral referida por Manzo (**fig.17**). Otra pieza catedralicia que destaca por su riqueza, similar al caso anterior y por su factura poblana, es el cáliz realizado en 1845 por Francisco Velarde (**fig. 38**), de quien hasta el momento no hemos encontrado más datos. No obstante, la forma de este vaso es comparable con el cáliz francés revisado en el párrafo anterior y con otro ubicado en la parroquia de San Pablo Apóstol Apetatitlán, Puebla (**fig. 39**).



Fig. 37

Sobre José de Isunza, de quien sabemos fue hijo de Manuel Isunza y María de la Vega, se casó el 10 de septiembre de 1783 con María Ignacia Bernal⁴⁵, donde se declaró como español, Patrón de Platero y originario de la ciudad de Puebla⁴⁶. De esta unión nacieron doce hijos⁴⁷, todos registrados en

45. María Ignacia Bernal fue: “española, originaria de la ciudad de Tepeaca criada en la Hacienda de San Francisco doctrina de San Salvador el Seco, hasta los diez años de su edad a el cabo de los años se restituyó a su patria y permaneció cuatro años, más de tres en esta dicha ciudad en el colegio de Nuestra Señora de Guadalupe en la feligresía de San Sebastián [...] hija legítima de Don Miguel Bernal difunto y Doña Gertrudis Gonzáles” Archivo del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de Puebla, *Matrimonios*, 1779-1790, f. 176.

46. Archivo del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de Puebla, *Matrimonios*, 1779-1790, f.176. Dicho platero tuvo como hermano a don Joseph Mariano Ysunza, quien, en su matrimonio con María Salgado el 18 de diciembre de 1814, se declaró como “Sargento primero del cuartel de artillería de patriotas distinguidos”. ASMCP, *Matrimonios*, 1808-1820, f. 37.

47. Según el registro de bautizo de cada uno de los hijos de José de Ysunza se sabe que fueron: Joseph Mariano Ygnacio (24-05-1785), Mariana Josepha Florencia (23-02-1787), Manuel José Ignacio (04-01-1789), Mariano Joseph Ygnacio (25-01-1790), Francisco Xavier Mariano (25-03-1791), Manuela Joaquina Mariana (17-08-1795), María Nicolaza Anna (06-01-1798), María de la Luz Josepha (24-03-1799), María Guadalupe Josepha (23-03-1800), Luiz Gonzaga Eligio (22-06-1801), María Teresa Cenobia (01-11-1803), José Rafael Luiz (20-04-1806).



Fig. 38



Fig. 39

el Sagrario Metropolitano de Puebla y por el matrimonio de una de sus hijas, María Nicolaza Anna, sabemos que para 1824 ya había fallecido. Otro de sus hijos que vale la pena destacar es José Mariano Isunza, quien participó como miembro eclesiástico de la Junta instalada para la Escuela de Bellas Artes de Puebla, por lo que podemos deducir el capital cultural con el que contaba el padre. No obstante, la descendencia de nuestro platero colmó a Puebla en varios sentidos, otro de ellos, José Rafael Luis, fue abogado, hermano del secretario de la Mitra —quien suponemos fue José Mariano— y ocupó el cargo de gobernador de Puebla durante la invasión estadounidense en 1874⁴⁸. Es posible sospechar que las actividades de la familia de José de Isunza derivaron del propio interés que mostró ante las situaciones políticas de su época. Por ejemplo, en 1810 al formarse los “batallones patrióticos distinguidos de Fernando VII” en la ciudad de Puebla se integraron diversos artífices, entre los que se encontraban 16 plateros y de los que destaca el nombre de José de Isunza⁴⁹.

48. Migue Ángel Peral, *Gobernadores de Puebla* (Puebla: PAC, 1975), 164-165.

49. José María Miquel i Verés, *Diccionario de insurgentes* (México: Porrúa, 1969), 35-36. Juan Ortiz Escamilla, *Guerra y gobierno, los pueblos y la Independencia de México, 1808-1825* (México: El

Profesionalmente, José Isunza se examinó el 25 de mayo de 1780 como maestro platero en la Ciudad de México con la hechura de un par de candeleros de plata⁵⁰. Aparentemente tuvo que ser ratificado en Puebla, ya que el 27 de mayo del mismo año se examinó en dicha ciudad, posiblemente ante la Junta de Plateros, Tiradores y Batihojas de la Ciudad de Puebla⁵¹, organismo en el que posteriormente fungió como veedor, según la aprobación otorgada por el virrey el 19 de enero de 1784, sólo que ahora denominada como Junta del Noble Arte de Plateros de Puebla⁵². Aunque no tenemos claro cuando inició esta forma de organización en Puebla, se tiene el dato que “el Noble Arte de Platería” de la Ciudad de México, en 1741, dedicó un sermón del patrón san Eligio a la “Mesa y Junta de los tres ramos Plateros, Batihojas y Tiradores”⁵³. Por lo anterior es que suponemos que la organización gremial pasó a una estructura nominal que le otorgó la calidad de la Nobleza del Arte. Tampoco sabemos hasta cuando Isunza ocupó el cargo de veedor, pero en 1793, al reimprimir una novena de Fr. Joaquín Camacho para san Eligio, tiene el cargo de mayordomo, junto con el platero Joseph Zamaniego⁵⁴.

Fue al mismo José Isunza a quien se le encargó, en 1803, la tasación de los bienes del recién electo obispo de Puebla, D. Manuel Ignacio González del Campillo⁵⁵. Ese mismo año se le confió también la hechura de una custodia nueva para la Catedral de Puebla, pieza de la que ya hemos hecho referencia en párrafos anteriores. Se trata de una obra compuesta de una riqueza próxima a la que Larios y Araiza habían realizado. Sobre su ostentación material, el inventario de 1804 la describe con un “pie de oro con peso de diez y seis marcos, seis onzas,

Colegio de México, 2016), s/p.

50. Delia Pezzat Arzave, *Catálogo de documentos de arte 23, Archivo General de la Nación, México* (México UNAM, 1999), cat. 220.

51. Glorinela González Franco y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales, Volumen 2* (México: INAH, 1994), 255.

52. González Franco y Reyes y Cabañas, *Artistas y artesanos...*, 256.

53. Anastasio Antonio Pérez, *El Vice-Dios de los plateros, mejor platero de Dios, San Eloi* (México: Imprenta de la Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1741).

54. Joaquín Camacho, *Novena que en honor del glorioso san Eligio obispo de Noyns, patrón y abogado de los plateros consagran a el altísimo misterio de la beatísima trinidad la cordial devoción de un devoto santo. dispuesta por el r. p. fr. Joaquín Camacho, a expensas del arte de la platería de la ciudad de Puebla siendo mayordomos don Joseph Isunza y don Joseph Zamaniego* (México: Imprenta de los Herederos del Lic. D. Josep Jauregui, 1793).

55. Cristina Gómez Álvarez y Francisco Téllez Guerrero, “Inventario de los bienes de Campillo, obispo electo de Puebla, 1803” *América Latina en la Historia Económica*, vol. 3, No. 5 (1996), 83.

guarnecido con un mil ciento treinta nueve piedras finas, y cuatrocientas veinte y nueve perlas, 99 gordas y 330 menudas; hecho por el platero D. Josef, Insunza en el año de mil ochocientos tres⁵⁶. Mientras que el sol, también de oro “pesa tres libras ocho y media onzas por un rostro guarnecido de diamantes⁵⁷. En tanto, “el otro rostro lo guarnecen trescientos quince esmeraldas⁵⁸”.

De acuerdo con esta descripción no podemos dejar de hacer la comparación con la “custodia rica” de los plateros Araiza y Larios, específicamente con este último, quien hace el sol de 1745, ya que también en uno de los lados está cuajado de esmeraldas y el otro con diamantes. Dicho vínculo puede ser resultado tanto de la casualidad como de la referencia que posiblemente tomó Insunza de la obra de Larios. Sin embargo, creemos que los recursos materiales, más allá de su riqueza económica, son tan específicos que es producto de un proceso selectivo intencional. Para dar una propuesta de esto, tomamos como referentes lo que nos sugiere la literatura del siglo XVIII, específicamente en un sermón dedicado al Santísimo Sacramento, publicado en 1736, donde se enuncia que el diamante es expuesto como una voz “castellana, en latín es *adamas*, que es segunda persona del verbo *adamo*, [que] significa amar fuertemente⁵⁹”. Definición usada para aludir que “en la

56. “...cuyo repartimiento de pedrería y perlas es como sigue: La jarra que recibe el sol tiene Diez y siete amatistas. El pescuezo de dicha jarra tiene ocho cintas con setenta y cuatro esmeraldas. La Barriguilla, catorce topacios, la misma tiene diez y seis cintas con ciento noventa y cuatro diamantes. El cuadrado tiene la moldura, ocho esmeraldas, diez y seis rubíes y Sesenta y cinco diamantes. El mismo por las cuatro fronteras tiene nueve esmeraldas y veinte y siete diamantes. La boya del pie, ocho rubíes y cuarenta y ocho diamantes. El pescuezo del pie, treinta y seis granates, cuatro rubíes, tres esmeraldas y ciento noventa y dos diamantes. El cuadrado del dicho, ocho topacios, ocho esmeraldas, sesenta y cuatro diamantes, y cuatro esmeraldas entre las perlas. En el borde del dicho, treinta y dos esmeraldas, treinta y dos rubíes, ocho amatistas y doscientos cuarenta diamantes. En los cuatro pies veinte y ocho amatistas y jacintos. Perlas gordas en el pie, noventa y nueve. Perlas menudas trescientas treinta.” ACCP, *Inventario de la Santa Iglesia*, año 1804, f. s/n.

57. “...cuio número es de doscientos noventa y siete, los siete grandes, treinta y cinco medianos y ochenta y ocho menores y los ciento setenta y siete puntas.” ACCP, *Inventario de la Santa Iglesia*, año 1804, f. s/n.

58. “... tres grandes = diez y seis medianas, ciento treinta y seis pequeñas y ciento setenta y seis chicas. Así mismo en cada estrella de los rayos a cinco perlas, que con la de la cruz son ciento diez y seis. Tiene dos cercos de perlas netas en uno de los cercos, cincuenta y ocho y en el otro sesenta y por todas las que tiene doscientas treinta y cinco perlas. Asimismo, su viril de oro para la forma.” ACCP, *Inventario de la Santa Iglesia*, año 1804, f. s/n.

59. “Sermón XVI. De la Institución del Santísimo Sacramento: predicado en el Máximo templo de nuestro Seráfico Padre San Francisco de Jesús de la Ciudad de Lima”. Localizado en: Pedro Rodríguez Guillen, *Sermones varios, panegyricos, políticos, históricos, y morales, predicados en los principales templos, y más autorizados concursos de la Ciudad de los Reyes Lima, Cabeza, y Corte del Imperio Peruano* (Madrid: En la imprenta de la Causa de la Venerable Madre María de Jesús de Agreda, 1736), 230. Esta obra fue localizada en la Biblioteca “La Fragua”, acervo histórico

Cruz fue Christo amante de hombres, y fue diamante, porque tuvo de amante lo que tuvo de fino [...] Rostro de diamante dixo Ezequiel, que le dio el Eterno Padre a Christo”⁶⁰.

En cuanto a la esmeralda. También son constante las referencias literarias de esta piedra con la eucaristía. No obstante, para el caso poblano fue sustancial la calidad de éstas y en ello no podemos dejar de aludir sólo una búsqueda de ostentación. Sino una solicitud expresa por el cabildo porque estás fuesen acordes a toda la pieza y su lógico uso. De ello, sólo como un ejemplo de la importancia de la pureza de esta piedra dentro de la cultura religiosa aludimos un caso: “Es también Christo Esmeralda, cuyo matiz verde nos alienta la esperanza del Cielo, que reyna como prenda en este Pan Divino: que por eio el plato, que sirvió en la Cena de Christo, era de Esmeralda”⁶¹. El *Sacro Cantino* al que se refiere este texto se conserva en Génova y se trata de una pieza de esmeralda de planta hexagonal. De la pureza de esta pieza de oriente y de la cual se exalta en la literatura de la época⁶², no podemos dejar de relacionarla con la pureza de las esmeraldas que se exigieron para la custodia rica de Puebla; la cual pausó su hechura por dos años (1757-1759), hasta no obtener esmeraldas de “superior calidad” para continuar el Sol. Por lo tanto, creemos que el interés por el uso de esta gema específica no parece estar sujeto solo a la suntuosidad.

Conscientes de que la literatura es extensa sobre las relaciones simbólicas de las gemas con la Eucaristía, con los ejemplos expuestos pretendemos clarificar que por ninguna manera las gemas colocadas en ambas custodias poblanas sólo refieren la riqueza material. Riqueza en la que los textos seculares parecen estar enfocados. Con la intención de concluir

poblano y con ello queremos hacer notar la difusión del ejemplar; por lo tanto, parte de los posibles referentes culturales de la sociedad angelopolitana.

60. En el sermón se explica como: “Instituyó Christo su amor en la Eucaristía después de puesto el Sol y entrada ya la noche [...] Noten que el diamante de la India, que es el más fino, no se busca de día, sino de noche, por que de día no luce [...] Pues por eso instituyó Christo el Sacramento de noche, por que se había de manifestar en él, como el más fino diamante de la India; y es más valiente el diamante, cuando sin medir la espada, ahuyenta al Sol, que cuando esgrime rayos para rendir su luz”. Rodríguez Guillen, *Sermones varios...*, 230.

61. Francisco Sobrecasas, *Ideas varias de orar evangelicamente, con reglas para la forma y elección de libros para la materia* (Zaragoza: Herederos de Pedro Lanaja, 1681), 355.

62. Gaetano da Santa Teresa, *Il Catino di smeraldo orientale, gemma consagrada da N. S. Gesu' Cristo* (Génova: Stamperia di Giovanni Franchelli, 1726).

estas relaciones, traemos un último ejemplo para dar contundencia a la tradición gestada en estas analogías. Se trata de una fracción de la “Loa para el Auto Sacramental: El pintor de su deshonra” de Pedro Calderón de la Barca, justo en el momento cuando “sale [a escena] la orden sacerdotal de Levita con un cáliz y ostia”, exclamando lo siguiente:

En su dorado Viril
pondré la Oblea nevada,
en que Amor se emboza, [...]
Tomás dixo, que en queste
manjar se hacía, y se daba
memoria de su pasión.
Y en ella, según sus varias
colores, las piedras hacen
natural la semejanza.
El Rubí, la oración pinta
del Huerto, pues en su estancia,
en desalientos que suda,
vivos Rubíes derrama.
La Amatista, significa
los azotes que le agravian,
pues en cada golpe suyo
cárdeno borrón se estampa.
La Espinela, la Corona
de Espinas cifra, y retrata,
por el color que le tiñe,
o el nombre que le taladra.
La crucifixión, simila
el Matiz de la Esmeralda
pues verde trinca a pedazos,
o se descubre, o se mancha.
El tránsito, en el Topacio
se figura, pues su infausta
amarillez, es mortal
viso de agonía amarga;
y en fin, el Diamante copia;
el rigor de la Lanzada;
assí por labrarse en rueda
de acero, como porque abra
el Costado a Christo, a punta
del Diamante de lanza
Y a esto contestó “el género humano”:

Ya en venturoso día
nada que saber me falta;
y pues ya sé que este Pan,
es medicina Sagrada...⁶³

Más allá de la similitud en el uso de gemas que estamos destacando entre ambas custodias, queremos hacer hincapié en que los recursos materiales están sujetos a un propósito en el cual es implícita su función, no solo en la suntuosidad, sino en las alegorías propias de la materia. Por lo tanto, desde este enfoque, para una mirada devota la riqueza material queda relegada a un segundo plano, a pesar de que la misma suntuosidad es la característica que le otorga el valor simbólico. No obstante, la vanidad aparejada a la materia es una línea delgada que recae en el orgullo que describe Manzo por cada pieza, con lo cual devela que ambos ostensorios se particularizan en cuanto su materia, ejecución y la personalidad de quien las realizó.

Nos queda claro que las características de la obra son los vínculos que la unen con la sociedad. Explicado de otra manera, mientras que para ciertos campos sociales las gemas son un elemento de distinción en función al capital económico necesario para adquirirlas, también son capaces de ver en ellas el mensaje simbólico que tiene cada elemento de la materialidad, como si se tratara de una inversión a la devoción. En cambio, para otros campos sociales, la suntuosidad de la materia se limita a la exaltación y extravagancia. Sólo como ejemplo de lo anterior, para marcar el contraste de percepción en la distancia temporal y capital cultural entre diferentes campos podemos mencionar las impresiones de Bermúdez de Castro. A pesar de que las ediciones actuales de sus escritos están mutiladas por su erudición y el manuscrito original no ha sido localizado, deja entrever la narrativa usada en la época para aludir la riqueza de la custodia de Araiza y Larios:

Del pasmo de la elocuencia griega Demosthenes dijo un discreto: que las mismas oraciones que declamaba, eran los elogios que le engrandecían; y siendo como indubitable el vulgar axioma que *opera laudant authorem* [elogios al autor de la obra] hay algunas obras que el mejor medio para elogiarlas es el registro de los ojos a el verlas sustituyendo sus encomios la pluma, a las admiraciones pues lo deforme que perciben por la narración los ojos logran en su inspección original los ojos.

63. Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales* (Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717), 367.

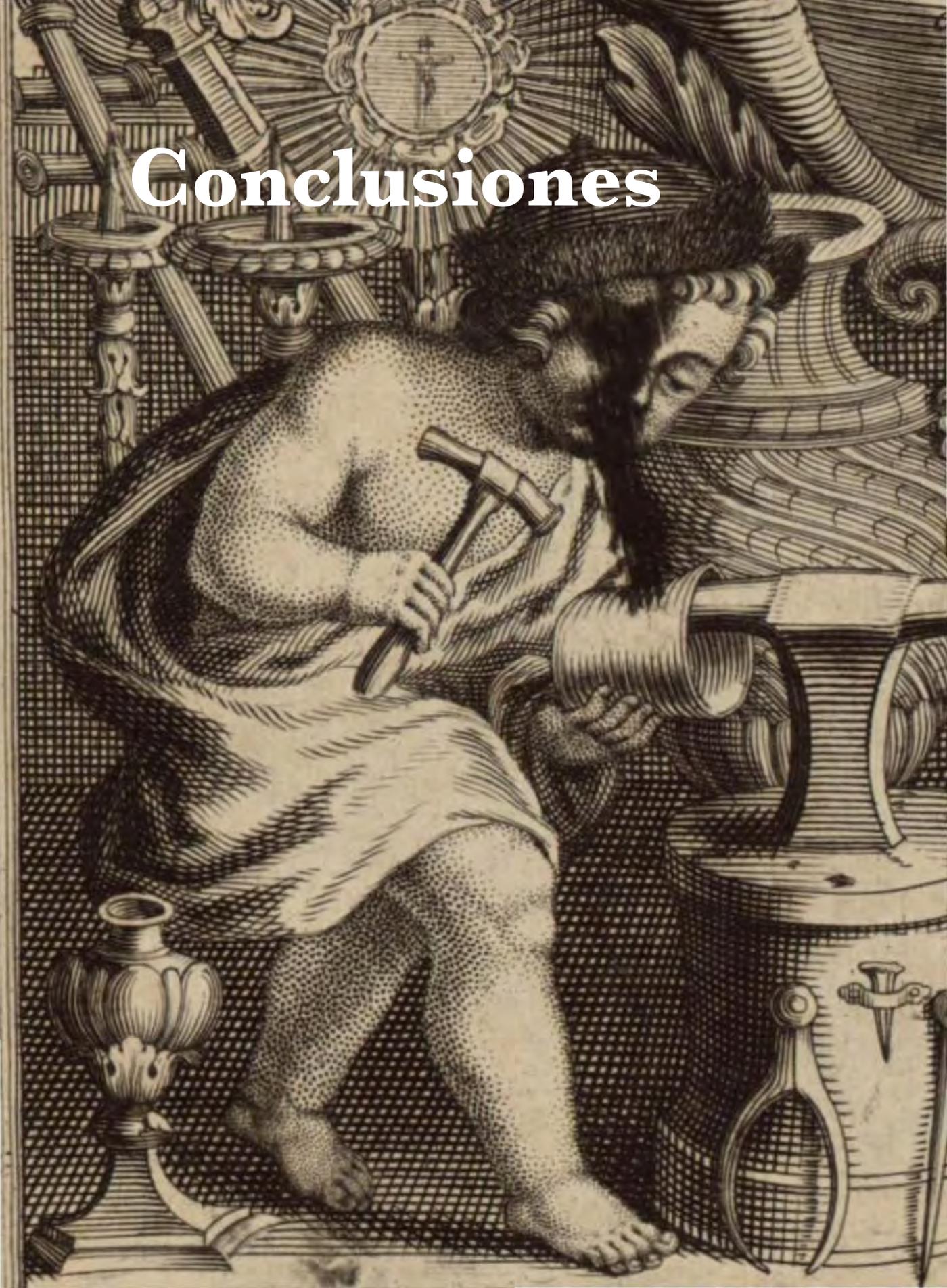
Partimos de esta descripción sensorial para conjeturar que la percepción y admiración por la vista emula a la oración; así es posible justificar en la época que la exclamación emocional que produce la riqueza se moraliza en una alabanza. Con esto, nos referimos a que la materialidad —independientemente si es valorada por su precio o significado— se toma como referente y así, las custodias de Araiza-Larios e Insunza se mantienen vigentes durante el tiempo que conviven, más allá de las diferencias formales que tienen. Sin embargo, nos preguntamos ¿Qué necesidad hay de hacer una custodia nueva en 1803, si ya existe una de riqueza similar o mayor? Sin ser contundentes, creemos que la búsqueda de una nueva custodia radica en la importancia que se le da a la forma y en el espíritu de la renovación que acarrea el gusto academicista. Por lo tanto, apropiarse una forma definida en los gustos vigentes para un objeto que ya había alcanzado la máxima expresión de alabanza simbólica en función de su materialidad, conlleva una búsqueda de distinción, no solo dentro de los grupos sociales o geográficos inmediatos y coetáneos, sino también a través del factor temporal y devocional.

En tanto, la forma, en compañía de la materialidad, generó un sentido de propiedad para cada época y con ello hitos referenciales de identidad, tal y como lo demuestra el mismo Manzo, al hacer especial referencia a obras específicas, como la “torrecilla”, la “custodia rica”, la “lámpara mayor” y la “custodia de Ysunza”⁶⁴. Todas estas piezas destacan por algún rasgo de grandiosidad: mayor riqueza, mayor tamaño o realizada por el más grande artista del momento. Estos valores, que en definitiva van teniendo peso dentro de la historia de la sociedad poblana, reflejan la construcción de una identidad basada en la grandilocuencia de las obras. Estas últimas encomendadas por nombres propios de cada gobierno eclesiástico, según la personalidad de sus dirigentes o en algunos casos, de otros comitentes con ánimos de sembrar signos de distinción y mostrarse como poseedores del capital necesario para emular la riqueza material y espiritual.

64. Manzo, “Descripción artística...”, 63.



Conclusiones



A dos años de que se cumpla el primer centenario del inicio de los estudios de platería novohispana, este trabajo está dedicado en justo homenaje a su primer promotor, Manuel Romero de Terreros. Pese al tiempo transcurrido, una historiografía general de la platería novohispana era una tarea aún pendiente. Esta revisión nos permitió conocer los métodos que se han aplicado a los estudios de platería y explorar nuevas aproximaciones. Sin embargo, creemos que ésta deja al descubierto otras líneas de investigación; desde las generales, como el estudio de centros productores, categorización y metodologías, a las más específicas, caso de los estudios de materiales y técnicas, amén de volver con renovados bríos a los iconográficos.

Al mismo tiempo, la exploración historiográfica nos sirvió de punto de partida para proponer una alternativa de estudio donde se “hace hablar a las piezas”, acercarnos a ellas a partir de sus historias particulares, que luego son insertadas en grupos mayores de obras de platería y otros soportes artísticos más amplios, relacionándola siempre con la materialidad, producción y uso. Con esto hemos propuesto que las piezas sean vistas más allá de los estilos y formas, ya que, si bien fue una constante en todo el trabajo, basarse sólo en estos aspectos nos limitaría su comprensión.

El apoyarnos de los términos económicos para definir el concepto de centro de producción nos permitió identificar a lo largo del periodo virreinal una serie de circunstancias en Puebla. Una de ellas fue la adquisición de piezas de la ciudad de México durante el periodo de prohibición. Otra, la producción de piezas en los talleres poblanos a partir de finales del siglo XVII y la importación y producción local en paralelo para principios del s. XIX. También hacemos visible que, a lo largo de todo este tiempo, una constante de estas variables fue la demanda recurrente de piezas donde encontramos señas de distinción, aspecto que no se centra sólo en un periodo específico de la platería angelopolitana, sino a lo largo de toda su historia virreinal.

Así, ante la ausencia de referencias documentales que nos aporten datos contundentes sobre obras específicas, comprobamos la necesidad de los estudios formales comparativos. Este es el caso del “cáliz de los doce”, al cual, como parte de la propuesta de aportar nuevas aproximaciones, sumamos el estudio material como un elemento argumentativo para posicionar la tradición que le acompaña. Con ello proponemos que, al combinar los puntos

de vista, la historia del cáliz se amplió en relación con su concepción formal y las realidades materiales que acaecieron durante las primeras décadas de la incursión cristiana en América. Asimismo, a pesar de la ausencia de materiales suntuosos en la pieza, ésta cobra una identidad que recae en una historia construida, independientemente de que tenga base en la leyenda o veracidad comprobada. De este modo, entendemos que la obra se construye a la par de la identidad de quien la posee.

De modo semejante sucede con el cáliz del deán Bartolomé Romero que, al cruzar su estudio formal con la recopilación de datos recogidos de la documentación, se pudo reconstruir un cáliz —actualmente conformando una custodia decimonónica— que resulta ser, en parte, la obra más antigua conocida y conservada en la Catedral de Puebla. En este sentido, más allá de que la pieza sea común a la producción de otras geografías hispanas, su importancia radica en la personalidad de su comisario, bajo la cual se escribe su historia. Además, somos conscientes de que esta historia se sigue construyendo y de la cual somos cómplices, ya que ahora la hemos dado a conocer, no sólo como la pieza de plata más antigua, sino también como la pieza artística más remota de toda la sede angelopolitana. Todo lo anterior, muy a pesar de su origen, producto probablemente de los talleres capitalinos equiparables a los del platero Antón Dantes.

De igual manera, piezas como el relicario actual de la púrpura y la torrecilla realizadas por los plateros Torres son prueba de los encargos que el alto clero angelopolitano hacía a los talleres más importantes del virreinato, y es lógico que estos se localizaran en la capital de la Nueva España. Si lo contextualizamos con lo que acontece en otros obispados en fechas próximas, como el de Valladolid, podemos percatarnos que las solicitudes se hacen al mismo taller y el regionalismo de origen de la pieza no condiciona en nada su adquisición. Esto último nos ayuda a proponer que, independientemente del lugar de establecimiento del taller, reiteramos que la identidad de la obra es dada por quien la posee. Con ello, una pieza con características que no se alejan de las que se pueden estar haciendo al unísono en España, aquí se separa de las referencias formales y se adhieren a ella las características personales de los comitentes o de quien la resguarda.

En otro sentido, la reutilización de las piezas con modificaciones en el motivo ornamental posibilita su vigencia a lo largo de la historia. Es el caso de la rosa grabada en la placa del relicario de la púrpura, la cual nos abre una lectura que es posible comparar con la literatura de la época y, con ello, entender que el motivo ornamental está consensuado en un pensamiento dirigido y no aislado. También partimos de esta última idea para ver que la forma general de este tipo de obras, al resolverse como microarquitectura sugieren el idealismo que busca la arquitectura de escala real. Pensar la sede catedralicia o el templo como un gran contenedor para resguardar un espacio sagrado, nos ayuda a entender que la microarquitectura sea idealizada con ese mismo propósito, y ésta es posible realizarla con los materiales cuya pureza simbólica es necesaria para resguardar lo sagrado. Asumir ambas piezas como generadoras de espacios dignos, nos aproxima a entender también que a la par, la arquitectura de escala real tiene similares búsquedas que la obra argentífera. Es así como ponemos en diálogo a la obra de plata en relación con su uso, generadores de espacios, como si se tratase de una obra arquitectónica.

Como objeto contenedor y con la intención de expresar vínculos ceremoniales, el palabrero con las reliquias y obras de Luis Lagarto nos aproxima al interés de los comitentes por poseer obras con el detalle necesario para incidir en la percepción individual. Con ello nos referimos a que las iluminaciones, a la par de los motivos figurativos —próximos al repertorio de la época, pero con una posible intencionalidad semejante a las lecturas que pueden propiciar las letras capitales de los libros de coro— obligan a la proximidad hacia el objeto por parte de un clero con el *capital* apropiado para entender los posibles discursos de un repertorio figurativo complejo. De este modo entendemos este palabrero como una obra en la cual se conjugan diversas expresiones artísticas con detalles que están dirigidos a la contemplación y contención material de las reliquias—actualmente desaparecidas—, pero también de la oración, ahora vista como una suerte de reliquia verbal de Cristo. Esta peculiaridad, que no es estrictamente común en este tipo de piezas, sino más relacionadas con el altar, nos podría otorgar también visos de la categoría y el poder que tomaban las palabras al momento de la consagración y con ello, la sacralidad que se genera en el espacio en torno a la pieza al momento de la consagración del vino contenido en el cáliz. Con esto, proponemos que las reliquias colocadas en el palabrero potencian la oración de la transustanciación inscrita en la placa de plata.

Asimismo, al momento que el sacerdote las pronuncia mientras sujeta el cáliz, la oración conlleva que el contenedor transmute a modo de relicario donde se resguardará momentáneamente la Sangre de Cristo, superando con ello la suntuosidad materialidad de las piezas y otorgándoles a los metales las propiedades simbólicas para su uso dentro del ritual.

Así como en su momento dimos lugar a la materialidad a partir del objeto, también exploramos el mismo tema sin la presencia de piezas y valiéndonos de la literatura y documentación que las refiere. Es el caso de las dos esculturas de plata realizadas en talleres capitalinos y que se resguardan en la sede angelopolitana, la de la Virgen Inmaculada y San Pedro. Con estos ejemplos nos aproximamos a las obras, aunque desaparecidas, con nuevas referencias simbólicas, iconográficas, materiales, técnicas y, por qué no, autorías que no encontramos en los documentos que comúnmente exploramos para tales aportes. Además, insistiendo en la ausencia de la pieza, indagamos en las técnicas generales de fabricación, así como en sus acabados y cómo ello influye en la percepción a partir de referentes que aún podemos contemplar. De este modo la particularidad escultórica y técnica que presentamos no sólo radica en las obras que estuvieron en Puebla, ya que este conjunto de ejemplos es parte de un capital cultural más amplio que reclama la devoción y que volcó y sigue volcando sus afectos en las imágenes escultóricas. Al mismo tiempo, exploramos cómo una pieza de plata es percibida ahora como escultura, a diferencia de aquellas piezas que se usan como contenedores de lo sagrado. Es posible distinguir esto en el juego visual recreado a partir de la interacción de ambas tipologías de pieza, en este caso la torrecilla y la Inmaculada, conviviendo juntas en el antiguo tabernáculo de la Catedral. Nos referimos al realizado por Camargo a mediados del siglo XVII y descrito por Tamariz¹ (fig. 1).

Otras reflexiones que nos dan las piezas están en los cálices que se han denominado como de estilo escurialense y que es posible ver en ambos lados del Atlántico. En tanto, pretendemos entender la homogeneidad o paridad formal de las piezas, no como una carencia de identidad, sino como una identidad compartida que busca encajar en la norma del momento, sin observar en ello una apatía de lo común. Cabe señalar que ahora es posible

1. Esta recreación ha sido posible gracias a las referencias descriptivas de Tamariz y al descubrimiento de la planta y detalles decorativos realizados por Pablo F. Amador.

ver la materialidad en el cáliz no sólo como un elemento simbólico digno como receptor y contenedor de lo sagrado, sino también como una figuración de Cristo en su Pasión; por lo tanto, de ahí la propuesta de la condensación de las formas a un modelo común con un sólo propósito: conjugar la materialidad, la forma y el uso al servicio de la transustanciación. Con esta propuesta que ahora se hace sobre el reconocimiento de las obras dentro de un contexto de forma común, así como la selección de motivos estrechamente relacionados con el uso, nos aproximan más a entenderlas como poseedoras de una identidad construida por el comitente y propietario. De este modo, el donante, independientemente de su jerarquía, seguirá la norma y canon de este tipo de objetos, tal como lo demuestra el legado de los virreyes de México y Perú, quienes legan un cáliz al rey de España en 1657 con la forma que hasta ahora se ha mencionado como “común”² (fig 2). Es así como buscamos resaltar que, ya sea que el cáliz esté destinado para un templo de provincia o para la capilla real en España, la unificación de su forma radica en un canon y no en el estilo.

De todo lo anterior queremos enfatizar que la homogeneidad de las formas, como fue revisado en el caso de los cálices, los cuales se han tildado como *faltos de identidad*, ahora lo ponderamos como una característica que posiciona a quien lo tiene dentro de los cánones de primer orden. Con esto, es posible entender que la repetición de formas no radica en la moda o en un gusto sin sentido, sino en la adaptación de una sociedad a la vanguardia de la norma después de Trento, como un rasgo de consolidación e inclusión dentro de una estructura geográfica y social más amplia que tiene como principio la religión; en términos generales, seguir un correcto cristianismo en un nuevo y utópico mundo en el que se desarrolla la sociedad poblana.

Con estos casos queremos hacer latente que buscar señas de distinción en la platería en Puebla no radica sólo en el origen vernáculo o en la forma única de la obra, sino también es posible verla en los nombres propios de quien la realiza o posee. Como en los valores, que van ganando a través de su historia e integración a un orden común, lo que de cierta manera también los hace particulares. Por lo tanto, mirar a Puebla como demandante de platería

2. Fernando A. Martín García, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional* (Madrid:1987) cat. 20. Andrés De Leo, *Plus Ultra: lo común y lo propio de la platería religiosa de la Nueva España* (Madrid: Casa de México, 2020), 19.



Fig. 2

de otros centros y no sólo como productor, nos abre un panorama temporal nuevo, de ahí que esta perspectiva es una de las aportaciones más importantes para el estudio regional de la platería novohispana.

En cuanto a las obras del periodo en el que la bibliografía ha marcado con elementos de identidad propios de Puebla, observamos que la característica principal es la repetición de un diseño específico con motivos decorativos que se pueden equiparar a los de otros centros productores. Sobre esto, debemos recalcar que el gusto naturalista fitomorfo que se defiende como elemento de distinción en la platería angelopolitana responde a un gusto visible en el mundo hispano e incluso francés. Claros ejemplos son la placa de la benditera o los cálices, comparables con estampas coetáneas que tienen como origen dicho país. No obstante, esta misma característica común nos habla del desarrollo que tuvieron los talleres de Puebla para asumir los códigos vigentes en una geografía más amplia y tener la capacidad de aplicarlos con la calidad apropiada para el uso litúrgico de las obras y el tipo de comitente —ya sean indianos legando una obra a su parroquia de origen o encargos exclusivos para las parroquias y catedral—.

Al mismo tiempo, esto pone de manifiesto la consolidación de su centro de producción a partir del éxito que tuvo un modelo, comprobable por el nivel de multiplicación que alcanzó. Junto a ello, nuestra investigación ha prestado especial interés en aquellas piezas que se diferencian de este repertorio común, saliendo de los códigos que se tenían como poblanos; nos referimos a la custodia rica y el cáliz del Santuario de las Nieves de La Palma, las cuales se distinguen del contexto geográfico en el que se realizaron. En dichas piezas radica la consumación de Puebla como centro productor, ya que son el reflejo de la distinción creativa que se da bajo circunstancias específicas. En primer lugar, la producción común de una sola forma. Segundo, el solicitante con el capital cultural y económico que busca en las piezas una forma de representar su personalidad. Y por último, el artífice con el capital visual y técnico suficiente para crear la obra. Al conjugarse estos factores podemos entonces decir que Puebla alcanzó su éxito como centro de producción.

Así, cuando se conjugan estas circunstancias, un centro de producción definido como Puebla, la capacidad del artista, como los Larios, con el capital técnico, cultural y los títulos requeridos para asumir encomiendas de un *líder*

simbólico, como Álvarez de Abreu, se tienen símbolos de identidad que, en un principio están cargados de “los ‘alardes exhibicionistas’, la afición por atuendos y adornos, la rebeldía contra los estilos vigentes, etc.”³. En tanto, estas búsquedas, principalmente de la sociedad, dan como origen la identidad del centro de producción angelopolitano que, aunque acotado en tiempo —1690-1750— tuvo expresiones particulares dentro de su mismo contexto.

Así, para ese momento podemos definir a Puebla como un centro de producción que cumple y satisface la demanda de su propia sociedad. Corresponde con una temporalidad donde las piezas más importantes ya no son solicitadas a otros centros y capitaliza a sus artífices con encargos que los llevan a la fama. En paralelo, su producción se particulariza en códigos constantes que le dan una característica común y única respecto de otros centros de producción. No obstante, creemos que la distinción radica también y especialmente en piezas que surgen del repertorio común para diferenciarse de su contexto inmediato. Lo anterior se da, sin duda, bajo ciertas circunstancias que sólo fueron posibles dentro de un centro de producción consolidado a la par que se conjugaban con el protagonismo e importancia de sus comitentes y artífices asociados a capitales culturales que lo hicieran factible en piezas insignias.

Todo lo anterior nos lleva a definir a Puebla como un centro de demanda que, según cada momento, se distinguió por la capacidad económica para la adquisición o producción de piezas singulares a pesar de ser parte de un repertorio común. Al mismo tiempo, en momentos específicos, la entendemos como un centro de producción que logró el éxito de un sistema de multiplicidad de modelos que tuvieron repercusión dentro de diversos mercados, siendo la demanda la responsable de su desarrollo. Por lo tanto, proponemos que la identidad de la platería angelopolitana radica en la búsqueda de distinción. Con ello no queremos decir que ésta responde sólo en las diferencias, sino también en la capacidad asumir modelos comunes a un nivel global, a generar y multiplicar códigos específicos locales, a diferenciarse dentro de su contexto inmediato mediante obras singulares o en demandar piezas de otras geografías y que también son referenciales.

3. Klapp, *La identidad...*, VII.

Otra característica que identificamos en la producción poblana es la repercusión que tiene su propia obra creativa durante la segunda mitad del siglo XVIII. Nos referimos a la serie de custodias que se realizaron en este periodo y que se hicieron tomando como modelo la Custodia Rica de los plateros Araiza y Larios. Con ello surge un nuevo momento en el cual la producción local es el referente y se repiten los códigos formales, a tal punto que su impacto se verá en parroquias tan alejadas como la de Santa María Tataltepec, Oaxaca. Lo anterior se da dentro de un contexto donde es posible ver cómo el gremio de plateros poblano buscó el reconocimiento social a partir de la *liberalidad* de su arte. En este sentido, se intentó consolidar el estatus señalado dentro de aparatos visuales monumentales, caso del obelisco dedicado al Rey, el cual sería la cabeza más sólida de la estructura social, y a partir de esto perpetuar su condición liberal.

Con dicho antecedente y dentro de ese contexto, en las vísperas del siglo XIX las señas de identidad se enfocan nuevamente a poseer modelos que se dictan a un nivel más global y en piezas importadas, principalmente de los talleres capitalinos. Así lo irán demostrando el grueso grupo de piezas punzados en México con la marca de ensaye de Forcada o de Dávila con claros códigos formales academicistas. En este sentido, reiteramos que la identidad también está en posesión de ciertas formas, independientemente de su origen regional. Por lo tanto, en el periodo en cuestión, Puebla se puede asumir como un centro productor calificado para elaborar las piezas que requiere la sociedad, con la capacidad de adaptarse y cambiar en función de sus requerimientos. Tal y como lo podemos evidenciar con la obra insignia de José de Inzunza, una segunda custodia cuajada de pedrería preciosa en la que podemos ver que la identidad y la consolidación de un centro productor está en la adaptación a las exigencias y en eso mismo radica su distinción. Este mismo ostensorio demuestra una vez más, la capacidad del artífice por integrarse a un contexto que supone la inserción de los modelos del momento. Con ello cabe asentar que, a pesar de que la producción angelopolitana ya estaba consolidada en códigos específicos y seguía sus propios modelos, esta custodia se ajustó a los cánones globales. Entonces, podemos definir que los rasgos de distinción de este período responden a la integración de referentes imperantes, en conjunción con la riqueza material. A esto agregamos que el orgullo queda reflejado en la posesión y no sólo en el origen de las obras, así como en el reconocimiento de los artífices, quienes también resultan ser un

objeto de posesión que adopta la sociedad. Quizás, a partir de lo anterior, nos aproximamos a ver este tipo de renovaciones como una práctica que intenta perpetuarse para dejar en las obras una seña que la sociedad decidirá si la lleva a su reconocimiento o a su olvido.

Llegar a estas conclusiones no hubiera sido posible sin abordar la platería religiosa desde una perspectiva que nos permitiera verla como el medio por el cual se consiguieron propósitos particulares o generales, donde el uso implícito de la obra cobró otros valores de interpretación que trascendieron a los objetivos religiosos. Así, las formas de aproximación a piezas específicas nos abrieron un panorama nuevo para el estudio de la platería novohispana. De aquí que otro aporte sustancial de este trabajo es diversificar los límites de estudios estilísticos explorando las posibles lecturas que una o un grupo de piezas de plata puede lograr cuando es colocada dentro de su contexto.

El desarrollo de los estudios presentados a lo largo de los capítulos posibilitó comprender aún más las obras de la región de Puebla. Haciendo uso de herramientas de la ciencia exactas, nos permitió entender parte de la materialidad y técnica como aporte complementario a los límites que llega la historia del arte y con ello ampliar ambos campos disciplinares en el conocimiento de la ciencia de los materiales y la historia de la platería novohispana. El empleo de este método posibilitó aproximarnos a procesos de acabados que son parte de intenciones estéticas para la percepción y con ello dar posibles respuestas sobre el uso de la pieza. En este sentido, abrimos un camino inexplorado dentro del estudio de la platería novohispana. De modo semejante, el resultado de revisar los trabajos literarios de la época, como manuales e incluso prosas, nos pudo conectar con el mundo alegórico de lo sagrado en diálogo con la materialidad. Con ello se entiende que la dinámica del uso de estas piezas está estrechamente relacionada con la ceremonia y los motivos ornamentales que la componen. Con todo ello hemos querido dejar claro ejemplo de una propuesta de aproximación donde se conjugan diversas variables como demanda, técnicas, forma, ritual y simbolismo, aspectos constantes que están implícitos en el uso de las piezas de platería religiosa. En términos generales puntualizamos lo que se ha expuesto reiteradamente a lo largo del texto, al guiarnos por estudios estilísticos, los aportes futuros a la platería poblana sólo serían la suma de piezas relacionadas por su forma. En relación con esto, la propuesta que surge de este trabajo es aplicar una



Fig. 3

revisión de las piezas tomando en consideración aspectos contextuales y contrastarlos con referencias coetáneas, ya sean documentales, literarias, formales, simbólicas, rituales, técnicas o materiales. Todo ello, partiendo desde la propia pieza, contextualizando al nivel más amplio posible y volver a ella, para denotar sus particularidades dentro del repertorio formal común.

Como parte del desarrollo y exploración de esta perspectiva aplicada, durante los meses de octubre del 2020 y febrero del 2021, se presentó la exposición “*Plus Ultra: lo común y lo propio de la platería en la Nueva España*” en la Casa de México en España (fig. 3), muestra en la que se comprobó que en las lecturas paralelas, historias propias y formas de las piezas radica un nicho de oportunidades para conocer y entender las obras dentro de contextos más amplios. Con esta curaduría planteamos que si bien las formas comunes de una obra pueden significar parte de una característica propia, cuando pensamos en estas particularidades también debemos ver en ellas las relaciones comunes que la engloban dentro de la cultura en la que se desarrolló, en este caso, la novohispana. A partir de esta exposición, como muestra de los métodos aplicados en esta investigación queremos apropiarnos de cada pieza a partir del aprendizaje como una forma para, en palabras de Lawrence, “despertar el interés por este arte”.



Bibliografía

- Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica el sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Aguinaga, Francisco de. *La exposición de arte religioso en la primera gran feria de Jalisco*. Guadalajara, Jalisco: ed. no identificado, 1953.
- Alarcón Cedillo, Roberto y Alonso Lutteroth Aarmida. *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Alcalá y Mendiola, Miguel de. *Descripción en bosquejo de la imperial cesárea, muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
- Alcázar, Morillas. “Pintura y orfebrería setecentista americana en Arahál”. *CEHA* 1 (1990): 213-217.
- Alcocer, Juan de. *Ceremonial de la Missa*. Madrid: Imprenta Real, 1609.
- Alonso de Rodríguez, Josefina. *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala II. Plateros y Batihojas*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981.
- Alsina Benavente, Jorge. *La plata en el taller*. Barcelona: Alsina, 1994.
- Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español, vol. II*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. “Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. T. II”. Tesis de doctorado, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- _____. “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos” en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*. Puebla: Museo Amparo, 2012.
- _____. “Al Canto de las Quimeras. Luis Lagarto y la fábrica de la librería de canto de la Catedral de Puebla. 1600-1611”. Exposición presentada en el Museo Amparo de Puebla, del 10 de diciembre de 2016 al 13 de marzo del 2017.
- Anderson, Lawrence. *The Art of the Silversmith in Mexico*. Oxford: University Press, 1941.
- _____. *El arte de la platería en México*. Ciudad de México: Porrúa, 1956.
- Angulo Iñiguez, Diego. *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla: 1925.
- Arbeteta, Benito. “Resplandor celeste: Las joyas en la arquitectura medieval y renacentista del ámbito ibérico”. En *Aurea quersoneso: Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord., 327 - 347. León, España: Universidad de León –INAH, 2014.
- Arellano, Alfonso. *La casa del Deán: un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Arfe y Villafañe, Juan. *De Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*. Sevilla: A. Pescioni, 1585.
- Arroyo Lemus, Elsa; Espinosa Pesqueira, Manuel Eduardo y Hernández Vázquez, Eumelia “La pintura mural en la sala de profundis de Tlayacapan bajo una mirada contemporánea: historia, técnica y materiales” en proceso de publicación.
- Arteaga, Agustín Arteaga, Abraham Villavicencio García, Gabriela Baz Sánchez. etc. *Yo, el Rey. La monarquía hispánica en el arte*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 2015.

- Aymes Fernández, Carla. “La plata en la vida privada”. En *Plata forjando México*. Estado de México: Gobierno del Estado de México. 2010.
- _____. “La platería civil novohispana y decimonónica en los ajuares domésticos: estudio documental 1600-1850”. Tesis de maestría Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- _____. “Metales”. En *Museo Bello*. 117-136. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2010.
- Ayuso Mañoso, Carlos Javier. “La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe”. En *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, coord., 803-838. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003.
- Báez, Linda, Carreón Emilie y Dorotinsky, Deborah coord. *Los itinerarios de la imagen: prácticas, usos y funciones*. Ciudad de México: UNAM, 2010.
- Barrera, Trinidad. “Editar *Los Sirgueros*: Cuatro siglos de olvido”, *Perífrasis*, 19, (2014), 119.
- Barrios, Ana García y Manuel Parada. “López de Corselas. La cruz mexicana del siglo XVI de la catedral de Palencia (España): La visión indígena del Gólgota como la montaña sagrada”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (2014): 127-184.
- Bazarte Martínez, Alicia y Gloria del Carmen Trujillo. “El baúl de la dote en la ciudad de Zacatecas”. En *Plata forjando México*. ed. Alma Montero, 169-201. Estado de México: Gobierno del Estado de México. 2010.
- _____. y García Ayluardo, Clara. “Patentes o sumarios de indulgencias, documentos importantes en la vida y la muerte”. En *Visiones y Creencias: Anuario Conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- Belda Navarro, Cristóbal. *Escultura y teoría de las artes*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- Bermúdez de Castro, Diego Antonio. *Theatro angelopolitano o historia de la ciudad de Puebla*. Puebla: Junta de Mejoramiento, 1986.
- _____. *Theatro angelopolitano o historia de la ciudad de Puebla*. Puebla: Dr. N. León, 1909.
- Bonet Correa, Antonio. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. París: Droz, 1972.
- _____. *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI, 2015.
- Börger, Raphael. *Das Wunderbarliche Gut zu Heilig Kreuz Augsburg. 800-jähriges Jubiläum. 1199-1999*. Augsburg: Haas & Grabherr, 1999.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Borromaei, Caroli. *Instructionum supellectilis ecclesiasticae et supellectilis ecclesiasticae, Liber II*. París: Lefranc, 1855).
- Bramón, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen sin Original pecado*. México: 1620.
- Bravo, Paulina y Abraham Villavicencio García. *¡Puro mexicano! Tres momentos de creación*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 2015.
- Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017.
- Burucúa, José Emilio y Lucio Burucúa. “Héctor Schenone”. *Revista Tarea*, (2014): 235-240.
- Busto Duthurburu. José Antonio del. *La platería en el Perú, dos mil años de arte e historia*. Lima: Bancosur, 1996.

- Beuter, Pere Antoni. *De recta Sacrificii oblatione, & Caeremonijs ad Missam, ad Sanctissimum*. Lyon?: Gaspar Trechsel, 1543.
- Byrne, Janet. “Een Zeldzaam Ornamentboekje Uit Het Atelier Van Jacques Androuet DuCerceau” *Bulletin Van Het Rijksmuseum*, 25, (1977): 3-15.
- Cabrera y Quintero, Cayetano de. *Escudo de armas de México*. Ciudad de México: Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1746.
- Calderón de la Barca, Pedro. Tomás de Torrejos y Velasco. *La Purpura de la Rosa, Teatro del Siglo de Oro, Ediciones críticas 9*. Reichenberger, 1990.
- _____. *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- Calderón Martínez, Danivía. *Bienes Artísticos. Capulálpam de Méndez*. Oaxaca: INPAC, 2004.
- Camacho, Joaquín. *Novena que en honor del glorioso san Eligio obispo de Noyns, patrón y abogado de los plateros consagran a el altísimo mysterio de la beatísima trinidad la cordial devoción de un devoto santo. dispuesta por el r. p. fr. Joaquín Camacho. a expensas del arte de la platería de la ciudad de Puebla siendo mayordomos don Joseph Isunza y don Joseph Zamaniego*. México: Imprenta de los Herederos del Lic. D. Josep Jauregui, 1793.
- Camón Aznar, José. *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Flg. Cazorla, 1951.
- Carbajal López, David. “Canonización o fiesta nacional: la celebración de Felipe de Jesús en México, 1797-1833”, *Secuencia*, 98 (2017), 6-34.
- Carrasco Terriza, Manuel Jesús. “El legado del Capitán Gómez Márquez a la Ciudad de Oaxaca”. *Huelva en su historia*, 8 (2001): 217-249.
- Carreño, Alberto María. *La exposición de arte religioso en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco: 1942.
- Carretero Rebes, Salvador. *Platería religiosa del barroco en Cantabria*. Cantabria: Instituto Cultural de Cantabria, 1987.
- Carrión, Antonio. *Historia de la ciudad de Puebla*. Puebla: José M. Cajica, 1970.
- Castro Morales, Efraín. “La Catedral de Puebla y Juan Gómez Trasmonte”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 32, (1963): 21-35.
- _____. *La catedral vieja de Puebla. Estudios y documentos de la región Puebla-Tlaxcala*. Puebla: Colegio de Historia, Escuela de Filosofía y Letras de la UAP, 1970.
- _____. “El obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla”. *Boletín de Monumentos Históricos*, 1, (1978), 31-40.
- Cattan Naslausky, Sandra y del Solar, Rita. *Oro y plata de Bolivia*. Bolivia: Pisces, 2011.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Casa de Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804.
- Cellini, Benvenuto. *Tratados de orfebrería. escultura. dibujo y arquitectura*. México D.F.: Akal, 1989.
- Concetta Di Natale, Maria. *Ori e argenti di Sicilia dal quattrocento al settecento*. Milan: Electa, 1989.
- Cortés Vázquez, Antonio. *La arquitectura en México: Iglesias*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arqueología. Historia y Etnografía, 1914.
- Cortés Vázquez, Antonio. *Hierros Forjados*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arqueología. Historia y Etnografía, 1935.
- Crespo Cárdenas, Juan. *Plata y plateros. Ciudad Real 1500 – 1652*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 2007.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. “Tras el IV centenario de Francisco Becerril”, *Goya*, 125, (1975): 281-290.
- _____. *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

- _____. María Teresa Sánchez Trujillo y Pilar Roldán Gutiérrez. *Platería hispanoamericana en la Rioja*. Rioja: Museo de la Rioja, 1992.
- Cruzaley, Ricardo y Ochoa Celestino, Juan Carlos. “Una marca de localidad inédita en Guadalajara”. En *La plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. ed. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 479-482. Ciudad de México – León. España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2007.
- _____. “José Pantaleón Toscano y la lámpara de la Catedral de Guadalajara”. En *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. ed. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 205-226. Ciudad de México – León. España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2014.
- _____. “El noble arte de la platería. obras en Guadalajara en el siglo XVI”. En *El tesoro del Lugar Florido. La plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. ed. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 459 – 472. Ciudad de México – León. España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2017.
- Da Santa Teresa, Gaetano. *Il Catino di smeraldo orientale, gemma consagrada da N. S. Gesu’ Cristo*. Génova: Stamperia di Giovanni Franchelli, 1726.
- De Leo, Andrés y Pablo Francisco Amador Marrero. “...de astil de figura a modo de Cariátide. testigos de la platería angelopolitana en Oaxaca”. Ponencia presentada en Avances en los estudios de la historia del arte en Puebla organizado por la BUAP, Puebla, 2010.
- _____. y Vargas, Fernando. “Nuestro Padre Jesús Nazareno, el retrato de una escultura para la renovada devoción en Santiago Chazumba” *Encrucijada*, No. 2, (2009): 20-39.
- _____. “La custodia oaxaqueña novohispana... al servicio del culto divino” *Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural*, 22, (2012): 4-11.
- _____. “La platería al servicio del Culto Divino en Oaxaca”. Tesis de maestría Universidad Nacional Autónoma de México: UNAM, 2014.
- _____. “A propósito de la platería oaxaqueña: un estudio desde lo histórico y la forma”. En Jesús Paniagua, Nuria Salazar y Gonzalo de Vasconcelos, 193-204. *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI- XIX*. ed. Portugal: Centro de Investigaçõ em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2014.
- _____. “La conmensuración en la platería. De Juan Arfe y Villafañe a la obra novohispana” *Tesoros del lugar florido. Estudios sobre la Plata en Iberoamérica siglos XVI- XIX*. ed. Jesús Paniagua, Nuria Salazar, 176-198. León: Universidad de León. 2017.
- _____. “La custodia como seña de identidad: La platería en Quito durante el siglo XVIII”. En *Mestizajes en diálogo*. ed. Norma Campos, 237-246. La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural, 2017.
- De Lorm, Jan Rudolph. *Amsterdams goud en zilver*. Amsterdam: Rijksmuseum, 2001.
- Díaz Cayeros, Patricia. “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla” en *Relaciones Estudios de historia y sociedad*, 97 (2004): 219-251.
- _____. *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*. Ciudad de México: UNAM, 2012.
- Díaz Godoy, Antonio. *Un altar renovado San Pablo en sv conversión. Panegyrico, que patente el Santíssimo Sacramento*. Ciudad de México: Imprenta Real del Superior Gobierno, y del nuevo Rezado de Doña María de Rivera, 1742.

- Dornn, Francisco Xavier. *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*. Valencia: La viuda de Joseph de Orga, 1768.
- Di Lorenzo, Andrea y Frangi, Francesco eds. *La raccolta Mario Scaglia: Dipinti e scultura, medaglie e placchette da Pisanello un Ceruti*. Milán: Museo Poldi Pezzoli, 2007.
- Durán, Juan Guillermo y Rubén Darío García, “Los coloquios de los ‘Doce Apóstoles’ de México: los primeros albores de la predicación evangélica en el Nuevo Mundo”, *Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 34 (1979): 131-185.
- Esteras Martín, Cristina. “Orfebrería hispanoamericana en la Catedral de Albarracín”. *Teruel*, 43 (1970): 5-91.
- _____. “Platos de orfebrería mexicana”. *Archivo Español de Arte*, 198 (1977): 160-166.
- _____. “La custodia mexicana de Fuentes del Maestre”. *Alminar*, 19 (1980): 20-21.
- _____. “Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros”. *Revista de Indias*, 41 (1981): 163.
- _____. “Platería mexicana en la parroquia de Budia Guadalajara”. *Miscelánea de Arte*. (1982): 211-215.
- _____. “México en la Baja Extremadura. su platería”. *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 1 (1983): 195-245.
- _____. *Platería hispanoamericana: siglos XVI-XIX: exposición diocesana badajocense*. Badajoz: Secretariado Diocesano del Patrimonio Histórico-Artístico de Badajoz, 1984.
- _____. *Nuevas aportaciones a la historia de la platería andaluza-americana*. España: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985.
- _____. *Orfebrería hispanoamericana. siglos XVI – XIX, obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas*. Madrid: Instituto de cooperación iberoamericana, 1986.
- _____. “Platería virreinal novohispana. siglo XVI-XIX”. en *El arte de la platería mexicana. 500 años*. Ciudad de México: Centro Cultural /Arte contemporáneo, 1989.
- _____. *La platería del Museo Franz Mayer: obras escogidas. siglos XVI-XIX*. México: Museo Franz Mayer, 1992.
- _____. *Marcas de platería hispanoamericana: siglos XVI-XX*. Madrid: Tuero, 1992.
- _____. “Manuel José y Salvador Salinas. plateros sevillanos en México”. *Laboratorio de Ate*. II (1993): 363-367.
- _____. *Arequipa y el arte de la platería: Siglos XVI-XX*. Madrid: Tuero, 1993.
- _____. “Plata Labrada Mexicana en España. Del Renacimiento al Neoclásico” en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España 2. Vol. 4*. Ciudad de México: UCOL, 1994.
- _____ y Ramón Gutiérrez. “La cofradía de San Eloy de los plateros de Lima”. *Atrio: Revista de historia del arte*, 10-11 (2005): 159-168.
- _____. “Plata y platería. fortuna y arte en América Latina”. En *Revelaciones. Las artes en América Latina. 1492-1820, 182-229*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____. “Presencia de andaluces en la platería novohispana (siglos XVI al XVIII)”. En *La plata en Iberoamérica, Siglos XVI al XIX*, ed. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 296-297. Ciudad de México – León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de León, 2008.
- _____. “Un arte de valor: la platería hispanoamericana”. En *Las artes del Nuevo Mundo*, 90-107. Madrid: Coll&Cortés. Francisco Marcos. 2011.

- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "El obelisco de Carlos III en la plaza mayor de Puebla". En *Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal, Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2002.
- Fajardo De Rueda, Marta. "La orfebrería en la gobernación de Popayán". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 17 (2009): 42-63.
- _____. "Orígenes. significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé, La Lechuga". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 29 (2015): 7-19.
- _____. *Oribes y plateros en la Nueva Granada*. León: Universidad de León/Secretariado de Publicaciones, 2008.
- Fee, Nancy H. "Proyecto de magnificencia tridentina: Palafox y el Patrocinio de la Catedral de Puebla de los Ángeles". En *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*. Puebla: Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla/ Arzobispado de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/ BUAP, 1999.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Altiplano, 1962.
- Fernández Flores, Ligia. "La defensa de la 'Liberalidad de las artes' en el virreinato de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII", *Cuadernos dieciochistas*, 20, (2019): 303-324.
- Fernández Gracia, Ricardo. *Arte, devoción y política. la promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*. Soria: Diputación de Soria, 2002.
- Fernández Herrero, Beatriz. "América, la utopía europea del Renacimiento" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529-530 (1994), 103-114.
- Fernández, Alejandro, Rafael Munoa y Jorge Rabasco. *Enciclopedia de la platería española y virreinal*. Madrid: Torreangulo Arte Gráfico, 1985.
- _____, Rafael Munoa. "Marcas Virreinales de plata I". *Galería Antiquaria: Arte Contemporáneo. Antigüedades y Coleccionismo*. 83 (1991): 44-50.
- _____. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria, 1992.
- Folkema, Jacobsz. *Alderhande Voorbeelden van Doorgebroken Zilver-Smids Werk*. Amsterdam: ca. 1690 -1700.
- Fonseca y Urrutia, Fabián de. *Historia General de Real de Hacienda*. México: Vicente García, 1849.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, 1638*. Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1956.
- Galí Boadella, Montserrat ed. *El mundo de las catedrales novohispanas*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- _____. *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- _____. "La catedral palafoxiana: arte, liturgia y política en la catedral de Puebla 1649". *Efemérides mexicanas*, (2012): 135-176.
- _____. "El arte en el momento de la consagración de los tabernáculos de la catedral de Puebla (1649 y 1819). Consideraciones sobre arte y liturgia". En Lucero Enríquez, coord., *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia*. Ciudad de México: UNAM, 2014.
- _____. "Lámina y tratados franceses en la academia de bellas artes de Puebla". En Javier Pérez Siller, coord., *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX*,

- Tomo I. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2015.
- _____. *José Manzo y Jaramillo, artífice de una época (1789-1860)*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP, Educación y Cultura, 2016.
- Garduño Pérez, María Leticia. “Un siglo de platería en la Catedral de Puebla a través de sus inventarios de alhajas: siglo XVIII.” Tesis de doctorado Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Gertel, Zunilda. “Signo poético e ideograma en ‘custodia’ de Octavio Paz”, *Dispositivo*, 2, (1976): 148-162.
- _____. “Poética estructural en ‘custodia’ de Octavio Paz”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
- Giorgi, Rosa. *Símbolos. protagonistas e historia de la Iglesia*. Barcelona: Electa, 2004.
- Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes*. México: FCE, 1999.
- Gómez Álvarez, Cristina y Téllez Guerrero, Francisco. “Inventario de los bienes de Campillo, obispo electo de Puebla, 1803” *América Latina en la Historia Económica*, 5. (1996): 77-88.
- González Franco, Glorinela y Reyes y Cabañas, Ana Eugenia. *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales, Volumen 2*. México: INAH, 1994.
- González Galván, Manuel. *El tabaco y las cigarrerías mexicanas de oro y plata*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- _____. “El mecenazgo indiano en las iglesias de Cumbres Mayores”. En *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, 141-150. Sevilla: 1985.
- _____ y Carrasco Teriza. “Nuevas aportaciones sobre platería mejicana en Villarrasa”. *Laboratorio de Arte*, 7 (1994): 179-200.
- González, Juan Miguel y María Jesús Mejías. “In Honorem. María Jesús Sanz Serrano”. *Laboratorio de Arte*, 25 (2014): 13-28.
- Gracia, Diego. “Sermón primero del SS. Sacramento, en el segundo domingo de cuaresma. Los tres tabernáculos que le fabrica el humano corazón”, En *Sermones de Christo, su Santísima madre, y algunos de los primeros santos de la Iglesia*. Zaragoza: Manuel Román, 1708.
- Gutiérrez, Ramón. *Pintura, escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Guzmán, Aura Domínguez. “Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617)”. En *Sevilla y la literatura*, ed. Rogelio Reyes Cano, 231-246. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.
- Hadjinicolaou, Nicos *Historia del arte y luchas de clases*. México: Siglo XXI, 1981.
- Hartig, Michael y Fellerer, Johannes. *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst: offizielle Ausstellung zum Eucharistischen Weltkongress*. Múnich: im Königsbau der Residenz, 1960.
- Heredia Moreno, María del Carmen y María Concepción García Gáinza. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Navarra: Universidad de Navarra, 1978.
- _____. *La orfebrería en la provincia de Huelva T. 1*. Huelva: Diputación Provincial. 1980.
- _____. “Aportaciones para el estudio de la orfebrería hispanoamericana en España”. *Revista de arte sevillano*, 3 (1983): 35.
- _____. “Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 51 (1983): 59-60.

- _____. *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva: UHU, 1988.
- _____. “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 10 (1991): 323-330.
- _____. *Arte Hispanoamericano en Navarra*. Navarra: Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura, 1992.
- _____, Mercedes Orbe Sivatte y Asunción. Orbe Sivatte. *Arte Hispanoamericano en Navarra: plata. escultura y pintura*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1993.
- _____. “Valoración de la platería hispanoamericana de época colonial en la provincia de Huelva”. En *Huelva y América: actas de las XI Jornadas de Andalucía y América. Universidad de Santa María de la Rábida. marzo-1992*. España: Diputación Provincial de Huelva, 1993.
- _____. “Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana”. *Archivo de Arte Español*, 274 (1996): 183-194.
- _____. “Precisiones sobre los cargos públicos de la platería en el virreinato de Nueva España (1527-1650)” en *Estudios de platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
- _____ y Asunción de Orbe y Sivatte. *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*. Navarra: Gobierno de Navarra, 1998.
- _____. “La proyección del Giraldillo en el Virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peña Roja”. *Laboratorio de Arte*, 12 (1999): 269 -278.
- _____ y Amelia López-Yarto Elizalde, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- _____. “De arte y de devoción eucarísticas: las custodias portátiles” en *Estudios de platería: San Eloy 2002*. Murcia: EDITUM, 2002.
- _____. “Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V”. En *La plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. ed. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 282- 298. Ciudad de México – León. España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2007.
- Hernández Perera, Jesús. *La orfebrería de Canarias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto “Diego Velázquez”, 1955.
- Hernández Pons, Elsa. “La plata del convento dominico de Tecpatán. Chiapas”. En *La plata en Iberoamérica. siglo XVI al XIX*. ed. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 515-532. Ciudad de México – León. España: INAH-Universidad de León, 2008.
- Hernández Serrano, Federico. *Mexican Silverwork*. Ciudad de México: Museo Nacional de Artes Industriales Populares, 1952.
- _____. *Platería Popular Mexicana*. México D.F.: Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, 1952.
- Hernmarck, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- Herrera, Bertos. “Una pieza de platería virreinal en la basílica de Nuestra Señora de las Angustias”. *Cuaderno de Arte de la Universidad de Granada*, XX (1989): 135-138.
- Herrero Gómez, Javier. “Platería americana en la provincia de Soria”, *Celtiberia*, 83, (1992): 16 -83.
- Hill Bigelow, Francis. *Historic Silver of the Colonies and its Markers*. New York: Tudor Publishing Company, 1948.
- Hoyo, Eugenio del. *Plata y alhajas de Zacatecas 1568-1782*. Zacatecas: Casa de la Cultura, 1986.
- Ibarra Mazari, Ignacio. *Crónicas de Puebla de los Ángeles*. Puebla: Gobierno del Estado de

- Puebla, 1992.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. *Platería Hispanoamericana en Burgos*. Burgos: Garrido Garrido, 1991.
- Jones, Edward Alfred. *The old silver of American Churches*. Letchworth, England: Priv. print. for the National Society of Colonial Dames of America, at the Arden Press, 1913.
- Kawamura, Yayoi. “Plata hispanoamericana en Asturias. Nuevas aportaciones sobre la platería mexicana”. *CEHA*, 1 (1990): 263-267.
- _____. “Contribución sobre el conocimiento de la platería oaxaqueña” en *Estudios de platería: San Eloy 2003*, 301-312. Murcia: Servicio de Publicaciones, 2003.
- Kieser, Clemens. *Die Memorialmonstranzen von Ingolstadt und Klosterneuburg*. Tübingen: Genista Verlag, 1998.
- Klapp, Orrin. *La identidad: problema de masas*. México: Pax-México, 1972.
- Kusunoki, Ricardo y Wuffarden, Luis Eduardo. *Plata de los Andes*. Lima: MALI, 2018.
- Lavandera López, José y José Fernando Cova del Pino. *La huella y la senda*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2003.
- Linch, Kevin. *La imagen de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gil, 2001.
- Lefranc, Alexandre. *Recueil de dessins d'orfèverie*. París: L'auteur, 1820. López de Villaseñor, Pedro. *Cartilla Vieja de la nobilísima ciudad de Puebla deducida de los papeles auténticos y libros antiguos, 1781*. Puebla: Secretaría de Cultura Puebla, 2001.
- López-Yarto, Elizalde Amelia. *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, España: Diputación de Cuenca, 1998.
- _____. “Aproximación al arte de la platería española”, *Ars Longa*, 17 (2008): 169-179.
- López, Esteban. “Platería mejicana en Guadalajara”. *CEHA*, 1 (1990): 213-217.
- Loreto López, Rosalva. “La fiesta de la Concepción y las identidades colectivas, Puebla (1619-1636)”, en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. ed. Clara Ayluardo García y Ramos Manuel Medina, 87-105. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.
- Manzo, José. “La Catedral de Puebla. Descripción artística de José Manzo”. *El escritorio*. 1911.
- Martí, Fernando. *Catálogo de la plata, Museo Municipal*. Madrid: Museo Municipal, 1991.
- Martín Vaquero, Rosa. “Piezas de platería de Oaxaca México en la parroquia de Manzanos Álava.: legado de don Juan Miguel de Viana.” En *Estudios de platería: San Eloy 2003*, 345-358 Murcia: Servicio de Publicaciones, 2003.
- Martínez López-Cano, María del Pilar. coord., *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- _____, María del Pilar, Elisa Itzel García Berumen y Marcela Roció García Hernández, “Estudio introductorio. Tercer concilio provincial mexicano (1585)”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Mata, Ricardo. *Huehuetenango*. Guatemala: Bustamante, 2002.
- Maquívar, Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- Martínez López-Cano, María del Pilar. “Concilio provincial mexicano IV, celebrado en la Ciudad de México el año de 1771” En *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, 244-247. Ciudad de México: UNAM, 2004.
- Maza, Francisco de la. “José Luis Rodríguez Alconedo”, *Anales del Instituto de Investigaciones*

- Estéticas*, 6, (1940): 39-56.
- Mazín Gómez, Oscar. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1996.
- Medina, Balthazar de. *Martyrio y beatificación del invicto proto-martyr de el Japón San Felipe de Jesús patrón de México, su patria, imperial corte de Nueva España en el Nuevo Mundo*. México: Juan de Ribera, 1683.
- _____. *Martyrio y beatificación del invicto proto-martyr de el Japón San Felipe de Jesús, patrón de México, su patria, imperial corte de Nueva España en el Nuevo Mundo*. Madrid: Imprenta de los herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1751.
- Medrano, Carlos Rubén. *Plata labrada en la real hacienda: estudio fiscal novohispano. 1739-1800*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2002.
- _____. *El gremio de plateros en Nueva España*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2001.
- Mejía, María Jesús, “Un conjunto de plata hispanoamericana en la iglesia de San Bartolomé de Carmona”. *Laboratorio de Arte*, 2 (1989): 123-132.
- _____, ed. *Estudios de artes decorativas*. Sevilla: Artes decorativa seminario permanente, 2015.
- Miguélez Valcarlo, Ignacio. “Platería iberoamericana del siglo XIX en Guipúzcoa”. En Jesús Paniagua, Nuria Salazar y Gonzalo de Vasconcelos, 479 – 503. Portugal: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2014.
- Miquel i Verés, José María. *Diccionario de insurgentes*. México: Porrúa, 1969.
- Miramontes, Luis Manuel. “Artesanos plateros en la ciudad de Zacatecas durante el siglo XVIII”. En Nuria Salazar y Jesús Paniagua. *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, 235-244. Ciudad de México – León, España: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de León, 2014.
- Montalvo, Martín. “Francisco Javier. Platería americana en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid” en *Estudios de platería: San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003. 383-404.
- Montero Alarcón, Alma. *Platería Novohispana Museo Nacional del Virreinato*. México: Gobierno del Edo. de México, 1999.
- _____. coord. *Plata forjando México*. Estado de México: Gobierno del Estado de México, 2010.
- _____. “Antonio Forcada y el orgullo de ser maestro ensayador mayor en la Nueva España”. En Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 317-327. *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI- XIX*. León, España: Universidad de León, 2010.
- Montes Resinas, Thalía. “El arte de la platería en México. una obra perdida”. En *VI Congreso Internacional sobre “la Plata en Iberoamérica. siglos XVI al XIX*, Jesús Paniagua y Nuria Salazar. León, España y Ciudad de México: Universidad de León - INAH, 2017.
- Morales, Nicolás y Fernando Aquiles García. *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la Pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- _____. “José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados”. Tesis de doctorado México: UNAM, 2009.
- Mühlenpfordt, Eduardo. *Versuch einer getreuen Schilderung del Republick Mejico Hannover*. Berlín:

- Kius, 1844.
- Multibanco Comerme. *México y su plata*. Ciudad de México: Arte comerme, 1980.
- Noppenberger, Franz Xavier. *Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters*. München: Rumfordstraße, 1958.
- Obregón, Gonzalo. “Corrientes estilísticas en la orfebrería mexicana”. *Artes de México*, 112 (1968): 24-73.
- Olvera, Jorge. “La plata Colonial de Chiapas”. *Artes de México*, 10 (1955): 25-38.
- _____. *La plata colonial de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1992.
- Ortega, Morales. “La orfebrería hispanoamericana en Andalucía”. *Galería anticuaria*, 129 (1995): 67-69.
- Ortiz Escamilla, Juan. *Guerra y gobierno, los pueblos y la Independencia de México, 1808-1825*. México: El Colegio de México, 2016.
- Ortiz, Juárez. “Orfebrería mexicana en España. Las piezas de Chillón”. *Boletín histórico*, 46 (1978): 73-80.
- Ortiz, Lesbia. *Aproximación al estudio de la platería en Guatemala*. Guatemala: Sub-Centro Regional de Artesanías y Artes Populares, 1987.
- Palomero Páramo, Jesús. Miguel *Plata labrada de indias*. Huelva: Patronato Quinto Centenario. Huelva, 1992.
- Paniagua Pérez, Jesús. “Algunas piezas de platería mexicana en Zamora”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos. “Florián de Ocampo”* (1990): 255-258.
- _____. *El trabajo de la Plata en el sur del Ecuador durante el siglo XIX*. España: Universidad de León, 1997.
- _____. y Gloria Garzón Montenegro. *Los gremios de plateros y de Batihojas en la ciudad de Quito siglo XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – IIE, 2000.
- Paz, Octavio. “Custodia”. *Ladera este*. México: Mortiz, 1969.
- Peña Velasco, María Concepción de la. “El ornamento litúrgico de plata y oro en la arquitectura y el retablo del Barroco”. En *Estudios de platería: San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003. 487-502.
- Peral, Migue Ángel. *Gobernadores de Puebla*. Puebla: PAC, 1975.
- Pérez de Salazar y Haro, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte, siglo XIX*. México: Imprenta Universitaria, 1963.
- Pérez, Anastasio Antonio. *El Vice-Dios de los plateros, mejor platero de Dios, san Eloi*. México: Imprenta de la Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1741.
- Pérez Morales, José Carlos y Álvaro Dávila-Armero del Arrenal. “San Pedro apóstol: el Juan de Mesa no identificado de Colombia”. Consultado 03 de octubre de 2016. <http://www.lahornacina.com>.
- Pérez Morera, Jesús. “Orfebrería americana en La Palma” en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana 1988*, 587-615. Islas Canarias: 1991.
- _____. “Varias fichas de catálogo”. En *Arte en Canarias siglos XV- XIX. una mirada retrospectiva*. Tomo II. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001.
- _____. “Platería en Canarias. siglos XVI-XIX”. En *Arte en Canarias siglos XV- XIX. Una mirada retrospectiva*, 241-292. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001.
- _____. “Arca del Monumento”. En *La huella y la senda*. Ed. José Lavandera López y José Fernando Cova del Pino, 588-590. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2003.
- _____. “Platería novohispana en las Islas Canarias. centros de origen y tipologías”. En *La*

- plata en Iberoamérica. siglos XVI- XIX*, ed. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, 533-566. León. España-Ciudad de México: Universidad de León – INAH, 2007.
- _____. “El arte de la platería en Puebla de los Ángeles. Siglos XVII-XVIII”. En *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana: siglos XVI-XIX*, ed. Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro, 269-290. León, España-Ciudad de México: Universidad de León – INAH, 2010.
- _____. *Arte. devoción y fortuna. Platería americana en las Canarias occidentales*. Tenerife: Ex convento de Santo Domingo, San Cristóbal de La Laguna, 2010.
- _____. “El arte de la platería en Puebla de los Ángeles. siglos XII-XVIII”. En *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, ed. Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro, 273. León, Universidad de León, 2010.
- _____. *Ofrendas del Nuevo Mundo: platería americana en las Canarias orientales*. Las Palmas de Gran Canaria: CICC, 2011.
- _____. “El gremio de plateros poblano. Nómina cronológica de artífices 1580-1820”. En *El sueño de El Dorado: estudios sobre la plata iberoamericana siglos XVI-XIX*. Ed. Jesús Paniagua Pérez. Nuria Salazar Simarro. Moisés Gámez, 235-263. León. España-Ciudad de México: Universidad de León – INAH, 2012.
- _____. “Formas y expresiones de la platería barroca poblana. Repertorio decorativo, técnicas y tipologías”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 100 (2012): 119-170.
- _____. “La Virgen de las Nieves en América y la familia Álvarez de Abreu”. En *Bajada de la Virgen de las Nieves. 2015*. ed. Jesús Adrián Morera Rodríguez. La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma. 2015.
- _____. *Por mano de ángeles cincelados. formas de identidad en la platería barroca poblana*. Puebla: Museo Amparo, 2017.
- _____. *La casa indiana. Platería doméstica y artes decorativas en La Laguna*. Tenerife: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2017. 13.
- _____. Platería poblana en Icod. *Acontecer pastoral*. <http://6865.blogcindario.com/2006/07/01131-plateria-poblana-en-icod.html> (consultado: 5 de junio 2017):
- _____. “Domus Aurea: Oro, plata y sedas para su Divina Majestad”. En *Ecos: tesoros de la Catedral de Puebla de los Ángeles*, ed. Pablo Francisco Amador Marrero. Puebla: Museo Amparo, (en edición).
- Pérez Sánchez, Manuel. “La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español”. En *Estudios de platería. San Eloy 2013*, ed. Jesús Rivas Carmona, 399-420. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.
- Pezzat Arzave, Delia. *Catálogo de documentos de arte 23, Archivo General de la Nación, México*. México UNAM, 1999.
- Picinelli, Filippo. *Mondo simbolico*. Milano: Stampatore Archiepiscopale, 1653.
- Portús Pérez, Javier. “Ceán Bermúdez, Juan Agustín”, Consultado 25 de marzo de 2018. <http://www.museodelprado.es>.
- Puppo, Moreno. “La platería religiosa hispanoamericana del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz”. *Anales de la Universidad de Cádiz* (1984): 213-218.
- Quevedo Andreú, Roberto. “La platería colonial en Chiapas”. En *Cinco siglos de plástica en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: CONACULTA, 2000.
- _____. “Catálogo de la exposición sobre la plata de Tecpatán, Chiapas, año 2000”, en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 525. *La plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*.

- México, León, España: INAH, Universidad de León, 2008.
- Ramírez Montes, Mina. *Ars Novae Hispaniae, antología documental del archivo general de indias, Tomo I*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Rebes, Carretero. *Platería religiosa del barroco en Cantabria*. Santander: Instituto Cultural de Cantabria, 1986.
- Reyes Hernández Socorro de los, María. coord. *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales*. Gran Canaria: Casa Colón, Cabildos de Fuerteventura y Lanzarote, 2000.
- Riaño, Juan Facundo. *The Industrial Arts in Spain*. London: edit. sin identificar, 1890.
- Ribera, Adolfo Luis. *Catálogo de platería*. Buenos Aires: Museo municipal de arte hispanoamericano Isaac Fernández blanco, 1970.
- _____. *Platería sudamericana de los siglos XVII-XX*. München: Hirmer, 1981.
- Rivas Carmona, Jesús. “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia”. *Imafronte*, 15 (2000): 291-309.
- Rodríguez, Gloria. *La platería americana en la isla de La Palma*. Tenerife: Servicio de Publicaciones, Caja General de Ahorros de Canarias, 1994.
- Rodríguez Guillen, Pedro. *Sermones varios, panegíricos, políticos, históricos, y morales, predicados en los principales templos, y más autorizados concursos de la Ciudad de los Reyes Lima, Cabeza, y Corte del Imperio Peruano*. Madrid: En la imprenta de la Causa de la Venerable Madre María de Jesús de Agreda, 1736.
- Rodríguez, Manuel. *Los misterios del santo sacrificio de la Misa y otros devotos asuntos*. Madrid: 1770.
- Romero de Terreros, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España*. Ciudad de México: Librería de Pedro Robredo, 1923.
- Rubial García, Antonio. “Mitra y cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo XVII”. *Relaciones*, 73 (1998): 239-272.
- Ruíz Cuevas, Karina. “La Virgen como Fuente de Vida. La Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España”. En Campos, Francisco Javier. y de Sevilla, Fernández, 1177-1200. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2005.
- Ruiz Medrano, Carlos Rubén. *El gremio de plateros en Nueva España*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2001.
- Sahagún de Arévalo Ladrón de Guevara, Juan Francisco. *Gazeta de México*. (1728).
- Salas Anzures, Miguel. edit. *Artes de México*, 10, (1955).
- Salas Cuesta, Marcela. *La iglesia y el convento de Huejotzingo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Salazar Simarro, Nuria y Jesús Paniagua Pérez, ed. *La plata en Iberoamérica: siglos XVI-XIX*. León, España, Ciudad de México: Universidad de León, INAH, 2008.
- ____ y Jesús Paniagua Pérez, ed. *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana: siglos XVI-XIX*. León, España, Ciudad de México: Universidad de León, INAH, 2010.
- ____, Jesús Paniagua Pérez y Moisés Gámez ed. *El sueño de El Dorado: estudios sobre la plata iberoamericana (siglos XVI-XIX)*. León, España, Ciudad de México: Universidad de León, 2012.
- ____, Jesús Paniagua Pérez y Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, ed. *Áurea quersoneso: estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*. León, España, Ciudad de México: Universidad de León, CONACULTA, INAH, 2014.

- _____. Jesús Paniagua Pérez y Juan Haroldo Rodas, ed. *El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. León, España, Ciudad de México: Universidad de León, INAH, 2017.
- _____. Jesús Paniagua Pérez, Jesús Pérez Morera; Daniele Arciello (col.). “*El Jardín de las Hespérides*”: *estudios sobre la plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. León, España: Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2020.
- _____. “Filones de plata en conventos franciscanos”. En Jesús Paniagua, Nuria Salazar y Gonzalo de Vasconcelos, 155-176. *Aura Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI- XIX*. Portugal: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2014.
- Salazar, Juan Pablo. *Obispos de Puebla, periodo de los Austria (1521-1700)*. Ciudad de México: Porrúa, 2005.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Los Arfes. escultores de plata y oro 1501-1603*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920.
- San Juan Evangelista, Luis de. *Tratado sobre el quarto del maestro de las sentencias*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1642.
- Sanz Serrano, María Jesús. “La orfebrería en la América Española”. En *Primeras Jornadas de Andalucía y América: La Rábida. Vol. 2*, 293-300. Sevilla: Universidad Internacional de Sevilla, 1981.
- _____. “Platería mejicana y guatemalteca en Jerez de la Frontera”. En *Andalucía y América en el siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985.
- _____. “La platería hispanoamericana: estado de la cuestión”. En *Andalucía y América en el siglo XIX: actas de las V Jornadas de Andalucía y América Universidad de Santa María de la Rábida. marzo-1985*. Vol. 1, ed. Bibiano Torres Ramírez, 235 - 254. Madrid: CSIC, 1986.
- _____. *El gremio de plateros sevillano 1344-1867*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.
- _____. *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla: Fundación El Monte, 1995.
- _____. *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros. 1341-1914*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- _____. *La custodia procesional, Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba: Caja Sur, 1999.
- _____. “La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico”. En *Estudios de San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- _____. “El legado del cardenal Hurtado de Mendoza a la catedral de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, 17, (2004): 93 – 116.
- _____. “Custodias mexicanas. Tradición y originalidad”. En *La plata en Iberoamérica. siglos XVI- XIX*, ed. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 329. León, España, Ciudad de México: INAH; Universidad de León, 2007.
- _____ y Antonio Joaquín Santos Márquez, *Francisco Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2013.
- Sánchez Reyes, Gabriela. “Las medallas religiosas. Una forma de promoción de las devociones”. En *Plata forjando México*, ed. Alma Montero. Estado de México: Gobierno del Estado de México, 2010.
- Schenone, Héctor. “Notas sobre el arte renacentista en Sucre. Bolivia”. *Anales del Instituto*

- Americano e Investigaciones Estéticas*, 3 (1950): 97-98.
- _____. “Piezas de platería mexicana en Sucre. Bolivia”. *Anales del Instituto Americano e Investigaciones Estéticas*, 5 (1952): 97-98.
- Serlio Boloñes, Sebastián. *Tercero y cuarto libro de Arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes: En los cuales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades*. Toledo: Francisco Villalpando, 1552.
- Sigaut, Nelly, coord. *La catedral de Morelia*. Michoacán: Gobierno de Michoacán, 1991.
- Silva, Andrés Iñigo, “Los sonetos derivados de las predicaciones que en 1618 acompañaron la fiesta de la Inmaculada Concepción y sus respuestas. Propuesta de edición crítica”. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Sobrecasas, Francisco. *Ideas varias de orar evangelicamente, con reglas para la forma y elección de libros para la materia*. Zaragoza: Herederos de Pedro Lanaja, 1681.
- Tamariz Carmona, Antonio. *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su catedral*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1991.
- Taullard, Alfredo. *Platería sudamericana*. Buenos Aires: Peuser, 1941.
- Topke, Marco. *Platería de Guatemala*. Guatemala: Instituto Guatemalteco de Arte Colonial, 1975.
- Torre, Ernesto de la. *Lecturas históricas mexicanas*. Ciudad de México: Empresas Editoriales, 1966.
- Torres Pérez, José María. “El eco de las piedadades de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII” en *Lecturas de Historia del Arte* (Madrid: Ephialte, 1994), 267.
- Tovar de Teresa, Guillermo y Antonio Garabana. *México y su plata*. Ciudad de México: Grupo Multibanco Comermex, 1980.
- _____. *Pintura y Escultura en Nueva España (1557–1640)*. Ciudad de México: Azabache, 1992.
- Trens, Manuel. *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946.
- Trujillo Molina, Gloria del Carmen. “Que después del oro es lo que más brilla: la plata en los ajuares de las novias del siglo XVIII Zacatecano”. En *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, Nuria Salazar y Jesús Paniagua, 235-244. Ciudad de México, León. España: Instituto INAH, Universidad de León, 2014.
- Ugarte, Arrué. “Platería hispanoamericana en la Rioja: piezas mejicanas de Santo Domingo de la Calzada y Alfaro”. *Artígrama*, 3 (1986): 215-235.
- Ursúa y Goyeneche, Juan Ignacio María de Castorena. *Gaceta de México*. (1722).
- Valcarlo, Ignacio Miguéliz. *Žilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII. mendeak= El arte de la platería en Gipuzkoa: siglos XV-XVIII*. Gipuzkoa: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008.
- Vale, Teresa Leonor. “O desenho de obras de ourivesaria, no âmbito das encomendas portuguesas em Roma na primeira metade de Setecentos”. En Sabina de Cavi, ed. *Dibujo y Ornamento. Trazo y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Mata y Grecia*. Córdoba; Diputación de Córdoba, 2015.
- Valle Arizpe, Artemio de. *Notas de platería*. Ciudad de México: Herrero Hermanos. 1941.
- _____. “Riqueza y lujo de la Colonia”. *Artes de México*, 10 (1955): 43-52.
- _____. *Notas de platería*. 2ª ed. México: Herrero Hermanos. 1961.
- Valdivieso, Enrique. Magdalena Illán, Lina Malo y Antonio Joaquín Santos, *Pintura Mural Sevillana del s. XVIII*. Sevilla: Fundación Sevillana ENDESA, 2016.
- Vega, Diego de la. *Discursos predicables sobre los Evangelios de todos los días de la Quaresma*.

- Alcalá: Luys Martínez Grande, 1611.
- Vega, Gonzalo Balderas. *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la Modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Vilar-Payá, Luisa. “Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la Catedral de Puebla” *Historia Mexicana*, 4 (2021).
- Wilhelm Clasen, Carl y Hans Küpper. *Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance-und Barockzeit*. Alemania: Rheinland-Verlag, 1975.
- Williams, Leonard. *The Arts and Crafts of Older Spain*. Edimburgo: Foulis, 1907.
- Zarate Sánchez, Edén Mario. *Catálogos de documentos de Arte 29, Archivo de Notarias de la Ciudad de México, Protocolos III*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Zuazo, Alejandro. *Ceremonial según el Missal Romano*. Salamanca: Cofradía de la Santa Cruz, 1753.
- Zurian de la Fuente y Carla Isadora “Fiesta barroca mexicana y celebraciones públicas en el siglo XVII: La Inmaculada Concepción de Nuestra Señora”, Tesis de Licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.



Listado de imágenes

Portada: Detalle de las Andas de la Virgen de Cosamaloapan, Veracruz. Foto: Andrés De Leo.
Índice: Detalle de la Bandeja de la Colegiata de Santillana del Mar, Cantabria, España. Foto: Andrés Valentín Gamazo
Introducción: Detalle del Frontis del Libro

CAPÍTULO I

Detalle del Relicario de Miguel de Torres, 1587, Catedral de Puebla, Foto: Andrés De Leo

Fig. 1

Las artes industriales en la Nueva España
Manuel Romero de Terreros
México: Pedro Robredo, 1923

Fig. 2

The Art of the Silversmith in Mexico
Lawrence Anderson
Oxford: Universidad de Indiana, 1941

Fig. 3

Notas de Platería
Artemio Valle-Arizpe
México: Herrero Hermanos, 1961

Fig. 4

Mexican Silverwork
Fernando Hernández Serrano
Ciudad de México: Museo Nacional de Artes Industriales Populares, 1952

Fig. 5

Artes de México, Platería mexicana
Miguel Salazar Anzuarez, edit.
Número 10, 1955

Fig. 6

Artes de México

Miguel Salazar Anzuarez, edit.
Número 112, 1968.

Fig. 7

Orfebrería de Canarias
Jesús Hernández Perera
Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Vélazquez, 1955

Fig. 8

Marcas de Platería Hispanoamericana
Cristina Esteras Martín
Madrid: Tuero, 1992

Fig. 9

Enciclopedia de la platería española y virreinal
Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco
Madrid: Torreangulo Arte Gráfico, 1985

Fig. 10

El arte de la platería mexicana, 500 años
México: Fundación Cultural Televisa, 1989

Fig. 11

La platería americana en la isla de La Palma
Gloría Rodríguez
Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias, 1994

Fig. 12

La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental
María Jesús Sanz
Fundación el Monte, 1995

Fig. 13

Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura
María del Carmen Heredia

Moreno, Mercedes de Orbe Sivatte,
Asunción de Orbe Sivatte
Navarra: Gobierno de Navarra, 1992

Fig. 14

Platería novohispana
Coordinadora Alma Montero
Estado de México: Gobierno
del Estado, 1999

Fig. 15

*Arte devoción y fortuna, platería
americana en las canarias orientales*
Jesús Pérez Morera
San Cristóbal de la Laguna:
Gobierno de Canarias, 2010

Fig. 16

*Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería
americana en las canarias orientales*
Jesús Pérez Morera
San Cristóbal de la Laguna:
Gobierno de Canarias, 2010

Fig. 17

Plata forjando México
Alma Montero, coord.
Estado de México: Gobierno
del Estado de México, 2010

Fig. 18

Marcas de los diferentes centros
novohispanos, dibujos de Andrés De Leo.
Exposición: *Plus ultra, lo común y lo propio de
la platería novohispana* (nov. 2020 - feb. 2021)

Fig. 19

Plateros, plata y alhajas en Zacatecas
Eugenio del Hoyo
Zacatecas: Casa de la Cultura, 1986

Fig. 20

Anónimo
Vaso de comunión
Puebla de los Ángeles, 1743-53
Santuario de las Nieves, Santa Cruz de La
Palma, España
Foto: Andrés De Leo

Fig. 21

Anónimo

Custodia
Puebla de los Ángeles, ca. 1724 -1725
Parroquia de Salvatierra de los Barros,
Badajoz, España
Foto: Andrés Valentín Gamazo

Fig. 22

Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles 1710-1720
Parroquia de La Haba, Badajoz, España
Reprografía: Cristina Esteras Martín,
Platería Hispanoamericana...

Fig. 23

Anónimo
Inmaculada
Puebla de los Ángeles, 1702
Convento de sor María de Agrada,
Agrada, España
Foto: Andrés De Leo

Fig. 24

Mapa de las obras de platería novohispana
en España
Elaborado por Andrés De Leo sobre
la plataforma Google Maps

Fig. 25

Mapa de las obras de platería
angelopolitana en España
Elaborado por Andrés De Leo sobre
la plataforma Google Maps

Fig. 26

Anónimo
Urna del Santísimo
Puebla de los Ángeles, ca. 1724 -1725
Parroquia de Salvatierra de los Barros,
Badajoz, España
Foto: Andrés Valentín Gamazo

CAPÍTULO II

Detalle:

Anónimo
Urna del Santísimo
Puebla de los Ángeles, ca. 1724 -1725
Parroquia de Salvatierra de los Barros,
Badajoz, España
Foto: Andrés Valentín Gamazo

Fig. 1
Anónimo
Cruz de Altar
Ciudad de México, ca.1560
Catedral de Palencia, España
Foto: Sergio Toledano.
Reprografía de: Luisa Sabau, *México en el mundo de las colecciones*, 51.

Fig. 2
Anónimo
Cáliz
Ciudad de México, 1575-1578
Fotografía: Los Angeles County Museum of Art, LACMA

Fig. 4
Anónimo
Porta paz
Ciudad de México, 1575 - 1576
Colección particular
Reprografía: Esteras Martín, “El oro y la plata americanos...”, 399.

Fig. 4
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles, ca. 1725
Museo de la Basílica de Guadalupe
Foto: Andrés De Leo

Fig. 5
Anónimo
Cruz de Altar
Oaxaca, finales del s. XVII
Museo Franz Mayer
Reprografía: Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer...*, 124.

Fig. 6
Anónimo
Cruz de altar
La Habana, 1675
Parroquia de San Pedro, Breña Alta, La Palma, España
Reprografía: Rodríguez, *Platería Americana...*, 69.

Fig. 7
Pardo

Cáliz
Ciudad de México, primer tercio del s. XVII
Parroquia de Santa Cruz de Lantz, Navarra, España
Reprografía: Heredia Moreno y Orbe Sivatte, *Arte hispanoamericano en Navarra*, 65.
Fig. 8

Anónimo
Cáliz
Arequipa, Medios del s. XVII
Convento de Recoletos Franciscanos, Arequipa
Reprografía: Cristina Esteras, *Arequipa y el arte de la platería*, 69-.

Fig. 9
Anónimo español
Cáliz
España, 1628
Museo Victoria and Albert
Reprografía: Hecht, “New Identities for Some Old Hispanic Silver”, 77-88

Fig. 10
Anónimo
Cáliz
Ciudad de México, ca. 1670
Museo Franz Mayer
Reprografía: Esteras Martín, *La platería del Museo Franz...*, Cat. 22, 104-105.

Fig. 11
Anónimo
Bandeja
Puebla de los Ángeles, ca. 1690
Colegiata de Santillana del Mar, Cantabria, España
Foto: Andrés Valentín Gamazo

Fig. 13
Anónimo
Bandeja
Yucatán, primera mitad del s. XVIII
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig.14
Anónimo
Juego de vinajeras, campanilla y platillo

Querétaro, ca. 1737
Parroquia del Divino Salvador,
Cortegana, Huelva, España
Reprografía: Palomero Páramo,
Plata labrada de indias, 86-87

Fig. 15
Anónimo
Frontal
Primera mitad del s. XVIII
Colección particular, Lima
Reprografía: Ricardo Kusunok
y Luis Eduardo Wuffarden, edit.
Plata de los Andes, 128-129

Fig. 16
Diego de Piñahermosa Alfaro
Arca de Monumento
España, 168
Catedral de Calahorra, La Rioja, España
Reprografía: Victoria Eugenia Herrera
Hernández, “El arte de la platería en
la Catedral de Calahorra”, 535-539

Fig. 17
Francisco de la Cruz
Aguamanil (fuente y jarra)
México, ca. 1725
Parroquia de Santiago, Realejo Alto,
Tenerife, España
Reprografía: Pérez Morera,
Arte, devoción y fortuna..., 56.

Fig. 18
Anónimo
Bandeja
Guatemala, primera mitad del s. XVIII
Catedral de Puebla
Foto: Pablo Amador

Fig. 19
Pieter Janz van de Hoven
Lámpara
Amsterdam, ca 1696
Museo Rijks
Reprografía: Rijks Museum

Fig.20
Anónimo
Cáliz

Puebla de los Ángeles, 1734 -1737
Parroquia de Cordobilla de Lacara,
Badajoz, España
Reprografía: Esteras Martín,
Orfebrería hispanoamericana, 70.

Fig. 21
Anónimo
Cáliz y vinajera
Guanajuato, 1749
Sant Cruz, España
Reprografía: Pérez Morera,
Ofrendas del Nuevo Mundo..., 55.

Fig.22
Anónimo
Patena
Puebla de los Ángeles, ca. 1700
Parroquia de San Juan de Dios, Atlixco,
Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 23
(superior izquierda)
Traza de la Cruz Procesional
Reprografía: *La Varia Commensuración...*,
Juan de Arfe y Villafañe ed. 1675.

(Superior derecha)
Anónimo
Cruz Procesional
Oaxaca, 1725
Santa Catarina Lachatao, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo

(Inferior izquierda)
Anónimo
Cruz Procesional
Oaxaca, ca. 1730
Santa Catarina Lachatao, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo

(Inferior derecha)
Comparación entre los cuadrones
de las cruces procesionales
Superior: Santiago Nundiche
Inferior: San Pedro Yolox
Foto: Andrés De Leo

Fig. 24
Línea de tiempo de platería en estudio
2019
Foto Andrés De Leo

CAPÍTULO III

(Detalle)
Cáliz de dean Bartolome Romero, posteriormente
Custodia

Foto: Andrés De Leo

Fig.1

Anónimo

Los doce franciscanos

1560 -1571

Ex-convento de San Miguel Huejotzingo

Foto: Andrés De Leo

Fig. 2

Anónimo

Cáliz de los doce

¿España?, ca. 1524

Exconvento de San Francisco, Cholula,

Puebla

Foto: Guadalupe García Pasquel

Fig. 3

Detalle de la marca del *cáliz de los doce*

Foto: Guadalupe García Pasquel

Fig. 4

Detalle de la marca de Toledo en
una crismera de finales del siglo XV

Reprografía: Cruz Valdovinos, *Museo*
Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería, 57

Fig. 5

Dibujo de la marca del cáliz de los doce

Dibujo: Andrés De Leo

Fig. 6

Análisis de Laboratorio en Microscopio
de Barrido Electrónico Laboratorio de
Diagnóstico de Obra de Arte del Instituto
de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig. 7

Anónimo

Cáliz de la primera Misa

ca. 1530

Catedral de Bogotá

Fig.8

Reconstrucción parcial de la disposición
original de la benditera de la Catedral
de Puebla. Foto de la benditera:
Eumelia Hernández. Edición y
reconstrucción virtual: Andrés De Leo

Fig. 9

Anónimo

Cáliz

Palencia, segunda mitad del s. XV

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Reprografía: //ceres.mcu.es

Fig.10

Anónimo

Catador de Vino

1631

Museo Rijks de Amsterdam

Reprografía: Jan Rudolph de Lorm,

Amsterdams goud en zilver, 34.

Fig. 11

Antonio Dantés

Cáliz

Ciudad de México, 1566 - 1572

Museo Bello, Puebla

Reprografía: Carla Aymes, “Metales”, 127

Fig. 12

Anónimo

Cáliz

Ciudad de México, 1566 -1572

Museo Franz Mayer

Reprografía: Esteras Martín, *La*

platería del Museo Franz Mayer, 65.

Fig. 13

Anónimo

Arcos de la sala de *profundis*

1560 -1571

Exconvento de San Miguel Huejotzingo

Foto: Andrés De Leo

Fig. 14

Anónimo

Cáliz

Ciudad de México, tercer cuarto del s.

XVI

Parroquia María Magdalena Peñasco,

Oaxaca

Foto: Andrés De Leo

Fig. 15

Anónimo

Cáliz

Ciudad de México, mediados del s. XVI
Parroquia de San Blas de la Villa
del Mazo, La Palma, Islas Canarias
Reprografía: Rodríguez, *La platería
americana en la isla de La Palma*, 37.

Fig. 16

Antonio del Valle

Cáliz

1566 -1572

Colección particular

Reprografía: Esteras Martín, *El arte
de la platería mexicana, 500 años*, 134.

Fig. 17

Anónimo

Cáliz

Toledo o Burgos, primer cuarto del siglo
XVI

Catedral Magistral de Alcalá de Henares,
Madrid

Reprografía: Heredia Moreno y
López-Yarto Elizalde, *La edad de oro de la
platería complutense (1500-1650)*, 201.

Fig. 18

Anónimo

Cáliz

Primer tercio del s. XVI

Parroquia de las Mesas, Cuenca

Reprografía: López-Yarto
Elizalde, *La orfebrería en el siglo XVI
en la provincia de Cuenca*, 72.

Fig. 19

Diego Alfaro

Cáliz

1550- 1560

Parroquia de San Juan Bautista de Arico,
Tenerife

Reprografía: Jesús Pérez Morera, “Cáliz
[3. D.1.2]”, en *La huella y la senda*, 244-254.

Fig. 20

Anónimo

Cáliz del papa Luna

Barcelona, primer tercio del siglo XV

Peñíscola, Castellón

Reprografía: Juan Bautista Simi
Castillo, “Cáliz del Papa Luna”,
en *La huella y la senda*, 110.

Fig. 21

Dionisio de Cítola, atribuido

Cáliz

Ciudad de Oaxaca, c. 1566

Sierra Sur de Oaxaca

Foto: Andrés De Leo

Fig. 22

Dionisio de Cítola (base y astil), anónimo
oaxaqueño (ángel), anónimo mexicano
(sol)

Custodia

c. 1566 (base y astil), primera mitad del
siglo XVIII (ángel), finales del siglo XVIII
(sol)

Museo Franz Mayer

Reprografía: Esteras, *La platería
del Museo Franz Mayer...*, 69.

Fig. 23

Anónimo

Cáliz de dean Bartolome Romero,

posteriormente *Custodia*

1553 y 1563, con modificaciones del final
del s. XVIII y XIX

Catedral de Puebla

Foto: Andrés De Leo

Fig. 24

*Interpretación del cáliz del deán Bartolomé
Romero*

Foto: Andrés De Leo

Fig. 25

Antón Cantes

Cáliz

Ciudad de México, 1545 -1557

Colección particular

Reprografía: Esteras Martín, “Presencia
de andaluces en la platería...” en *La plata
en Iberoamérica, Siglos XVI al XIX*, 297.

Fig. 26
Anónimo
Cáliz
Contraste Miguel Torres, Ciudad de México, 1600 - 1605
Museo Bello y González, Puebla
Reprografía: Carla Aymes, “Metales”, 129

Fig. 27
Anónimo
Sobrecopa de cáliz-custodia
Ciudad de México, 1570-1580
Museo Bello y González
Foto: Pablo Amador

Fig. 28
Comparación de crestería, arriba sobrecopa del Museo Bello, abajo el relicario de la Catedral de Puebla
Fotos: Pablo Amador y Andrés De Leo

Fig. 29
Anónimo
Cáliz-custodia
Ciudad de México, 1575-1578
Colección Isaac Backal
Reprografía: Esteras Martín, *El arte de la platería mexicana, 500 años*, 147.

Fig. 30
Anónimo
Detalle de Santa Clara
1560 -1571
Exconvento de San Miguel Huejotzingo
Foto: Andrés De Leo

Fig. 31
Anónimo
Relicario de la Púrpura de Cristo
Ciudad de México, 1573
Catedral de Puebla,
Foto: Andrés De Leo

Fig. 32
Anónimo
Relicario de la Púrpura de Cristo (detalle)
Ciudad de México, 1573
Catedral de Puebla,
Foto: Andrés De Leo

Fig. 33
Anónimo
Relicario de San Pedro y San Pablo
Ciudad de México, segunda mitad del s. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México
Reprografía: Esteras Martín, *El arte de la platería mexicana...*, 163.

Fig. 34
Miguel de Torres
El profeta Habacuc
Custodia de la Catedral de Morelia
Foto: Ricardo Cruzaley y Ochoa Celestino
Reprografía: Ochoa Celestino y Cruzaley Herrera, “Miguel Torres Hena...”, 240.

Fig. 35
Página 237 de la obra de Juan de Arfe y Villafañe
Reprografía: Juan de Arfe y Villafañe, *Varia Commensuración...*, 237.

Fig. 36
Anónimo
Retablo de San Diego de Alcalá
Finales del siglo XVI
Templo de Cuahtinchan, Puebla
Reprografía: Catálogo SEDESOL, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural
Fig. 37
Francisco Álvarez
Custodia de asiento (detalle)
1565 - 1568
Museo Municipal de Madrid
Reprografía: Zaqarbal / Madrid2017, <https://commons.wikimedia.org/>

Fig. 38
Francisco Alfaro
Custodia de asiento (detalle)
1579-1584
Iglesia Prioral de Santa María Carmona
Reprografía: Sanz y Santos Márquez, Francisco de Alfaro..., 115.

Fig. 39
Portada de la edición príncipe de 1570
de I Quattro Libri dell' Architettura de
Andrea Palladio.
Reprografía: Sanz y Santos Márquez,
Francisco de Alfaro..., 108

Fig. 40
Antonio Sánchez de Luque
Custodia de asiento
1548
Desaparecida Reprografía:<http://liturgiamforoscom/>

Fig. 41
Miguel de Torres
*Los discípulos partiendo el pan
en el castillo de Maús*
Custodia de la Catedral de Morelia
Foto: Ricardo Cruzaley y Ochoa Celestino
Reprografía: Ochoa Celestino y Cruzaley
Herrera, “Miguel Torres Hena...”, 240.

Fig. 42
Miguel de Torres
*Cuando dieron los apóstoles un pedazo
de pez asado y el panal de miel*
Custodia de la Catedral de Morelia
Foto: Ricardo Cruzaley y Ochoa Celestino
Reprografía: Ochoa Celestino y Cruzaley
Herrera, “Miguel Torres Hena...”, 240.

Fig. 43
Cristóbal Becerril
Custodia de asiento
1584
Hispanic Society, Nueva York
Reprografía: <http://hispanicsociety.org>

Fig. 44
Francisco Morales, (atribuida)
Virgen Inmaculada
1576
Museo Nacional del Virreinato
Reprografía: Tovar de Teresa, *Pintura
y Escultura en Nueva España*, 70.

Fig. 45
Miguel de Torres
La Caridad

Custodia de la Catedral de Morelia
Foto: Ricardo Cruzaley y Ochoa Celestino
Reprografía: Ochoa Celestino y Cruzaley
Herrera, “Miguel Torres Hena...”, 240.

Fig. 46
Página 253 de la obra de Juan de Arfe
y Villafañe Reprografía: Juan de Arfe y
Villafañe, *Varia Commensuración...*, 253.

Fig. 47
Interpretación de la torrecilla de la
Catedral de Puebla
Dibujo: Andrés De Leo

Fig. 48
Sebastián Serlio Boloñés, *Tercero y cuarto
libro de Architectura* de Sebastian Serlio
Boloñés: En los cuales se trata de las
maneras de cómo se pueden adornar
los hedificios: con los exemplos de las
antigüedades, Libro Quarto, XVIII v.

Fig. 49
Anónimo
Detalle de San Pedro y San Pablo
1560 -1571
Ex-convento de San Miguel Huejotzingo
Foto: Andrés De Leo

Fig. 50
Luis Lagarto
Letra capital S, Libro de coro 75
Puebla de los Ángeles, 1600-1611
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 51
Portada de *El ceremonial de la Misa*, 1609

Fig. 52
Antonio Dantés
Cáliz
Ciudad de México, 1566 - 1572
Museo Bello, Puebla
Reprografía: Carla Aymes, “Metales”, 127

Fig. 53
Anónimo
Cáliz

Ciudad de México, tercer cuarto del s. XVI
Parroquia María Magdalena Peñasco,
Oaxaca
Foto: Andrés De Leo

Fig. 54
Luis Lagarto
Letra capital, Libro de coro 53
Puebla de los Ángeles, 1600-1611
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 55
Luis Lagarto
Letra capital,
Libro de coro 10
Puebla de los Ángeles, 1600-1611
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 56
Miguel Torres (atribuido)
Cáliz
Ciudad de México, 1600-1605
Parroquia de San José, Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 57
Luis Lagarto
Letra capital A
Puebla de los Ángeles, 1600-1611
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 58
Página 253 de la obra de Juan de Arfe y Villafañe
Reprografía: Juan de Arfe y Villafañe,
Varia Commensuración..., 253.

Fig. 59
Anónimo novohispano
Cáliz-custodia
1575-1578
Colección Isaac Backal
Reprografía: Esteras Martín, *El arte de la platería mexicana, 500 años*, 147.

Fig. 60
Juan de Cevallos
Custodia
1633
Santocarz, Madrid
Reprografía: Heredia Moreno y López-Yarto Elizalde, *La edad de oro de la platería complutense...*, 299. arquitectónico

Fig. 61
Pedro de Cevallos
Palabras de consagración
Ciudad de México, 1606-1616
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 62
Pedro de Cevallos
Palabras de consagración (detalle)
Ciudad de México, 1606-1616
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 63
Luis Lagarto
Letra capital, Libro de coro 78
Puebla de los Ángeles, 1600-1611
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 64
Luis Lagarto
Libro de coro 31
Puebla de los Ángeles, 1600-1611
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 65
Luis Lagarto
Libro de coro 31
Puebla de los Ángeles, 1600-1611
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 66
Luis Lagarto
Libro de coro 31
Puebla de los Ángeles, 1600-1611
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 67
 Pedro de Cevallos
Palabras de consagración (detalle)
 Ciudad de México, 1606-1616
 Catedral de Puebla
 Foto: Andrés De Leo

Fig. 68
 Luis Lagarto
Medallones
 Puebla de los Ángeles, ca. 1611
 Catedral de Puebla
 Foto: Andrés De Leo

Fig. 69
 Anónimo
Virgen Inmaculada
 Puebla de los Ángeles, ca. 1691
 Convento de Santa Agreda, Soria, España
 Foto: Andrés De Leo

Fig. 70
 Clemente de Torres
San Pedro
 Primeras décadas del s. XVIII
 Santa María Magdalena, Sevilla
 Reprografía: Morales y Quiles García,
Sevilla y corte: las artes y el lustro real, 197.

Fig. 71
 Geatano Martínez
Niño Jesús
 1699
 Iglesia Madre de Sant Antonio,
 Francofonte, Sicilia
 Reprografía: Concetta Di Natale,
Ori e argenti di Sicilia..., 249.

Fig. 72
 Diego de Ocaña
Virgen de Guadalupe
 Chuquisaca, ca. 1605
 Catedral de Sucre, Bolivia
 Reprografía: <http://52.183.37.55/artworks/2113>

Fig. 73
 Diego Rizo (atribuido)
Virgen con el Niño
 Sicilia, 1646

Iglesia Madre de Sant Antonio,
 Francofonte, Sicilia
 Reprografía: Concetta Di Natale,
Ori e argenti di Sicilia..., 232.

Fig. 74
 Anónimo
Virgen de Chiantla
 Segunda mitad del s. XVII
 Chiantla, Guatemala
 Reprografía: <http://www.deguate.com/>

Fig. 75
 Anónimo
Virgen de la Natividad
 Segunda mitad del s. XVII
 Tejutla, Guatemala
 Reprografía: Carlos Leiva Cea

Fig. 76
 Anónimo
Armadura de Santiago
 Puebla de los Ángeles, primera mitad del
 s. XVII
 Parroquia de Santiago, Puebla
 Fotos: Pablo Amador

Fig. 77
 Nicolás Almaina, Lorenzo Medina y Pedro
 de Bozarraéz
Virgen del Rosario
 Guatemala, ca. 1580
 Templo de Santo Domingo, Guatemala
 Reprografía: *Revista conmemorativa Santísima
 Virgen del Rosario*, septiembre 2004.

Fig. 78
 Anónimo
Cáliz
 Nueva España, mediados del s. XVII
 Parroquia de Santa María de la Natividad,
 Puebla
 Foto: CONACULTA

Fig. 79
 Anónimo
Cáliz
 Medios del s. XVII
 Catedral de Puebla
 Foto: Pablo Amador

Fig. 80
Anónimo
Cáliz
Mediados del s. XVII, modificaciones s. XVIII
Catedral de Puebla
Foto: Pablo Amador

Fig. 81
Página 271 de la obra de Juan de Arfe y Villafañe
Reprografía: Juan de Arfe y Villafañe,
Varia Commensuración..., 271

Fig. 82
Anónimo
Cáliz-custodia
Primera mitad del siglo XVII
Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa
Foto: Andrés De Leo

Fig. 83
Anónimo
Dibujos de diseños de cuatro cálices según la regla de San Carlos Borromeo.
ca. 1600-1610
Biblioteca de Ajuda, Lisboa
Reprografía: Biblioteca de Ajuda

CAPÍTULO IV

Detalle
Anónimo
Benditera
Anónimo, Puebla de los Ángeles
ca. 1712
Catedral de Puebla
Foto: Eumelia Hernández

Fig. 1
Anónimo
Bandeja
Puebla de los Ángeles, ca. 1690
Colegiata de Santillana del Mar, Cantabria,
España
Foto: Andrés Valentín Gamazo

Fig. 2
Anónimo
Bandeja
Puebla de los Ángeles, ca. 1700

Santuario de la Virgen de Ocotlán,
Tlaxcala
Reprografía: Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla...*, s/n.

Fig. 3
Anónimo
Armadura de Santiago
Puebla de los Ángeles, primera mitad del s. XVII
Parroquia de Santiago, Puebla
Fotos: Pablo Amador

Fig. 4
Anónimo
Peana
Puebla de los Ángeles, ca. 1720
Santuario de la Virgen de Ocotlán,
Tlaxcala
Foto: Andrés De Leo

Fig. 5
Anónimo
Peana y andas (detalle)
Puebla de los Ángeles, ca. 1720
Santuario de la Virgen Cosamaloapan,
Veracruz
Foto: Andrés De Leo

Fig. 6
Anónimo
Peana y andas
Puebla de los Ángeles, ca. 1720
Santuario de la Virgen Cosamaloapan,
Veracruz
Foto: Andrés De Leo

Fig. 7
Anónimo
Frontal de altar
Puebla de los Ángeles, 1761
Parroquia de Acatzingo, Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 8
Miguel
Sagrario para la reserva del Jueves Santo
Puebla de los Ángeles, 3 de mayo 1744
Parroquia Mayor de San Pedro Apóstol,
Huelva, España

Reprografía: Palomero Páramo,
Plata labrada de indias, 21

Fig. 9

Anónimo

Urna del Santísimo

Puebla de los Ángeles, ca. 1724 -1725

Parroquia de Salvatierra de los Barros,

Badajoz, España

Foto: Andrés Valentín Gamazo

Fig. 10

Anónimo

Manifestador y guion

Oaxaca, 1700 -1015

Cumbres Mayores, España

Reprografía: huelvabuenasnoticias.com

Fig. 11

Anónimo

Jarra

Queretaro, 1700 - 1750

Colección particular

Fig.12

Anónimo

Sagrario

Lima, 1720 -160

Colección Jorge y Teresa Gruenberg de

Lima

Reprografía: Ricardo Kusunoki y Luis

Eduardo Wuffarden, *Plata de los Andes*, 135.

Fig. 13

Anónimo

Bandeja

Guatemala, primera mitad del s. XVIII

Catedral de Puebla

Foto: Pablo Amador

Fig. 14

Jacobsz Folkema

Doorgebroke Zilver-Smids

1690 -1700

Museo Rijks

Reprografía: Museo Rijks

Fig. 15

Anónimo

Cruz de Altar

Oaxaca, primera mitad del siglo XVIII

San Juan Tabaa, Oaxaca

Foto: Andrés De Leo

Fig. 16

Anónimo

Pie con cabeza bifacial

Base y astil primera década del siglo

XVII y secciones superiores del s. XVIII

San Juan Chicomezuchil, Oaxaca

Foto: Andrés De Leo.

Fig. 17

Anónimo

Custodia

Oaxaca, segundo cuarto del s. XVIII

San Jerónimo Otlá, Oaxaca

Foto: Andrés De Leo

Fig. 18

Anónimo

Custodia

Oaxaca, ca. 1740

San Baltazar Yatzachi, Oaxaca

Foto: Andrés De Leo

Fig. 19

Anónimo

Verdadero retrato de Jesús Nazareno de San José,

Puebla

Aplicaciones de platería

Puebla de los Ángeles, finales del s. XVIII

Santiago Chazumba, Oaxaca

Foto: Andrés De Leo

Fig. 20

Anónimo

Benditera

Puebla de los Ángeles, ca. 1711

Catedral de Puebla

Foto: Eumelia Hernández

Fig. 21

Jean Lepautre

Inventions pour faire de plaques

ou des Eau-bénédictes

1659

Fig. 22

Jean Lepautre

Inventions pour faire de plaques

ou des Eau-bénédictes

1659

Fig. 23
Jean Lepautre
Inventions pour faire de plaques ou des Eau-bénéditeurs
1659

Fig. 24
Jean Lepautre
Inventions pour faire de plaques ou des Eau-bénéditeurs
1659

Fig. 25
Anónimo
La Piedad
Finales del siglo XVII
Santa Cruz de Campezo, Álava, España
Reprografía: Torres Pérez, “El eco
de las piedades de Miguel”, 267.

Fig. 26
Hans Collaert (atribuido)
La Piedad
Impresión, c. 1600
Museo de Wallraf Richartz, Alemania
Reprografía: Rheinisches Bildarchiv
Köln, www.bildindex.de.

Fig. 27
Anónimo
Puerta de Sagrario “La Piedad”
finales del siglo XVI
Museo Walters Art, Baltimore, E. U.
Reprografía: Museo Walters
Art, art.thewalters.org.

Fig. 28
Atribuido a Guglielmo della Porta
La Piedad
Finales del siglo XVI
The National Gallery of Art, Washington
D. C.
Reprografía: The National
Gallery of Art, www.nga.gov.

Fig. 29
Joseph Moye
Copón
1698
Museo Hildesheim, Domschatz
Reprografía: Schope Torsten

Fig. 29-a
Anónimo
La Piedad
primera mitad del s. XVII
Convento de las concepcionistas, Lima
Reprografía: Ramos Sosa, *La
madera hecha...*, 98-99.

Fig. 30
Comparación de paisaje volcánico.
Arriba: Volcán Iztaccíhuatl,
foto: Notimex. Abajo: Benditera
de la Catedral de Puebla, foto:
Eumelia Hernández.

Fig. 31
Anónimo
La Piedad
Italia, finales del s. XVI
Parroquia de La Piedad,
Ciudad de México
Foto: Andrés De Leo

Fig. 32
Anónimo
Benditera
Alto Perú, segunda mitad del siglo XVIII
Colección Adela Napp Lump
Reprografía; Luis Ribera,
Platería sudamericana, 160.

Fig. 33
Anónimo
Benditera
Cuzco, segunda mitad del siglo XVIII
San Pedro de Andahuaylillas, Perú
Foto: Andrés De Leo

Fig. 34
Andrés López
*Alegoría de la Inmaculada Concepción como
Fuente de Vida*
Ciudad de México, 1786
Museo Nacional del Virreinato,
Tepotzotlán, Estado de
México
Reprografía: Ignacio
Juárez, www.flickr.com

Fig. 35
Nicolás Rodríguez Juárez,
La Piedad
Ciudad de México, primer cuarto del siglo
XVIII
Templo del Carmen, Toluca, Estado de
México
Reprografía: Ignacio Juárez,
www.flickr.com

Fig. 36
Reconstrucción parcial de la disposición
original de la benditera de la Catedral
de Puebla. Foto de la benditera:
Eumelia Hernández. Edición y
reconstrucción virtual: Andrés De Leo.

Fig. 37
Bernabé Thadeo de Piero de Pone
Aparición de la Virgen y Jesús ante san Jaime
Valencia, finales del s. XV
Catedral de Valencia
<http://www.ivcr.es>

Fig. 38
Anónimo
Relicario de Santa Catarina de Alejandría
Valencia, mediados del siglo XVI
Santa Catalina y San Agustín, Valencia,
España
Reprografía: IVCR, “Obrador valenciano
del siglo XVI”, <http://www.ivcr.es>

Fig. 39
Imagen del borde capilar del querubín
localizado en la parte alta de la
venera. MOD, 100X. Foto: Eumelia
Hernández. Laboratorio de Diagnóstico
de Obras de Arte del IIES, UNAM.

Fig. 40
Imagen de la muestra NE221.02 (Pierna
de Cristo con policromía de sangre).
Arriba: Microscopio Óptico (luz visible).
Abajo: Microscopio Electrónico de
Barrido.
Fotos: Sandra Zetina. Laboratorio
de Diagnóstico de Obras de
Arte del IIES, UNAM.

Fig. 41
Imagen de la muestra NE221.05
(Plata de la pierna de Cristo). Arriba:
Microscopio Electrónico de Barrido.
Abajo: Gráfica de componentes, en donde
destacan la plata y cobre. Foto: Sandra
Zetina. Laboratorio de Diagnóstico
de Obras de Arte del IIES, UNAM.

Fig. 42
Anónimo
Verdadero retrato de Jesús Nazareno de San José,
Puebla
Aplicaciones de platería
Puebla de los Ángeles, finales del s. XVIII
Santiago Chazumba, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo

Fig. 43
Juan de Dios Ordaz
Verdadero retrato de N. Padre Jesús Nazareno que
se venera en Santiago Chazumba
Puebla de los Ángeles, 1835
Foto: Andrés De Leo

Fig. 44
Anónimo
Verdadero retrato de N. Padre Jesús Nazareno de
San José de Puebla
Mediados s. XVIII
Museo Ex Convento de Santa Mónica,
Puebla
Foto: Raúl Martínez Vázquez

Fig. 45
Anónimo
Verdadero retrato de N. Padre Jesús Nazareno de
San José de Puebla
Mediados del s. XVIII
Museo Nacional de Arte de la Ciudad de
México
Foto MUNAL

Fig. 46
Ilegible
Sr. Nazareno de la Puebla
s. XVIII
Foto: Jorge L. M. Arciniega.

Fig. 47
Comparación entre la peana de plata de la Virgen de Ocotlán y su verdadero retrato.
Anónimo
Verdadero retrato de N. S. de Ocotlán
San Dionisio Yauhquemehcan, Tlaxcala
Foto: CONACULTA

Fig. 48
Anónimo
Peana
1786
San Andrés, Ciudad Cerdán, Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 49
Anónimo
Cacles de la Virgen del Tránsito
Puebla de los Ángeles, 1683
Templo de Santiago, Puebla
Foto: Pablo Amador

Fig. 50
Cálices
Puebla de los Ángeles
a) Las Angustias y del Tránsito, ambos en Icod de los Vinos, Tenerife, ca. 1739
Foto: Pablo Amador
b) Santa María de Tebra, Pontevedra, ca. 1725
Reprografía: Sáez González, "Presencia del arte hispanoamericano...", 674-675.
c) San Martín Briviesca, Burgos c.1718
Reprografía: Iglesias Rouco, *Platería hispanoamericana...*, 100.
d) Las Angustias y del Tránsito, ambos en Icod de los Vinos, Tenerife, ca. 1739
Foto: Pablo Amador
e) San Bartolomé de Fontanales, Gran Canaria, entre 1735-1740
Foto: Pablo Amador
f) Cordobilla de Lácara, Badajoz, 1736
Reprografía: Esteras Martín, *Orfebrería hispanoamericana s XVI XIX*, 70.
g) Nuestra Señora de la Granada de Moguer, Huelva; entre 1735-1740
Reprografía: Palomero Páramo, *Plata labrada de indias*. 98-99.
h) Medina de Rioseco, Valladolid, legado 1752

Foto Andrés De Leo
i) Capilla de San José, Toirano, 1750
Reprografía: Amador Marrero, "Fatio in Indie Chita...", 77-79.

Fig. 51
Anónimo
Dibujos de diseños de cuatro cálices según la regla de San Carlos Borromeo.
ca. 1600-1610
Biblioteca de Ajuda, Lisboa
Reprografía: Biblioteca de Ajuda

Fig. 52
Anónimo
Cáliz
Puebla de los Ángeles, 1700 -1710
Templo de San Mateo Apóstol
Chignautla, Puebla

Fig. 53
Anónimo
Cáliz
Puebla de los Ángeles, 1700 -1710
Templo de San Martín Caballero
Huaquechula, Puebla
Fotos: CONACULTA

Fig. 54
Anónimo
Cáliz
Santander, ca. 1700
Catedral de Santander, España
Reprografía: Salvador Carretero Rebes, *Platería religiosa del barroco en Cantabria*. Lám. 48.

Fig. 55
Anónimo
Cáliz
Querétaro, ca.1737
Parroquia del Divino Salvador, Cortegana, Huelva, España
Reprografía: *Palomero Páramo*, *Plata labrada de indias*, 82.

Fig. 56
Anónimo
Cáliz
Guadalajara, México, 1752 -1770

Monasterio de Nuestra Señora de Loreto, Espartinas, Sevilla, Reprografía: Jesús Sanz, *La orfebrería hispanoamericana en la Andalucía Occidental*, 55.

Fig. 57

Anónimo

Cáliz

Francia, finales del s. XVII

Santa María de Burlington, New Jersey

Reprografía: Edward Alfred, *The*

old silver of American churches, 104.

Fig. 58

Comparación de cáliz

poblano con estampa.

M. P. Mouton

Lámina 6, *Cáliz*

Livre de Dessains pour Toute Sorte d'ouvrages d'Orfèverie...

1690

Fig. 59

Anónimo

Custodia

Puebla de los Ángeles, 1739

Icod de los Vinos, Tenerife, España

Foto: Andrés De Leo

Fig. 60

Anónimo

Custodia

Puebla de los Ángeles, ca. 1724 -1725

Parroquia de Salvatierra de los Barros,

Badajoz, España

Foto: Andrés Valentín Gamazo

Fig. 61

Anónimo

Custodias

Puebla de los Ángeles

a) Nuestra Señora del Destierro, ca. 1775,

Foto: Pablo Amador

b) San José, Ciudad de Puebla, tercer cuarto del s. XVIII, Foto: Andrés De Leo

c) San Juan de Dios, Atlixco, 1737, Foto: Andrés De Leo

d) Santiago, Ciudad de Puebla, 1740, Foto Pablo Amador

Fig. 62

Morales

Patente

Ciudad de México, mediados del s. XVIII

Reprografía: Archivo General

de la Nación, México

Fig. 63

Jacques Androuet

Custodia

1543-1553, aparece en un álbum de 1645

Museo Rijks

Reprografía: Museo Rijks

Fig. 64

José de Ibarra

Miguel Arcángel

s. XVIII

Catedral de Puebla

Reprografía: Paula Mues

Fig. 65

Cristóbal de Villalpando

Santo Tomas de Aquino

ca. 1700

Templo de Santo Domingo, Puebla

Reprografía: CONACULTA

Fig. 66

Anónimo

Custodia

Guatemala, ca. 1713

Templo de Santo Domingo de La Palma

de Gran Canaria

Reprografía: Pérez Morera,

Ofrendas del Nuevo Mundo..., 56.

Fig. 67

Anónimo

Custodia

Guatemala, ca. 1713

Exconvento dominico de Tecpatán,

Chiapas

Foto: Jstore

Fig. 68

Cristóbal de Villalpando

Cúpula del Altar de los Reyes (detalle)

Puebla de los Ángeles, 1690

Catedral de Puebla

Fig. 69
Agustín de Erath
Hiroteca
Abadía de Witzzenhausen, 1692
Mondo Symbolicus, ed. 1692, Biblioteca
Francisco de Burgoa, Oaxaca

Fig. 70
Juan María de Araisa/Diego Matías Larios
Peana y astil / sol
Puebla de los Ángeles, 1727/1762
Catedral de Puebla
Foto: Pablo Amador
Detalles de la inscripción y marca.
Foto: Pablo Amador

Fig. 71
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles, segunda mitad del s.
XVIII
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 72
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles, segunda mitad del s.
XVIII
San José Chiapa, Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 73
Diego Martín Larios
Ánforas de los Santos Óleos
Puebla de los Ángeles, 1736
Catedral de Puebla
Foto: Pablo Amador

Fig. 74
Diego Matías Larios
Cáliz de Pantaleón Álvarez de Abreu
Puebla de los Ángeles, 1754 -1757
Santuario de N. Sra. de las Nieves, Santa
Cruz de La Palma, La Palma
Foto: Pablo Amador

Fig. 75
Anónimo
Cáliz y juego de vinajeras

Guatemala, segundo tercio del s. XVIII
Basílica de Nuestra Señora del Pino,
Teror, Gran Canarias
Reprografía: Pérez Morera,
Ofrendas del Nuevo Mundo, 60

Fig. 76
Anónimo
Cáliz
Puebla de los Ángeles, ca. 1753
Toriano, Italia
Reprografía

Fig. 77
Octavio Paz
Custodia
Reprografía: "Custodia", *Ladera
este* (México: Mortiz, 1969), 12.

Fig. 78
Manuel Rodríguez
Lámina 13 de, *Los Misterios
Del Santo Sacrificio De La Misa Y
Otros Devotos Asuntos*, 1770.

Fig. 79
Manuel Rodríguez Lámina 14 de,
*Los Misterios Del Santo Sacrificio De La
Misa Y Otros Devotos Asuntos*, 1770.

Fig. 80
Manuel Rodríguez
Lámina 15 de, *Los Misterios
Del Santo Sacrificio De La Misa Y
Otros Devotos Asuntos*, 1770.

Fig. 81
Manuel Rodríguez
Lámina 20 de, *Los Misterios
Del Santo Sacrificio De La Misa Y
Otros Devotos Asuntos*, 1770.

Fig. 82
Manuel Rodríguez
Lámina 23 de, *Los Misterios
Del Santo Sacrificio De La Misa Y
Otros Devotos Asuntos*, 1770.

Fig. 83
Anónimo
Cáliz
Ciudad de México, 1743
Museo Nacional del Virreinato
Reprografía: Montero, *Platería novohispana...*, 91.

Fig. 84
Diego Matías Larios (atribuido)
Vaso de comunión de Pantaleón Álvarez de Abreu
Puebla de los Ángeles, 1754 -1757
Santuario de N. Sra. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, La Palma
Foto: Andrés De Leo

Fig. 85
José Villegas Cora
San Pantaleón
Puebla de los Ángeles, 1753
Catedral de Puebla
Foto: Museo Amparo, Puebla

CAPITULO V

Detalle de la corona de oro del Cristo Nazareno de San Andrés, Ciudad Cerdán, Puebla.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 1
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
San José Chiapa, Puebla, ca. 1770.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 2
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
Catedral de Puebla, ca. 1770.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 3
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
Catedral de Córdoba, Veracruz, ca. 1770.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 4

Juan María de Araisa/Diego Matías Larios
Peana y astil / sol
Puebla de los Ángeles, 1727/1762
Catedral de Puebla
Foto: Pablo Amador
Detalles de la inscripción y marca.
Foto: Pablo Amador

Fig. 5
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
Parroquia de San José, Puebla, ca. 1770.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 6
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
Museo Nacional del Virreinato, Edo. de México, ca. 1770.
Reprografía: Montero, *Platería Novohispana...* 105

Fig. 7
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
Segura de León, Badajoz, ca. 1770.
Reprografía: Santos Márquez, *La platería religiosa...*, 331.

Fig. 8
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
Trinidad Chazumba, Oaxaca, ca. 1770.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 9
Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
San Martín Huaquechula, Puebla, ca. 1770.
Reprografía: CONACULTA

Fig. 10
Anónimo
Custodia

Puebla de los Ángeles
San Mateo Chignautla, Puebla, ca. 1770.
Reprografía: CONACULTA

Fig. 11

Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles
Santa Catarina Tacoronte, Tenerife, 1746.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 12

Anónimo
Corona
Puebla de los Ángeles
Museo Nacional del Virreinato,
Edo. de México, ca. 1788.
Reprografía: Montero, *Platería*
Novohispana..., 78

Fig. 13

Anónimo
Corona
Puebla de los Ángeles
Parroquia de San José, Puebla. 1788.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 14

Anónimo
Copón
Puebla de los Ángeles
San José Chiapa, Puebla. ca. 1780.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 15

Anónimo
Cáliz
Puebla de los Ángeles
San Martín Huaquechula, Puebla. ca. 1780.
Reprografía: CONACULTA

Fig. 16a

Anónimo
Cáliz
Puebla de los Ángeles
Catedral de Puebla, Puebla. ca. 1780.
Foto: Andrés De Leo

Fig. 16b

Anónimo

Cáliz

Puebla de los Ángeles
Catedral de Puebla, Puebla. ca. 1780.
Foto: Pablo Amador

Fig. 17

José de Insunza
Custodia
Puebla de los Ángeles, 1803
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 18

Alarcón
Litografía del Retablo de N. Padre Santo
Domingo Tianguistengo
Puebla de los Ángeles, ca. 1820
Santo Domingo Tianguistengo, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo

Fig. 19

Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles, 1803
Santiago Chazumba, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo

Fig. 20

Anónimo
San Felipe de Jesús
México, ca. 1683
Reprografía: Balthazar de
Medina, *Martyrio y beatificación*
del invicto proto-martyr ...

Fig. 21

Juan Bartolomé Palomino
San Felipe de Jesús
Madrid, ca. 1751
Reprografía: Balthazar de Medina,
Martyrio y beatificación del invicto
proto-martyr ..., edición 1751.

Fig. 22

José María Montes de Oca
Celebra Rogozijada México la beatificación de
su esclarecido hijo el bienaventurado Felipe de
Jesús
México, 1801

Biblioteca Francisco Xavier Clavijero,
Universidad Iberoamericana
Reprografía: Biblioteca Digital Mexicana

Fig. 23

Anónimo

Obelisco dedicado a Carlos

Puebla de los Ángeles, 1763

Reprografía: *Obelisco, Que, En La Ciudad*

De Puebla De Los Angeles, Celebrando

La Jura De Nuestro Rey Y Sr. D. Carlos

III Erigió El Nobilísimo, Y Leal Gremio

De Sus Plateros, edición de 1981.

Fig. 24

Anónimo

Custodia

Ciudad de México, 1790 -1818

Templo de San Juan de Dios de Orizaba,

Veracruz

Foto: Andrés De Leo

Fig. 25

Anónimo

Copón

Ciudad de México, 1790 -1818

Catedral de Puebla

Foto: Andrés De Leo

Fig. 26

Cardona

Sagrario

Ciudad de México, 1790 -1818

Santuario de la Virgen de

Cosamaloapan, Veracruz

Foto: Andrés De Leo

Fig. 27

Alejandro Antonio Cañas

Cáliz

Ciudad de México, 1818 - 1823

Catedral de Puebla

Foto: Pablo Amador

Fig. 28

Anónimo

Copón

Ciudad de México, 1818 - 1823

Templo de Santiago, Puebla

Foto: Pablo Amador

Fig. 29

José María Martínez

Juego de vinajeras

Ciudad de México, 1818 - 1823

Templo de San Juan de Dios de Orizaba,

Veracruz

Foto: Pablo Amador

Fig. 30

José María Martínez

Custodia

Ciudad de México, 1818 -1823

Templo San Martín Caballero

Huaquechula, Puebla

Foto: CONACULTA

Fig. 31

José Iglesias

Corona de espinas

Ciudad de México, 1818 - 1823

Ciudad Serdán, Puebla

Foto: Andrés De Leo

Fig. 32

Anónimo

Cálices

Ciudad de México, 1823 - 1843

Sagrario metropolitano de la ciudad de

Puebla

Foto: Andrés De Leo

Fig. 33

Taller Brunet

Cáliz

París, 1819 - 1838

Catedral de Puebla

Foto: Pablo Amador

Fig. 34

Anónimo

Cáliz

¿Puebla de los Ángeles?, ca. 1820 -1830

Catedral de Puebla

Foto: Pablo Amador

Fig. 35

Lamina 51 de: Alexandre Lefranc, *Recueil
de dessins d'orfèverie*, edición de 1820.

Fig. 36
Anónimo
Cáliz
París, 1845
Catedral de Puebla
Foto: Pablo Amador

Fig. 37
Württemberg Metallwarenfabrik
Juego de vajajeras
Württemberg, 1903 -1918
Catedral de Puebla
Foto: Pablo Amador

Fig. 38
Francisco Velarde
Cáliz
Puebla de los Ángeles, 1845
Catedral de Puebla
Foto: Andrés De Leo

Fig. 39
Anónimo
Cáliz
Ciudad de México, ca. 1845
Templo de San Pablo Apóstol Apetatitlán,
Puebla
Foto: CONACULTA

CONCLUSIONES

Fig. 1
Interpretación del tabernáculo de la catedral de Puebla a partir de la descripción de Tamriz y dibujos del archivo del Cabildo catedralicio.
Dibujo de Andrés De Leo, 2021

Fig. 2
Anónimo
Cáliz
Ciudad de México, 1657
Palacio Real de Madrid, España

Fig. 3
Portada de la Exposición “Plus Ultra: lo común y lo propio de la platería Novohispana” en la Casa de México en España. 2019-2020.

