



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA PLATERÍA EN OAXACA DURANTE EL SIGLO XVIII:
APROXIMACIÓN A SUS ARTÍFICES, PRODUCCIÓN Y SEÑAS DE IDENTIDAD

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRIA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JOSÉ ANDRÉS DE LEO MARTÍNEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

DR. GUSTAVO ANTONIO CURIEL MÉNDEZ.
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. JESÚS PÉREZ MORERA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D. F., SEPTIEMBRE DE 2014



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.

La Platería

al servicio del culto divino

en Oaxaca

Aproximación a sus Artífices, Producción y Señas de Identidad
-siglo XVIII-



José Andrés De Leo Martínez

Agradecimientos

*... por los investigadores,
para que a través de su trabajo
nos muestren las maravillas de Dios.**

Gracias a todos los que me han alentado para seguir por este camino. Especialmente a mis padres, quienes desde muy temprana edad me inculcaron el gusto por visitar las poblaciones de Oaxaca, a las cuales, sin pensarlo en mi infancia, regrese para trabajar en sus templos.

Esta investigación no hubiera sido posible sin la extraordinaria guía del Dr. Pablo Amador, quien en todos estos años me ha brindado incondicionalmente su apoyo, confianza y conocimiento; merecedor de mi admiración por su pasión y compromiso en la Historia del Arte. Gracias también a mis asesores, las siempre acertadas y enriquecedoras observaciones del Dr. Gustavo Curiel. Al Dr. Jesús Pérez Morera por su hospitalidad, guía y confianza en este trabajo.

A las instituciones, agradezco al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP), quien me brindó el estímulo para lograr las estancias de investigación en España, Portugal, Ecuador y Perú, las cuales fueron claves para el desarrollo de este trabajo. A sus gestores, la coordinación de posgrado de Historia del Arte, su coordinadora Dra. Deborah Dorotinsky y a su equipo de apoyo, Héctor Ferrer, Brígida Pliego y Teresita Rojas.

Gracias al Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, al gran apoyo, paciencia y amabilidad de Socorro Rodríguez. Lo mismo para la Biblioteca Francisco de Burgoa, por brindarme la posibilidad de trabajar con su maravilloso acervo, a su directora Dra. María Isabel Grañén y su equipo, Penélope Orozco. A la biblioteca Beatriz de la Fuente, su coordinadora Lucia Pérez Rojas. También mi agradecimiento al Archivo Histórico Municipal de Oaxaca, al Archivo Histórico de la Diócesis de Antequera y al Archivo General de la Nación. Asimismo a la buena disposición de aquellos que me dejaron mostrar avances de esta investigación y con ello enriquecerla; me refiero al Seminario de Platería en Hispanoamericana del siglo XVI-XIX, a su coordinadora, Nuria Salazar; al Congreso internacional del mismo seminario realizado en Oporto, Portugal; al Museo "Casa de Alabado" de la ciudad de Quito, Ecuador, su subdirectora María Fernanda Ayala, a la Dr. Carmen Fernández de la Universidad San Francisco de Quito. No podría dejar de mencionar el Convento de San Francisco, Santo Domingo y el Máximo de la Merced de Quito, de este último al padre Eduardo Navas. Por su puesto, al padre Francisco Navarro, de la Compañía de Jesús de Lima, a la restauradora Diana Castillo Cerf del templo de San Pedro Andahuaylillas, por la oportunidad de conocer el maravilloso patrimonio Cusqueño. Igualmente a Escardiel Gonzáles de la Universidad de Sevilla, a Ignacio Miguéliz de la Universidad de Navarra, Rosa Martín Vaquero de la Universidad de la Coruña y a su esposo, Alma Montero del Museo Nacional del Virreinato, a Mayela Flores del Museo Franz Mayer, por incondicional apoyo en esta investigación. En estas líneas no puede faltar el proyecto de Catalogación de Bienes Artísticos del Instituto de Investigaciones Estéticas de UNAM y a su director Dr. Renato Mello.

Así mismo a todos aquellos que me dieron la oportunidad de comenzar en esta área, Gabriela Lascraín, Norberto Sámano, Mercedes Rizo y Armando Linares. A mis compañeros de maestría, nuevamente Mayela, Fernando, Lenice, Aura, Santiago, Dalia, Mary Carmen; a todos gracias. También a mis profesores de posgrado, quienes supieron dar nuevas pautas para esta labor, Hugo Arciniega, Francesc Massip, Linda Báez, Eduardo Báez, Gustavo Curiel, Elsa Barberena, Rogelio Ruiz Gomar, Antonio Rubial y con especial afecto Jaime Cuadriello y Manuel Arias.

Al resto de mis familiares que con palabras sinceras me han dado todo su apoyo, mis hermanos Guillermo y Sandra, a mis sobrinos reitero mi cariño. Agradezco la hospitalidad de Emilio De Leo, Cecilia Salas, mi prima Adriana y el apoyo de mi primo Emilio De Leo. Faltan más personas a quien agradecer, pero también harían falta muchos folios más en los cuales mencionarlos.

* Un sacerdote en misa, al momento de hacer las peticiones al Señor.
Templo de Santa Catalina, Valencia, España, septiembre 2013.

INTRODUCCIÓN	9
1. LEGADOS INDIANOS Y PRIMEROS ESTUDIOS	15
2. LA PLATERÍA DURANTE EL SIGLO XVI	23
3. APROXIMACIÓN A LA ORGANIZACIÓN GREMIAL	31
A) LA COFRADÍA DE SAN ELIGIO	32
B) CONSOLIDACIÓN Y RECONOCIMIENTO SOCIAL	36
C) LAS ORDENANZAS DEL GREMIO DE PLATEROS	37
D) DE LAS ORDENANZAS DE BATIHOJAS, OTRA PERSPECTIVA PARA LO CONCERNIENTE AL TEMA DE LOS PLATEROS	39
E) PROBLEMAS DE QUINTOS	41
F) APROPIACIÓN ESPACIAL	44
4. SEÑAS DE IDENTIDAD	47
A) OAXACA A MODO DE PLUS ULTRA: LA MARCA DE LA REAL CAJA.....	48
B) LAS OBRAS CONTRA SU MARCAJE: EL PUNZÓN DE LOCALIDAD Y LOS PROBLEMAS QUE ACAECEN EN ALGUNAS PIEZAS	54
C) LAS MARCAS DE PLATEROS Y ATRIBUCIONES	64
5 ... <i>AL SERVICIO DEL CULTO DIVINO</i>	71
A) LA TIPOLOGÍA DE LA CUSTODIA COMO SEÑA DE IDENTIDAD	72
B) A PROPÓSITO DE SU ICONOGRAFÍA	95
C) LA MÁXIMA CUSTODIA ENTRE LAS CUSTODIAS	120
CONCLUSIONES	155
BIBLIOGRAFÍA	160
LISTADO DE IMÁGENES	166

Introducción

Desde el pionero texto de Jesús Hernández Perera,¹ al hablar de la platería de la Nueva España nos remite obligadamente a revisar los estudios —la mayoría y de mayor calado en piezas localizadas en España— relacionados principalmente a los centros productores de la capital del virreinato² y Puebla de los Ángeles³. Al respecto de este último han sido ejemplificadoras las más recientes investigaciones de Jesús Pérez Morera,⁴ a quien en parte debemos algunas de nuestras recapitulaciones. Por el contrario, otros centros productores novohispanos apenas cuentan con algunas referencias dirigidas en su mayoría al análisis formal, inventario y catalogación,⁵ entre las que se hallan algunas que atienden el tema de la plata labrada que se produjo en la actual ciudad de Oaxaca y que, en sintonía con la tradición de los estudios de platería, las primeras están dirigidas a la identificación de piezas conservadas en España.

La referencia inicial que destaca por dar a conocer las primeras piezas *comprobadas* como oaxaqueñas es la del mecenazgo de Cumbres Mayores, Huelva, España, revisada por Carmen

1 Jesús Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, (España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Diego Velázquez,” 1955).

2 Entre los primeros estudios más importantes podemos citar a modo de ejemplo: (Artemio de Valle-Arizpe, *Notas de Platería*, [México: Herrero, 1941]); (Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*), (Lawrence Anderson, *El arte de la platería en México*, [México D.F.: Porrúa, 1956]).

3 Jesús Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería barroca poblana. Repertorio decorativo, técnicas y tipologías”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 34, no. 100, (2012), 119-170.

4 Pérez Morera, “Formas y expresiones...”, 119-170.

5 Entre los estudios más importantes podemos citar a modo de ejemplo: (Instituto Guatemalteco de Arte Colonial, *Platería de Guatemala*, [Guatemala: Instituto Guatemalteco de Arte Colonial, 1975]). (Elsa Hernández Pons, “La Plata del Convento dominico de Tecpatan, Chiapas” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, coord., *La plata en Iberoamérica: siglos XVI al XIX, congreso internacional*, [México- España: INAH, Universidad de León, 2008] 515). (Juan Carlos Ochoa Celestino y Ricardo Cruzaley Herrera, “Una Marca de localidad inédita en Guadalajara”, en Salazar y Paniagua coord., *La plata en Iberoamérica*)

Heredia Moreno⁶ y Juan González Gómez.⁷ Tomando como punto de partida estos análisis iniciales, los estudiosos han propuesto otro conjunto de obras que responden, de una u otra manera, a un factible origen oaxaqueño y que también se localizan en España. Son los caso de las obras localizadas en la parroquia de Manzanos, Álava, atendidas por Rosa María Vaquero⁸; además, las revisadas por Yayoí Kawamura del templo de Ribadeo, Lugo. A ellos se han sumado otras aportaciones puntuales, como los datos de catalogación de las custodias de la parroquia de Asunción de Barásoain en Navarra;⁹ y en últimas fechas la acertada atribución de Ignacio Miguéliz de la custodia de Amasa, País Vasco.¹⁰

En cuanto a las investigaciones producidas en México, el panorama es menos alentador, ya que está focalizado sólo en la catalogación. Son la atribución del sol de filigrana de una custodia localizada en el Museo del Nacional del Virreinato,¹¹ y otras piezas más con marca de localidad en el Museo Franz Mayer.¹² A ellas se añaden las más recientes investigadas por Pérez Morera que forman parte del acervo del Museo Amparo, Puebla¹³. Por nuestro lado y como resultado previo del interés al tema, hemos dado a conocer algunas que, localizadas en territorio oaxaqueño, hemos demostrado su relación con la producción angelopolitana.¹⁴ Más reciente, y también como ejercicio previo al que ahora presentamos, es el análisis realizado a diferentes custodias¹⁵ y marcajes de localidad.¹⁶

En todos los estudios anteriores se plantean la importancia de la platería oaxaqueña, pero hasta el momento no se han definido, por ejemplo, cuales son sus señas de identidad y menos los artífices protagonistas que se dieron lugar en dicho centro. Tras este estado de la cuestión es que parten unas de las preguntas principales de nuestra propuesta: ¿se puede sugerir a Oaxaca

6 María del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería de la provincia de Huelva*, (Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1980), 244.

7 Juan Miguel González Gómez, “El mecenazgo americano en las iglesias de Cumbres Mayores”, en *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, (Sevilla: CSIC, 1985), 141-150.

8 Rosa María Vaquero, “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*, (España: Universidad de Murcia, 2003), 345- 367.

9 María del Carmen Heredia Moreno, Mercedes de Orbe Sivatte, Asunción de Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra: plata, escultura y pintura*, (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1993), 60.

10 Ignacio Miguéliz Valcarlo, *Zilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII, mendeak= El arte de la platería en Gipuzkoa: siglos XV-XVIII*. (España: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008), 623.

11 Alma Montero Alarcón, *Platería Novohispana Museo Nacional del Virreinato*, (Estado de México: Gobierno del Edo. de México, 1999), 106.

12 Ref. 048822/GLA-0015, Ref. 02539/GCV-005, Ref. 06232/GCY-0037, Ref. 01362/GCY-0003. (Cristina Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer: obras escogidas, siglos XVI-XIX*, [México D. F.: Museo Franz Mayer 1992], 121-125, 212).

13 Jesús Pérez Morera, *Por manos de ángeles cincelado. Formas de identidad en la platería barroca poblana*, (Puebla: Museo Amparo, investigación: 2011), (en proceso), 40-43.

14 Pablo Amador, Andrés De Leo, “...de astil de figura a modo de Cariátide, testigos de la platería angelopolitana en Oaxaca”, *Avances en los estudios de la historia del arte en Puebla*, (Puebla: BUAP, 2010), (por publicar)

15 Andrés De Leo, “La custodia Oaxaqueña Novohispana ...al servicio del culto divino” *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural*, No. 22, (Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, 2012), 8-16.

16 De las marca de localidad oaxaqueña, ya se ha dado a conocer, por: (Cristina Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana: siglos XVI-XX*, 1992, [Madrid: Tuero, 1992], 29-31,62) (Cristina Esteras Martín, *La Platería del Museo Franz Mayer*, 123) y (Rosa Martín Vaquero, “Piezas de platería de Oaxaca”, 352).

como un centro de estilo propio en el arte de la platería?, y en dado caso, ¿cuáles fueron estos diseños e influencias que generaron las señas de identidad del espíritu oaxaqueño?, y lo que es más, ¿puede el marcaje de localidad definir a las piezas ya propuestas como obras oaxaqueñas? Mientras, al respecto de los protagonistas ¿quiénes fueron los que definieron a Oaxaca como centro productor?, y, ¿qué injerencia tuvieron en la vida social oaxaqueña?

De acuerdo al planteamiento dado, el estudio que ahora presentamos nos acerca al quehacer de los artífices de platería oaxaqueños, su producción y parte de su participación social, así como complicaciones y aciertos para ejercer el oficio. Además, intenta comprender la encrucijada de influencias de otros centros productores y aportaciones propias que ayudaron a definir un estilo local. Con ello, intentamos construir los primeros eslabones en la historiografía de sus talleres y aportar a futuros estudios planteamientos fidedignos para la adscripción de nuevas piezas al *perfil* oaxaqueño. Así mismo, como una propuesta sugerente, reflexionamos cómo los artífices fueron capaces de comprender las implicaciones de su arte, en lo que respecta a los objetos litúrgicos, y no sólo como repetidores de modelos formales. Además, y sin perder de vista a los comitentes, les daremos el crédito del conocimiento de la literatura pertinente para su obraje, entre las que destacarían la técnica, la retórica y emblemática.¹⁷

Para cumplir con el propósito planteado, primeramente nos acercaremos a la documentación existente en el Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca que, por el nivel en el que se encuentra su inventario, nos obligó a abordar el tema a partir del siglo XVIII. Además, de acuerdo con la carencia de documentación de otros archivos locales, el de Notarías será nuestra fuente primaria de información. No por ello dejamos de considerar puntuales e importantes documentos del Archivo General de la Nación, Archivo General de Indias, Sevilla, Archivo Histórico de Notarías de Puebla, Archivo Histórico Municipal de Oaxaca y el Archivo Castañeda. Además, una consulta obligada que nos ayuda entender las implicaciones de la platería litúrgica en Oaxaca, es la de la Biblioteca Francisco de Burgoa de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Otra importante fuente de información es el catálogo de piezas inéditas y recabadas en el “Proyecto de Catalogación de Bienes Artísticos con Valor Patrimonial Contenidos en Recintos Religiosos” desarrollado desde el año 2001 en el estado de Oaxaca por parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, con apoyo, por temporadas, de Fomento Cultural Banamex, INAH y actualmente por la Secretaría de las Culturas y Artes del Gobierno del Estado de Oaxaca. Dicho catálogo sigue ampliándose y por lo tanto la presente propuesta ofrece los primeros pasos de un estudio mayor.

17 Para esto último nos aproximamos a la documentación que nos permita revisar los libros que fueron parte de las bibliotecas personales de los plateros, referenciados principalmente en los inventarios de bienes. Así mismo, una importante fuente de información fue la biblioteca Fray Francisco de Burgoa de la UABJO; la cual contiene el acervo de las bibliotecas históricas conventuales de la ciudad de Oaxaca. Con ello, sabemos que los libros allí contenidos pudieron estar en contacto con los comitentes y en algunos casos de los mismos platero, o por lo menos ser parte del ideario social de la antigua Antequera.

La información recabada en la bibliografía, archivos y catálogos de obras, nos permitió proponer, para la presente investigación, una serie de epígrafes que nos guían hacia las iniciales referencias de la platería oaxaqueña. A partir del contraste de información, los primeros párrafos plantean y comienzan a problematizar aspectos que dan pauta para pensar en una identidad propia de la platería oaxaqueña. El siguiente está dedicado al contraste documental con las obras del siglo XVI, en donde ambas coinciden para darnos un panorama de cómo en los primeros años de la platería en Oaxaca, fue la ciudad de México quien suministró a los templos los objetos necesarios para el culto. En este sentido se dan a conocer piezas inéditas que, por su marca, delatan la técnica y estilo de su origen novohispano.

El siguiente apartado está dedicado a los artífices y su participación social, tanto en el ámbito civil como religioso. En él, damos a conocer la organización gremial debidamente reglamentada por la autoridad civil y representada en lo devocional por la cofradía de San Eligio. Bajo el mismo epígrafe, se revisan también las menciones a las ordenanzas que aparecen en la documentación, y que nos sugieren fueron las mismas que se dictaron para la ciudad de México. Así mismo, a partir de estos referentes, damos a conocer una propuesta de la regulación urbana a la que estuvieron sujetos los plateros, ésta definida en una “calle de plateros” y un barrio propio dentro de la ciudad.

Como parte de la regulación, la marca de localidad fue un elemento definitorio para el control de los impuestos; pero para nuestro estudio y como hipótesis, también se convierte en la primera seña de identidad. Por tal razón, en otra categoría de la investigación, damos a conocer un sugerente punto de vista sobre las implicaciones que tuvo esta marca, la misma que por su homogeneidad figurativa con las del resto de la Nueva España, atañe a todos sus centros productores. Bajo igual línea, los apartados siguientes son dedicados a la revisión de las marcas de localidad, propiedad y autorías empleadas en Oaxaca: así como de la documentación que refiere a la contratación de obra, con el objetivo de dar a conocer artífices y, en su caso, proponer atribuciones fundamentales de algunas piezas. Es importante mencionar que entre estas revisiones de marcas se plantean los problemas que acaecen en algunas piezas; por ejemplo, aquellas que tienen doble marcaje de diferentes Cajas Reales; también las que son adscritas como oaxaqueñas por su punzón de localidad pero con un estilo ajeno a este centro productor.

De las problemáticas que distinguen a la platería novohispana está la ausencia documental y de marcas. Esto nos empuja a revisar las obras bajo el análisis comparativo y contrastarlas con la poca información existente en los archivos y piezas comprobadas como oaxaqueñas. Esta metodología, *novedosa* para los estudios de platería y realizada con éxito por Jesús Pérez Morera para el caso de la platería de Puebla,¹⁸ es la que aplicaremos para nuestro estudio, ofreciendo con ello nuevas adscripciones de piezas inéditas.

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

Para cumplir con lo anterior se tomarán como muestras aquellos ejemplos que, por su carácter e incidencia en el aparato litúrgico, tienen un referente en el alto despeño del proceso de diseño, técnica y materialidad; nos referimos específicamente a las custodias —sin desdeñar otras piezas que ayuden a argumentar los fines de la investigación—. A éstas, y con el objetivo de abrir nuevos panoramas en el estudio de la platería, se les aplicarán referentes bibliográficos de la época que se relacionen con el oficio, y con ello se implique el discurso retórico y simbólico que, de acuerdo a nuestro punto de vista, son parte de criterios singulares de la platería del centro productor que nos atañe. Ello nos llevará a revisar elementos constitutivos con los que se configura la producción oaxaqueña y que no son vistos en el resto de la Nueva España, pero sí en otros centros productores: la antigua Audiencia de Quito, actual Ecuador, o los del centro de Europa. Así, encontraremos las pautas pertinentes para proponer el énfasis retórico que, a nuestro parecer, plasmaron en sus obras los plateros de la entonces Antequera. En definitiva, intentaremos establecer de manera coherente la relación perenne entre arte, tiempo y sociedad, lo que definió señas de identidad propias y colectivas, representadas por un centro productor con marca de localidad; pero sobre todo, las implicaciones religiosas y políticas que se vieron reflejadas en sus piezas, en específico, las custodias *...al servicio del culto divino*.

1. Legados indianos y primeros estudios

La *alhaja-exvoto*, como la define Jesús Pérez Morera,¹ fue uno de los recursos más utilizados por los indianos para rendir limosna o expresar sincero agradecimiento —sin olvidar otras connotaciones que en ciertos casos también llevan asociadas— a aquellas parroquias que los vieron nacer en su vida cristiana. Este fenómeno, generado principalmente por la devoción y en algunos ejemplos, porqué no decirlo, también por la *vanidad*, “afanes de vanagloria”,² propició en los mecenas la idea del “torna viaje” —aunque éste no se hubiese llegado a dar— con la intención de obtener el reconocimiento social, pero sobre todo, el agradecimiento a los Cielos que, para el caso que nos interesa, se transformó en argentas ofrendas.³

Dichas dádivas fueron una constante en el periodo virreinal y, desde hace más de medio siglo, han venido generando numerosos estudios sobre la platería hispanoamericana.⁴ Como parte del tema, los trabajos relativos a la Oaxaca virreinal no han pasado desapercibidos en las investigaciones realizadas en España, siendo éstas las pioneras y hasta ahora principales referencias a considerar. En ellas comienza a establecerse la importancia de dicho centro productor, si bien y frente al vasto universo de otros núcleos de realización y líneas de análisis, podemos considerar que las llamadas de atención sobre el tema en lo que refiere concretamente a la antigua Antequera, no dejan de ser puntuales. Pese a la falta de estudios de un mayor

1 Jesús Pérez Morera, *Arte, devoción y fortuna. Platería americana en las Canarias occidentales* (Tenerife: Ex convento de Santo Domingo, San Cristóbal de La Laguna, 2010),10.

2 Pérez Morera, *Arte, devoción y fortuna*, 10.

3 Pérez Morera, *Arte, devoción y fortuna*. 10.

4 Jesús Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*. (España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto” Diego Velázquez,” , 1955).

calado, por lo que atañe a lo ejecutado en México, sólo podemos aludir a algunos ejercicios dirigidos al análisis con el fin de proponer atribuciones y realizar catálogos.⁵ Estos estudios, pero principalmente los españoles, son ahora indispensables puntos de partida para los fines de esta investigación.

Según dicta el eje cronológico que nos da la bibliografía, iniciamos la pertinente recapitulación de los citados estudios en cuestión, con el legado del capitán Juan Gómez Márquez, bautizado en el año 1664 en Cumbres Mayores, Huelva, España.⁶ Tras amasar una importante fortuna producto del comercio en la ciudad de Antequera (actual Oaxaca), remitió a su patria una suntuosa limosna de plata labrada y amonedada.⁷ También su devota generosidad quedó constatada en algunas obras realizadas en España, éste fue el caso de la construcción de la capilla de la Virgen del Rosario en la parroquia de San Miguel, su iglesia de pila. En relación con la plata legada, Carmen Heredia Moreno aporta un inventario de 1719 de la citada parroquia donde enumera sus donaciones: “una lámpara para el Santísimo Sacramento, un píxide⁸ para guardar las formas sacramentales, un frontal de altar, una pequeña concha de bautismo, un cáliz con su patena dorada, una media luna y un par de lamparitas para la Virgen del Rosario”.⁹

Respecto al mismo benefactor, Miguel González Gómez añade, con base en la documentación conservada en el Archivo Arzobispal de Sevilla, un inventario de 1716 en el que se apuntan los objetos procedentes de Indias para la parroquia onubense, producto de la

5 De acuerdo con la catalogación en el estado de Oaxaca, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM ha estado elaborando, desde el año 2001, el “Proyecto de Catalogación de bienes artísticos con valor patrimonial contenidos en recintos religiosos”. En los primeros años el proyecto se enfocó sólo a la catalogación de la escultura y no fue hasta años siguientes que amplió sus alcances a la pintura, textiles, platería, etc. De esta fuente de información han surgido varios artículos que refieren a la pintura, escultura y platería, de esta última destacan: (Andrés De Leo, “La custodia Oaxaqueña Novohispana ...al servicio del culto divino” *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural*, No. 22, [Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, 2012]), (Pablo Amador, Andrés De Leo, “...de estil de figura a modo de Cariátide, testigos de la platería angelopolitana en Oaxaca”, *Avances en los estudios de la historia del arte en Puebla*, [Puebla: BUAP, 2010] [por publicar]).

6 Manuel Jesús Carrasco Terriza, “El Legado del Capitán Gómez Márquez a la Ciudad de Oaxaca”, en *Huelva en su Historia*, 2ª Época, Vol. 8. (España: Universidad de Huelva, 2001), 218.

7 Carrasco Terriza, “El Legado del Capitán Gómez Márquez”, 218.

8 El píxide, es también conocido como el copón usado para resguardar las Hostias consagradas (Rosa Giorgi, *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. [Barcelona: Electa, 2004], 42). De los ejemplos más tempranos en Oaxaca tenemos el ubicado en Santa Ana Zegache. Se trata de una pieza de plata sobredorada que, de planta circular, se divide en seis secciones por pequeñas columnas abalaustradas. Entre ellas se observan relieves de santos de la orden de predicadores y un espejo ovalado, esmaltado a modo de cabujones que recuerdan un gusto manierista similar al trabajado en la corona poblana de Nuestra Señora de la Luz, Tenerife, España, estudiada por Jesús Pérez Morera (Jesús Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería barroca poblana. Repertorio decorativo, técnicas y tipologías”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 34, no. 100, [2012]). Ambos motivos están rodeados por acantos carnosos en un fondo picado de lustre. Mismo recurso decorativo lo encontramos en la tapa predominantemente troncocónica, la cual remata con una caja para recibir una espiga, posiblemente de un viril que expondría al Cuerpo de Cristo y que ha perdido. (Ficha de catálogo: O_1_136, en *Catálogo de bienes artísticos con valor patrimonial contenidos en recintos religiosos*, Oaxaca, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM).

9 María del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería de la provincia de Huelva*, (Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1980), 244.

generosidad del mismo personaje, quedando recogidas otras piezas que no fueron enumeradas en el estudio anterior:

[...] un trono de madera forrado en plata para el Santísimo Sacramento, una concha de plata grande para remate de dicho trono, una custodia sobredorada, dos ciriales con seis cañones cada uno, una cruz de manga grande, y seis cañones para el asta, un guión todo de plata con su cruz y seis cañones, cuarenta y ocho cañones de plata para las varas de palio, una cruz de Huatulco engarzada en plata con su peana, una caldereta e hisopo, dos blandones para el altar mayor, doce candeleros medianos para las gradillas del trono, un incensario con su naveta y cuchara, un cáliz y patena dorado, un plato y dos vinajeras, seis candeleros llanos y dos coronas, una grande para Ntra. Sra. Del Rosario y otra pequeña para el Niño que todo por mayor pesó once arrobas de plata [...] ¹⁰

A estas citas, el mismo investigador agrega la descripción de la bandeja en la que refiere una marca que “se compone de dos columnas, corona, perfil indio y una O, probablemente alusiva a la ciudad de Oaxaca”.¹¹ Al respecto y tras analizar la citada marca, creemos que lo que está es el león pasante y no la cabeza de indio, importante puntualización a la que necesariamente volveremos.

Con estos referentes, proponemos ahora al capitán Juan Gómez Márquez, no sólo como en extremo piadoso de sus devociones peninsulares, sino también como un devoto de las de su tierra de adopción, aquella en la que generó su fortuna. Así, trasplantó las devociones locales de la otrora Antequera a su tierra natal. Tal vez, la de la Santísima Virgen del Rosario con la construcción de su capilla, pero sin duda, las referidas a la Cruz de Huatulco¹² y a la de Nuestra Señora de la Soledad, ésta última representada en el trono de plata, y que en conjunto son las más importantes devociones que se consolidaron en Oaxaca desde el siglo XVI.

Juan Gómez Márquez, mecenas en ambas costas atlánticas,¹³ falleció en la ciudad de Antequera el 6 de febrero de 1722, dejando testada una importante cantidad de dinero para realizar obras pías en la ciudad.¹⁴ Con el fin de la valuación de sus bienes los albaceas nombraron, entre

10 Transcripción de: Cumbres Mayores, 25 de enero 1716 A.P.A.S., *Libro de Visitas*, núm. 31. Fol. 413. (Juan Miguel González Gómez, “El mecenazgo americano en las iglesias de Cumbres Mayores”, en *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, [Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985], 147).

11 González Gómez, “El mecenazgo americano”, 147.

12 Al respecto véase: (Juan Manuel Yañes García, “Entre fuego e idolatrías: discursos y tensiones del culto a la Santa Cruz de Huatulco”, en Jaime Cuadriello edit. *Ciclos pictóricos de Antequera-Oaxaca, siglos XVII- XVIII. Mito, Santidad e Identidad*, [Oaxaca: IIE, SECULTA, UABJO, FAHHO, 2013], 23-63).

13 Hacemos un llamado de atención al respecto de la realización de pertinente estudios de mayor calado sobre las grandes e importantes obras realizadas en la ciudad de Oaxaca con el legado de Gómez Márquez. Al respecto véase, como un primer exponente: (González Gómez, “El mecenazgo americano”, 147) y (Carrasco Terriza, “El Legado del Capitán Gómez Márquez”, 217-249)

14 Carrasco Terriza, “El Legado del Capitán Gómez Márquez”, 217-249.

otros,¹⁵ al platero Francisco Carreño y al arquitecto Miguel de Sanabria.¹⁶ De ambos sabemos que fueron personajes reconocidos —en su gremio y sociedad— como expertos en sus oficios. Esto hace factible que el capitán estableciera contacto con ellos para contratar sus servicios, especialmente con Carreño para el tema que nos atañe. Por lo tanto, bajo este criterio, si bien está aún por revisar, es factible suponer que Gómez Márquez se haya acercado al taller de este maestro, encargándole parte de los presentes remitidos a Huelva.

Como hemos referido, fue costumbre de Gómez Márquez dotar a los templos de ajuares para el culto divino. En el inventario señalado de 1722 aparecen otras obras para la liturgia, posiblemente relacionadas con alguna limosna no concretada o, en su defecto, como posibles piezas para su oratorio privado: “una lámpara con todas sus piezas sueltas y sin armar de plata labrada. Una custodia dorada.¹⁷ Otra dicha en blanco. Un báculo. Una cruz y una corona, que todo pesa cincuenta marcos y cuatro onzas [...] y también un *Agnus* pequeño con su vira de plata, que por ser reliquia no se le dio precio”.¹⁸ Aunque no sabemos el destino de estas piezas, es notorio el compromiso devocional de este capitán con el culto divino y la Sagrada Forma.

Gracias a los estudios de Yayoi Kawamura sabemos de otro importante legado, esta vez debido a la generosidad de Francisco Cantón Cascos y Villarnea, cuyo destino fue la localidad de Ribadeo, Lugo, España. Éste, se compone por dos cálices iguales, seis candeleros, un par de ciriales y una bandeja. Según señala esta investigadora, en ellas se encontró la inscripción que determina la nominación del donante, y en el caso de los ciriales, se conserva también la marca de localidad de Oaxaca (las columnas de Hércules coronadas, flanqueando el rostro de perfil sobre una “O”).¹⁹

En cuanto al análisis de estas obras, son evidentes —como sugiere Kawamura— las diferencias estilísticas visibles entre ellas, lo que nos lleva a pensar en que, quizás la procedencia de diferentes talleres. A partir de esta información y con la posibilidad de atribuir por lo menos algunas de estas obras que nos llamaron la atención, es conveniente revisar la labor que realizó Francisco Cantón en Oaxaca. La noticia más temprana sobre este personaje nos remonta a 1754,

15 Las albaceas: fueron el Dr. Benito Crespo, Caballero del Orden de Santiago, el Deán de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Oaxaca, Juan Francisco Gutiérrez, Francisco Martín Cueva y Manuel Landeta. (Carrasco Terriza, “El Legado del Capitán Gómez Márquez”, 227.)

16 Es prudente anotar que Miguel Sanabria fue uno de los arquitectos más importantes de su época, trabajó en la Catedral de la Ciudad de Antequera, edificó el templo de “Huamelula”, y en la primera etapa constructiva del templo de Santo Tomás Ixtlán. (Heinrich Berlín, “Oaxaca: La iglesia de San Felipe Neri. Noticias de Artífices”, en *Archivo Español de arte*, No. 221, [Madrid: CSIC, 1983] 47-66) y Andrés De Leo, “De escuadra y compás... a lo más sutil de la arquitectura. El templo de Santo Tomás Ixtlán” (sin publicar).

17 En este caso concreto entendemos que se trata de una obra para donación, ya que no es frecuente encontrar ostensorios dentro de los ajuares litúrgicos.

18 Carrasco Terriza, “El Legado del Capitán Gómez Márquez”, 217-249.

19 Kawamura, Yayoi. “Contribución sobre el conocimiento de la platería oaxaqueña.” en *Estudios de platería: San Eloy 2003*. (España: Servicio de Publicaciones, 2003) 301-314.

año en el que funge como regidor y contador de menores.²⁰ En este periodo y como parte de sus actividades, le firmó a Manuel de Useta, maestro platero de la ciudad de Oaxaca, el remache de 40 marcos de plata.²¹ Con ello sabemos que ambos personajes tuvieron contacto y, al considerarse al dicho maestro como uno de los más aventajados en la ciudad,²² nos llevaría a suponer que quizás algunas de las piezas enviadas a Ribadeo hayan salido de su taller. Ahora bien, sí tomamos en cuenta el periodo de actividad comercial de Francisco Cantón en torno a 1759, año en el que manda cierta cantidad de cargas de grana al Puerto de Santa María, Cádiz, España,²³ y a la propia producción del maestro Useta, en relación a los contactos que tuvieron por el cobro de quintos en 1754, podemos sugerir que la plata labrada conservada en Ribadeo haya salido del obrador de dicho maestro en torno a mediados del siglo XVIII.

Siguiendo con los legados indianos oaxaqueños, Rosa Martín Vaquero aporta otro juego de piezas fechadas a mediados del siglo XVIII, y en esta ocasión donadas por Juan Miguel de Viana a la parroquia de Manzanos, Álava, España. Al respecto enumera un cáliz y una custodia, ambas con la marca de localidad de Oaxaca (las columnas de Hércules coronadas, flanqueando el rostro de perfil sobre una “O”) y con la inscripción “A DEBOZION DE D^N JUAN MIGUEL DE BIANA NAT^{AL} DE MANZ^S”.²⁴ En este caso es la misma investigadora quien advierte la semejanza del cáliz con uno de la catedral de Córdoba, España, el cual tiene la marca de localidad de Guatemala y otro más en Covarrubias, Burgos, España,²⁵ éste sin marcas. En cuanto a la custodia, la atribuye a obradores oaxaqueños por la marca referida, sin hacer relación alguna con piezas de la antigua capitania general. Lo anterior nos deja dos cálices similares con dos marcas de localidad diferentes, generando un problema de atribución para el caso no marcado de Covarrubias. Al respecto de esta última, Lena Saladina Iglesias Rouco la expone como una pieza guatemalteca,²⁶ mientras que Martín Vaquero la defiende como obra de los talleres oaxaqueños. Respecto de esta problemática poco habitual, será necesario también darle lugar y una posible resolución más adelante.

Una de las últimas obras oaxaqueñas de las que se tienen referencia en España es la custodia de la parroquia de la Asunción de Barásoain, Navarra. Según las investigadoras que trabajaron el patrimonio americano en esta región del norte peninsular, fue donada por Juan

20 Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca (en adelante ANHO) Agustín Tomás de Cañas, *Poder especial* Libro 180, año 1759, f. 162.

21 Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Cuenta*, Instituciones Coloniales, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11.

22 AGI, *Cuenta*, Instituciones Coloniales, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11.

23 AHNO, Agustín Thomas Cañas, *Poder especial*, libro 180, año 1759, fs. 325v.

24 Rosa María Vaquero, “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*, (España: Universidad de Murcia, 2003), 345- 367.

25 Lena Saladina Iglesias Rouco, *Platería Hispanoamericana en Burgos*, (Burgos: Garrido Garrido D.L., 1991), 134-135.

26 Iglesias Rouco, *Platería Hispanoamericana en Burgos*, 134-135.

Damián de Yoldi,²⁷ comerciante asentado en Oaxaca entre las dos primeras décadas del siglo XVIII; apuntan también al respecto las semejanzas formales a partir de un análisis comparativo con el ostensorio legado por Juan Gómez Márquez a Cumbres Mayores.²⁸ Por nuestra parte, hemos encontrado que dicha relación no sólo es por las concomitancias entre las obras, ya que para 1720²⁹ ambos comerciantes fueron miembros de la Archicofradía de la Vera Cruz y Ánimas del Purgatorio de la ciudad de Antequera.³⁰ Además, esta aportación establece que el óbito de Yoldi no aconteció en 1709 como se ha señalado.³¹ Si bien la anterior relación se daba en el ámbito devocional, también ésta la hemos encontrado en cuanto a lo comercial. En 1718 ambos personajes solicitaron a Tomás López Lozano que, con el fin de que el comercio tuviese por derecho “el asiento de reales alcabalas”,³² los representase ante la Real Audiencia Superior. De este conjunto de relaciones, tanto en lo formal de los ostensorios como el vínculo entre ambos personajes, nos hace suponer que las piezas en estudio muy probablemente tengan como origen un mismo obrador, acerca del cual tendremos que dar respuesta en capítulos siguientes.

Para concluir con las obras oaxaqueñas conservadas en España que nos aporta la bibliografía, recuperamos la custodia dada a conocer por Ignacio Miguéiz. Ésta se conserva en el templo de San Martín Tours, en Amasa, País Vasco, España.³³ Si bien en el texto no se alude al método para la catalogación, en conversación con dicho autor, nos señaló que la atribución fue establecida en función de las concomitancias con el ostensorio ya señalado de Cumbres Mayores.³⁴

Por su parte, y en cuanto a las investigaciones realizadas en México, el panorama queda focalizado en la catalogación de piezas adscritas a los talleres oaxaqueños por su marcaje o atribuciones, lo cual aún quedan por revisar con mayor profundidad. Comenzando por las marcadas, tenemos dos piezas en el Museo Franz Mayer, Ciudad de México, con los punzones

27 María del Carmen Heredia Moreno, Mercedes de Orbe Sivatte, Asunción de Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra: plata, escultura y pintura*, (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1993), 60.

28 Heredia Moreno, Orbe Sivatte, Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, 60.

29 AHNO, José de Arauxo, *Poder especial*, 1720, f. 122.

30 AHNO, José de Arauxo, *Poder especial*, 1720, f. 122. Al respecto de la localización de la Archicofradía de la Vera Cruz, sabemos que se ubicó en el actual templo de los Carmelitas descalzos (el Carmen de arriba). (ANHO, Manuel Franco Lara, *Venta de casas*, 1775, f. 379). Otro alegato que ponemos en consideración para otras líneas de investigación es el que afrontó la Archicofradía para colocar la Santa Cruz en la fachada del actual templo carmelita, en el que aparecen nombrados Juan Gómez Márquez y Juan Damián Yoldi. (AHNO, Joseph de Arauxo, *Poder especial*, 1720, f. 1).

31 Este documento comprueba que el óbito de Juan Damián de Yoldi no aconteció en 1709 como lo proponen las investigadoras Heredia Moreno, Mercedes y asunción de Orbe Sivatte. Al respecto véase: AHNO, José de Arauxo, *Poder especial*, 1720, fs. 122.

32 AHNO, Joseph Manuel Álvarez de Aragón, *Poder especial*, 1718, fs. 372.

33 Ignacio Miguéiz Valcarlo, *Zilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII, mendeak= El arte de la platería en Gipuzkoa: siglos XV-XVIII*. (España: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008), 623.

34 Queremos agradecer a Ignacio Miguéiz el habernos señalado este vínculo formal que igualmente compartimos, así como la fotografía que reproducimos de dicha custodia.

de localidad (un león pasante sobre una “O”, flanqueado por columnas de Hércules rematadas por una corona), ambas estudiadas por Cristina Esteras. La primera corresponde a una lámpara votiva datada en la segunda mitad del siglo XVII, y la restante a una cruz de altar que fecha hacia finales de la misma centuria.³⁵ Sobre estas catalogaciones, la autora establece sus cronologías en función de la temporalidad de las marcas y los estilos imperantes, argumentos con los que coincidimos y necesariamente retomaremos.

En el mismo museo, y con fines de establecer posibles señas de identidad que faciliten los referentes formales, Cristina Esteras sugiere que el uso de veneras en algunas piezas correspondan quizás a un elemento propio oaxaqueño. Con este criterio destaca dos custodias cuyas bases se sostienen por patas en formas de conchas, aunque no descarta su posible procedencia guatemalteca o chiapaneca;³⁶ elementos que son, como se verán, de nuestro interés. Siguiendo con el afán por atribuir, aunque ahora por lo técnico, Alma Montero menciona que entre las obras del Museo Nacional del Virreinato, Estado de México, existe una custodia con el sol de filigrana que, por su obraje, relaciona con los talleres oaxaqueños.³⁷ En cuanto a esta propuesta, creemos pertinente señalar que la misma es débil, ya que no ofrece las necesarias argumentaciones o relaciones para su defensa. Al respecto y en el momento de estudio que nos encontramos, es justo apuntar que no es posible mantener o revocar dicha catalogación, si bien la ausencia de elementos referenciales en el *corpus* de piezas con las que trabajamos nos hace cuestionarla.

Para concluir con las escuetas investigaciones de la platería oaxaqueña aportadas por la bibliografía hecha en México, una reciente investigación del acervo del Museo Amparo, realizada por Jesús Pérez Morera, da a conocer una lámpara votiva de origen oaxaqueño, relación sustentada por la inscripción que porta y que nos remite a la localidad de San Mateo del Mar, Oaxaca: “DE Sn. MAº. DEL MAR [...]”.³⁸ Dicha catalogación se basa a su vez en el cuidadoso análisis formal de la obra y sus siempre acertadas comparaciones, en especial con la lámpara del Franz Mayer que, a pesar de la paradoja de estar inscrita con el nombre de una población oaxaqueña, Tepeucila, ésta tiene en la marca de localidad la inicial “G.” Esta problemática ha hecho que el investigador se preguntara: “¿Se utilizó en algún caso la marca “G” para quintar piezas labradas en Oaxaca?”³⁹ Aun sin respuesta, es posible que dicha marca, hasta hora conocida como de la ciudad de Guadalajara, sea en sí oaxaqueña en referencia a “Guaxaca”, como en algunos casos fue

35 Ref. 048822/GLA-0015, Ref. 02539/GCV-005. (Cristina Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer: obras escogidas, siglos XVI-XIX*, [México D. F.: Museo Franz Mayer 1992], 121-125).

36 Ref. 06232/GCY-0037, Ref. 01362/GCY-0003. (Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer: 125, 212*).

37 Alma Montero Alarcón, *Platería Novohispana Museo Nacional del Virreinato*, (Edo. de México: Gobierno del Edo. de México, 1999), 106.

38 Jesús Pérez Morera, *Por manos de ángeles cincelado. Formas de identidad en la platería barroca poblana*, (Puebla: Museo Amparo, [investigación] 2011), (en proceso), 40-43.

39 Pérez Morera, *Por mano de ángeles cincelado*, 42.

escrito.⁴⁰ En esta problemática, el mismo Jesús Pérez Morera aporta un incensario de colección particular en donde está la marca de localidad de Oaxaca con el león pasante y la otra con “G”.⁴¹

En los párrafos anteriores hemos dado cuenta de los alcances en los estudios de platería oaxaqueña y a los cuales hemos estado haciéndoles algunas anotaciones. Es fundamentalmente a partir de esas publicaciones españolas o por los trabajos realizados en México, que tenemos algunas pautas relevantes para desarrollar la presente investigación. Al respecto, y como elemento de llamada de atención sobre el qué reflexionar, retomamos la interesante propuesta que realizó Carmen Heredia Moreno sobre el referido dosel de plata de Cumbres Mayores, donde advierte un “[...] peculiar diseño, quizás modelo genuino de los talleres locales de Oaxaca, distinto por completo de lo conocido en otros centros novohispanos”.⁴² Son estos nuestros puntos de partida para realizar las preguntas en las que se basa el presente análisis: ¿Se puede proponer a Oaxaca como un centro con estilo propio en el arte de la platería?, y en dado caso, ¿cuáles fueron estos diseños e influencias que generaron las señas de identidad de lo oaxaqueño en la platería?

A lo anterior, y partiendo de la bibliografía, ya hemos señalado ciertas problemáticas que nos generan otras preguntas a solucionar. Es el caso de la dificultad en la atribución del referido cáliz de Covarrubias, pieza y problemática que igualmente nos da pie a madurar cierta hipótesis en cuanto a influencias y que, en definitiva, se convierte en uno de los elementos angulares sobre los que reflexionar.

40 Una de las referencias más tempranas en las que encontramos escrito “Guaxaca” está en el “Cap. XVII. del valle de Guaxaca, y Reyno Misteco, y cosas particulares de sus provincias.” en: (Antonio de Herrera-Tordesillas, *Historia general de los hechos de los Castellanos en las islas, y tierra firme del mar Océano*, Vol. 2, [Madrid: Imprenta Real, 1601], 122)

41 Pérez Morera, *Por mano de ángeles cincelado*, 42.

42 María del Carmen Heredia Moreno, “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), 306.

2. La platería durante el siglo XVI

Tras la llegada hispana a América, pronto se edificaron templos y conventos como parte del proceso evangelizador. Éstos —mucho antes de que se reconstruyeran con materiales pétreos, pues las primeras iglesias fueron de adobe y paja—, tuvieron que estar provistos, por lo menos, de lo estrictamente necesario para el oficio divino. En este sentido, no sólo la producción de imaginería fue la que se propició para tales fines; a la par, fue necesario proveer a los recintos de los ajuares litúrgicos donde se consagrarían y resguardarían las Sagradas Formas.

Debido principalmente al saqueo o a la reutilización de la plata, además de lo escaso en cuanto a las piezas conservadas en templos aún no inventariados, hasta el momento no se han encontrado obras oaxaqueñas que delaten su hechura en el siglo XVI. Aunque tenemos algunas referencias de las que existieron para finales de esta centuria, su localización en tierras antequeranas no refiere obligatoriamente a que éstas fueran realizadas en dicha región. En cuanto a fuentes que nos ayuden a conocer este primer panorama sabemos, por ejemplo, que en 1598 fray Bartolomé de Ledesma responde al Consejo de Indias la real cédula en la que se le requiere la información detallada de los templos y conventos de la diócesis de Antequera. En dichos legajos encontramos una minuciosa relación de lo solicitado, dándose cuenta de la fabrica arquitectónica, la plata, ornamentos y rentas.⁴³ En este sentido, cabe resaltar algunos números que arroja este documento. Para fines del siglo XVI la diócesis contaba con: 342 cálices, 112 vinajeras con sus platillos, 97 incensarios con sus navetas y cucharas, 52 custodias, 38 cruces procesionales, entre

43 Mina Ramírez Montes, “Ars novae Hispaniae”, *Antología documental del Archivo General de Indias 2*, (México D. F.: IIE-UNAM, 2005), 430-505.

otras piezas; que en total suman 965 objetos repartidos entre 188 templos.⁴⁴ Este listado marca unas constantes en la que el cáliz, el juego de vinajeras e incensarios se establecen como obras principales para el culto divino. Hay que destacar, por los fines de este trabajo, que en estos totales no hemos contabilizado las piezas que no fueron de plata; por ejemplo aquellas que se realizaron con otros materiales, como los candeleros de madera o azófar, cruces e incensarios de lo mismo, plomo, latón, estaño, etc.⁴⁵ y que representan la intención de los usuarios por contar con los instrumentos litúrgicos necesarios para la celebración del culto.

Como se puede comprobar, la mayoría de las iglesias referidas en esa documentación, a excepción de algunos templos de visita, contaron con lo estrictamente necesario para el culto. También notamos un panorama en el que, tan pronto los templos fueron erigidos —ya sea con los más sencillos materiales—, fueron provistos de los principales objetos para la celebración Eucarística; incluso antes que cualquier ornamento, retablo o imagería.⁴⁶

También el citado inventario nos da algunas pistas de las técnicas, tipo de obra y la posible procedencia que tuvieron algunas de las piezas de plata de esos primeros templos oaxaqueños. Tal es el caso de “una cruz de cristal pequeña con extremos de plata dorada”⁴⁷ que estuvo en la sacristía de la iglesia y monasterio de Santo Domingo de Guzmán en Antequera. Al respecto traemos en alusión, por las coincidencias con los materiales específicos, las cruces de altar pertenecientes a la catedral de Palencia (fig. 1), y la de la iglesia de Santa María de Fregenal de la Sierra, Badajoz (fig. 2), las dos en España. Ambas fueron marcadas en la ciudad de México (cabeza varonil sobre una o/M), y coinciden con la temporalidad de la documentación al establecerse su cronología en la década de 1560 tal y como las ha establecido Cristina Esteras.⁴⁸

Otras obras a considerar son los dos juegos de “incensarios con su naveta y cuchara” de la iglesia y monasterio dominico del pueblo de San Juan Teitipac.⁴⁹ Para finales del siglo XVI éste era un “edificio de cantería, bien acabado y bastante para los sacerdotes que habitan en él”.⁵⁰ Al respecto, una idea sugerente, aunque no pasa de ser una mera conjetura, es considerar que el

44 Ramírez Montes, “Ars Novaes Hispaniae”, 430-505.

45 Ejemplos de estos son: el incensario de azófar del templo de San Francisco, de la ciudad de Oaxaca; o los ciriales de “palo dorado” del templo de Coixtlahuaca. (Ramírez Montes, “Ars novae Hispaniae”, 443 y 470).

46 Podemos mencionar algunos templos que para estas fechas contaban ya con otros ornamentos como libros de canto o retablos, “Guazacualco”: “los libros necesarios para el canto”, “Tepetotutla”: “tres retablos y diez crucifijos pequeños y una imagen de Nuestra Señora de bulto pequeña”, “Tlacuasintepec”: “Un retablo de san Juan y una imagen de Nuestra Señora y otra de un crucifijo y otro grande y dos pequeños” (Ramírez Montes, “Ars novae Hispaniae”, 501-503).

47 Ramírez Montes, “Ars novae Hispaniae”, 442.

48 Cristina Esteras Martín, “Plata Labrada Mexicana en España. Del Renacimiento al Neoclásico”, en María Luisa Sabau, coord., *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España 2*. Vol. 4. (México D. F.: UCOL, 1994), 50-51.

49 Ramírez Montes, “Ars novae Hispaniae”, 459.

50 Ramírez Montes, “Ars novae Hispaniae”, 459.



Fig. 1



Fig. 2

artista que dio figura a la pintura mural del portal de peregrinos, coetánea a estas fechas, pudo utilizar de referencia alguno de los objetos litúrgico mencionados en el documento. Al observar la escena reparamos en uno de los frailes dominicos pintado en la procesión del Santo Entierro, específicamente en aquél que sahúma el Cuerpo de Cristo con el incensario mientras sujeta la naveta. Si vemos la representación de ambas piezas, éstas son retratadas —como es lógico— con las formas características del siglo que nos atañe (fig. 3). El cuerpo del humo recto, el sahumador o incensario, tiene tubos en las aristas por donde se hacen correr las cadenas. Mientras que la naveta es resuelta con la forma característica de una embarcación decorada con un tableado en el cuerpo y la cubierta rematada por la cabeza de lo que parece ser un can. Al respecto de su cronología y a modo de referencia, nos permitimos traer en alusión otras obras similares, sí conservadas, que se localizan en la región de la mixteca oaxaqueña y que ahora aportamos a



Fig. 3

la historiografía. El primero es el caso del incensario de San Pedro Yucunama del distrito de Teposcolula. Éste tiene un pie de planta circular, la casca está repujada de tal modo que proyecta pronunciados espejos remarcados en su contorno con un punzón y rodeados de lacería cincelada. El cuerpo de humo es de planta octogonal con perfil recto, y cada uno de sus lados presenta otros espejos con contornos punzonados y rodeados de lacería calada para su respiración. En cada arista, un tubo cilíndrico sirve para que las cadenas corran (fig. 4).⁵¹ Es de destacar que, aunque frustra, esta pieza tiene una marca que refiere a la ciudad de México, y a su vez es similar a las localizadas en las cruces de cristal mencionadas de España, lo que nos ayuda a ubicar este incensario y su *reflejo* pictórico en la segunda mitad del siglo XVI.

Otras obras referenciales para el caso que nos ocupa, son dos navetas de finales de la misma centuria. La primera pertenece también a la colección del incensario anterior, y de ella destacamos la forma peculiar que las distingue y que también encontramos en la pintura mural: cuerpo tableado y cabeza de can en lo que se refiere al remate de la proa (fig. 5).⁵² De igual manera, y en la misma región, esta vez en el templo de San Pedro Yucuxaco, localizamos la otra naveta que sigue esta tradición formal (fig. 6).⁵³ En ella vemos la base y pie derecho sin más

51 Ficha de catálogo: O_32_091, en *Catálogo de bienes artísticos con valor patrimonial*.

52 Ficha de catálogo: O_32_086, en *Catálogo de bienes artísticos con valor patrimonial*.

53 Ficha de catálogo: O_76_082, en *Catálogo de bienes artísticos con valor patrimonial*.



Marca de localidad
Ciudad de México

Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

ornamentación que la de su forma, mientras que la nave está tableada y con el remate cónico similar al primer ejemplo.

Acercas de estas piezas, y como ya mencionamos, no contamos con más referencias documentales; ahora bien, por su análisis es posible plantear que varias de ellas hayan salido de las tiendas novohispanas o algunas fueran traídas de España, sin descartar completamente a los posibles e incipientes talleres locales, aunque éstos no hubiesen estado reglamentados. Al respecto es pertinente aludir a la prohibición de trabajar la plata y el oro en la Nueva España impuesta por Carlos V en 1526, la cual sin duda debió menguar, de cierta manera, la producción. Dicha cédula finalmente sería derogada por el rey Felipe II en 1559, al resultar imposible su aplicación.⁵⁴

El hecho de ser las únicas piezas que hasta el momento datamos como del siglo XVI, sin descartarlas como obras de las primeras décadas de la centuria siguiente, nos invita a revisar obras similares en las que ahora repararemos, siendo estas últimas meros ejemplos de una producción seguramente mucho mayor. Hemos de señalar que la existencia de este modelo de tipo navío con tableado, crestería calada e incluso proa con cónico, es frecuente en diversos centros productores próximos a las fechas que hemos propuesto. Así podríamos establecer, como algunas de las más antiguas para nuestro *juego*, a las dos conservadas en el museo Interparroquial de Alaejos, Valladolid, España, ambas datadas a mediados del siglo XVI, realizadas por Cristóbal de Vergara y con contraste de A. Román (fig. 7).⁵⁵ Otros ejemplos son los casos portugueses a los que damos espacio, como el de la iglesia de Parish, Madeira, con una inscripción en la popa del año: 1589 (fig. 8).⁵⁶ Más tarde, fechada como del XVII —si bien su catalogación pudiera ser revisada— está una que conocemos por haber sido subastada por la casa Christie's (fig. 9).⁵⁷ A estas piezas sumamos la naveta presentada en la exposición *Mexicaan silver*; como un ejemplo mexicano del siglo XVI y que sigue las formas que nos interesan (fig. 10).⁵⁸ Un caso más de otro núcleo de producción, y fundamental para el presente estudio, es la naveta realizada por el guatemalteco Diego de Montero en el siglo XVI y que actualmente se conserva en el museo Popol Vuh de la Nueva Guatemala, Guatemala (fig. 11).⁵⁹ Como piezas relevantes en las que

54 Anderson Lawrence, *El arte de la platería en México*, (México D. F.: Porrúa, 1956), 3-4.

55 Antonio Sánchez del Barrio, "Ciudades y comercio en la Europa de los siglos XVI y XVII", Diputación de Valladolid, http://www.diputaciondevalladolid.es/arte_valladolid/de_interes_d.shtml?idboletin=2498&idseccion=14561&idarticulo=130664. (consultado el 20 de marzo del 2014).

56 Museu de Arte Sacra do Funchal "Ficha de catálogo: MASF64. Incense Boat", Museu de Arte Sacra do Funchal, http://www.museuartesacrafunchal.org/eng/arteportuguesa/portuguesa_ourivesaria_img8.html (consultado el 20 de marzo del 2014).

57 Christie's, Casa de Subastas, "A Silver Incense Boat, Naveta", Christie's, <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-silver-incense-boat-naveta-unmarked-probably-5536119-details.aspx> (consultado el 20 de marzo del 2014).

58 Clara Bargellini, *Mexicaans silver*. (Michigan: Het Museum, 1993), 61.

59 Museo Popol Vuh, "Naveta", Museo del Popol Vuh-Universidad Francisco Marroquín, <http://www.popolvuh.ufm.edu/index.php/Plater%C3%Ada>. (consultado el 20 de marzo del 2014)

Jesús Pérez Morera profundiza en sus estudios, tenemos las conservadas en la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, en Frontera, Isla de El Hierro, y la de la parroquial de Barlovento, La Palma, ambas en las Islas Canarias, España, y datadas como del primer tercio del siglo XVII, para las cuales sugiere su manufactura insular (fig. 12).⁶⁰



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

60 Jesús Pérez Morera, “Naveta”, *Arte en Canarias siglos XV-XIX, una mira retrospectiva*, Tomo II, (Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001), 224-225.

Si partimos de las referencias aportadas por el anterior conjunto de navetas, y retomando las de nuestro interés, cabría proponerlas como unos de los ejemplos más tempranos conservados e inventariados en templos oaxaqueños, considerándolas quizás como de la segunda mitad del siglo XVI, sin descartar que puedan corresponder —como ya se adelantó— a la primera década de la siguiente centuria. Esto último no merma su importancia y vínculos con la producción novohispana, ya que las características formales revisadas al respecto de este tipo de producción, nos permiten establecer una constante que sirve para datar la obra que nos compete.

3. Aproximación a la organización gremial

Lamentablemente, hasta el momento, no contamos con ninguna referencia al respecto de los primeros artífices oaxaqueños de los que se mencione su participación en el abastecimiento de piezas a los templos de la diócesis de Antequera durante el siglo XVI. Asimismo, si bien conservamos algunas obras de la centuria siguiente, la perspectiva documental de este período no es más alentadora. Por el contrario, del siglo XVIII sí contamos con un *corpus* documental formado a partir de referencias conservadas en varios archivos históricos, los cuales hacen posible el acercarnos a los plateros oaxaqueños y centrarnos en ellos desde principios de la centuria. Pretendemos aquí, como aportación a la bibliografía, una primera aproximación al estudio del quehacer de sus artífices, a las complicaciones y aciertos que tuvieron para ejercer el oficio. En este punto es importante llamar la atención sobre la distribución geográfica de la provincia de San Hipólito que, para este momento y como se sabe, tuvo parte del actual territorio oaxaqueño bajo la de San Miguel y Santos Ángeles de Puebla.⁶¹

61 En 1592 se divide la provincia de Santiago Apóstol de México y se crea la de San Hipólito mártir de Oaxaca. “Esta provincia no abarcó todo el estado de Oaxaca, ya que las parroquias de la mixteca le fueron asignadas a la de Santiago Apóstol de México. A petición del capítulo ex profeso, de enero de 1596, el rey de España restituye estas parroquias a San Hipólito Mártir. Sin embargo, a la creación de la provincia de San Miguel y Santos Ángeles de Puebla se le asignan, en 1656, las parroquias de San Pedro y San pablo Teposcolula, San Juan Bautista Coixtlahuaca, La Natividad Tamazulapán, Santiago Tejupam, Santo Domingo Tonalá, La Asunción Chila, San pedro y San Pablo Tequiztepec, San Juan Bautista Huajuapam y San Juan Bautista Ihualtepec.” (Norberto Sámano Hernández, *La provincia de San Hipólito Mártir de Oaxaca*, [Oaxaca: Facultad de Arquitectura “5de Mayo”, UABJO], 13-18).

LA COFRADÍA DE SAN ELIGIO

En la antigua ciudad de Antequera, los artífices dedicados al oficio de la platería se organizaron en grupos que, durante el periodo virreinal, se perfilaron hacia un culto patronal, al igual que ocurrió en otros centros productores de la Nueva España. Una constante entre los que trabajaron los suntuosos metales fue el de tener como una de sus devociones principales al *señor san Eligio*.⁶² La primera referencia explícita de la ciudad de Oaxaca a esta devoción se la debemos a Francisco Carreño, maestro platero, y a su esposa María Torralba; ellos otorgaron en el año 1704 un censo de cincuenta pesos redimibles a favor del templo de San Agustín (fig. 13), lugar en donde se localizaba la imagen de dicho *Santo platero*, por su “muy particular devoción”.⁶³ Con este acto, y la esperanza de que esta festividad se perpetuara, los religiosos se obligaban a celebrar a san Eligio el día 25 de junio de cada año.⁶⁴ Asimismo, los otorgantes estipularon que los frailes del convento agustino tenían que celebrar debidamente las vísperas, procesión y respectivas misas cantadas, mientras que los devotos laicos se encargarían de suministrar la cera, flores y demás adornos que deberían acompañar la fiesta de tan insigne Santo. Dado el caso de que los últimos no tuviesen los recursos suficientes para sufragar el gasto, quedó declarado que éste correría a cargo del capital generado por la limosna recogida en el “gremio de plateros”.⁶⁵

Gracias a la anterior referencia sabemos que durante los primeros años del siglo XVIII los artífices de la platería ya estaban constituidos como gremio; y por lo tanto, la cofradía dedicó su devoción al insigne san Eligio. Al conocer que la imagen se localizaba en el templo de San Agustín, podemos deducir que su devoción —sin asegurar que existiera cofradía o gremio— estuvo vigente desde la segunda mitad del siglo XVII. Esta propuesta es factible gracias al nombramiento de albacea que realizó en 1687 Pedro de Villanueva,⁶⁶ maestro platero, a su confesor fray Ambrosio Pantoxa, prior del convento de San Agustín, donde solicita ser enterrado en el templo de la mencionada orden.⁶⁷ A pesar de que no hay referencias directas que hablen de la imagen de San Eligio o su cofradía; la ilación de su oficio con el deseo de la última morada de su cuerpo bajo las bóvedas de la iglesia agustina, invita a proponer que la búsqueda de tales fines deriva de la intención de continuar con la tradición de ser enterrado en el sitio donde se venera la imagen respectiva a la organización social a la que perteneció,⁶⁸ aprovechando su apoyo.

62 Santo patrono de los plateros, conocido también como San Eloy.

63 AHNO, Diego Benahías, *Censo de Bienes*, libro 157, año 1704, f. 335.

64 Sabemos que la celebración del día de San Eligio o Eloy se celebró el 1 de diciembre y después se cambió para el 25 de junio.

65 AHNO, Diego Benahías, *Censo de Bienes*, libro 157, año 1704, f. 335.

66 Hijo legítimo de Pedro de Villanueva y Leonor de Samora, casado con Josepha Gutierrez. (AHNO, Diego Benahías, *Nombramiento de Albacea*, libro 144, año 1687, fs. 350).

67 AHNO, Diego Benahías, *Nombramiento de Albacea*, libro 144, año 1687, fs. 353.

68 Ejemplos de templos agustinos que resguardaron la imagen de San Eligio, los tenemos en la ciudad de Lima y Puebla, éste último durante el siglo XVII, antes de su traslado a la catedral y ampliación devocional a la Inmaculada Concepción de María. Tópico que se referencia en párrafos siguientes.



Fig. 13

Aunque la devoción del gremio se perdió y no perduró como pretendía el maestro Francisco Carreño —puesto que actualmente de la imagen San Eligio ya no existe memoria en el citado templo—, ésta prosiguió, por lo menos, hasta principios del último cuarto del siglo XVIII. En 1768, otro maestro platero y mayordomo de su gremio, Manuel Antonio Medinilla⁶⁹ censó su casa a favor del “santo patrón de su gremio, San Eligio, el cual se venera en el templo de San Agustín”.⁷⁰

Respecto a la festividad organizada por la hermandad de san Eligio, como ya lo deja entrever Francisco Carreño, se sabe que fue conformada por los plateros y batihojas de la ciudad. Testigo de ello es el documento que ahora aportamos de 1768, en el que se señalan a Juan de Guzmán, Manuel Brena Ortiz, Joseph de Figueroa,⁷¹ Pedro Sánchez, Joseph de Medinilla, Joseph Antonio Gonzáles y Juan Antonio Medrano; como mayordomo y diputados de:

69 Manuel Joseph de Medinilla, casado con Efigenia de Alcázar, sus hijos: Manuel Antonio, bautizado el 20 mayo de 1724, Manuel Miguel Medinilla Alcázar, bautizado el 27 de diciembre de 1730; Teresa Bernarda, bautizada el 18 de octubre de 1733; y María Vicenta de Medinilla, casada con Pedro Durán, maestro platero, el día 31 de agosto de 1738. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 610963, 610964, 610964 y 611067).

70 ANHO, José Francisco Salgado, *Censo de Bienes*, libro 321, 1768,159.

71 Casado el 21 de noviembre de 1763 con María Petrona de La Luz Ulua, viudo seis meses antes de Michaela Gregoria. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611070).

[...] la ilustre hermandad de señor san Eligio; que como patrones del insigne arte de platería y batehojería sujetos a hermandad, hacen y celebran la festividad de señor san Eligio como su santo patrón en la iglesia de señor san Agustín de esta dicha ciudad, el día que tienen de costumbre o asignación.⁷²

Éstos se comprometían a cubrir los gastos de la cera, adorno y música para las “vísperas solemnes a dicha fiesta y cuatro días de jubileo circular”,⁷³ lo que implica su representación como grupo en dichos días. Por parte de los agustinos, los monjes deberían estar dispuestos a celebrar las “vísperas y las misas mayores de los cuatro días citados de jubileo”.⁷⁴

En cuanto a la efigie patronal, es interesante saber que en Antequera ocupó espacio en el templo agustino, a la par que en el caso angelopolitano,⁷⁵ la antigua ciudad de Lima⁷⁶ y Quito,⁷⁷ lo que no responde a la casualidad. Esta reiterativa fórmula deriva de las disputas planteadas sobre la verdadera regla que siguieron los conventos fundados por el Santo. En ese sentido, la *Crónica de la Sagrada Orden de san Benito* dice que los conventos fundados por san Eloy, “fueron todos debajo de la orden de san Benito”.⁷⁸ Por su cuenta, Jonás Scoto, *testigo de vista*, afirma que los cenobios estaban estructurados de acuerdo a la regla de San Columbano.⁷⁹ A su vez, san Gerónimo Roma al escribir sobre la vida de santa Áurea, abadesa de un convento en París fundado por san Eligio, dice que fue monja de san Agustín y su convento edificado bajo su regla, entendiéndose lo mismo para los demás templos fundados por el Santo. Otros que apoyaron esta tesis fueron Luis de los Ángeles y Juan Márquez, quienes constaron “que san Eloy edificó muchos conventos de canónigos reglares de san Agustín”.⁸⁰ En el relato de la *Vida y Muerte de san Eloy* escrito por san Audeno en 1640, también se profundiza en este punto y señala que:

Todos los pleitos de este jaez son muy proligios de averiguar entre las Religiones; unos y otros tienen varios autores de su parte y cada cual hace muy bien en defender lo que es suyo; pero a mí no me va nada, me basta haber referido estas opiniones [...].⁸¹

72 ANHO, José Francisco Salgado, *Obligación*, libro 321, 1768, 165.

73 ANHO, José Francisco Salgado, *Obligación*, libro 321, 1768, 165.

74 ANHO, José Francisco Salgado, *Obligación*, libro 321, 1768, 165.

75 Para el caso de Puebla cabe mencionar que la devoción del gremio también estaba puesta sobre la Inmaculada Concepción. (Jesús Pérez Morera, “El gremio de plateros poblano. Nómina cronológica de artífices (1580-1820)”. Jesús Paniagua Pérez, Nuria Salazar Simarro, Moisés Gámez, coords., *El sueño de El Dorado: estudios sobre la platería iberoamericana (siglos XVI-XIX)*, [México D. F. - León: Universidad de León – INAH, 2010], 243).

76 Cristina Esteras Martín, Ramón Gutiérrez, “La cofradía de San Eloy de los plateros de Lima”, *Atrio: Revista de historia del arte*, No. 10-11, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide 2005), 160.

77 Susan V. Webster, *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*, (Quito: Abya-Yala, UCE, Fulbright: 2012), 24.

78 Sanctus Audoenus, *Vida y muerte de S. Eloy obispo de Noyons, abogado y patrón de los Plateros*, (Madrid: Imprenta del Reyno, 1640), 20.

79 Audoenus, *Vida y muerte de S. Eloy obispo de Noyons*, 20.

80 Audoenus, *Vida y muerte de S. Eloy obispo de Noyons*, 20v.

81 Audoenus, *Vida y muerte de S. Eloy obispo de Noyons*, 20v.

Lo anterior ratifica las discusiones entre los autores por refrendar la simpatía del Santo con la vida monástica de cada uno de los grupos, si bien la apropiación por parte de los agustinos deriva de la tradición del convento de Canónigos Regulares de San Agustín fundado en el *monte Eligiano*. Este lugar es donde el Santo edificó, en lo alto de la montaña, una pequeña capilla para la oración y ejercicios espirituales; haciendo de dicho emplazamiento, de “áspero [a] suave y lleno de celestiales deleites”.⁸² De ahí las constantes agustinas por mantener la devoción de san Eloy dentro de sus muros, ya que fue —según argumentos de algunos de sus frailes— un gran patrocinador de su regla. Lo anterior, aunado a las glorias con las que se favoreció al *monte Eligiano*, establecen una posible relación o vínculo de éste con cada uno de los templos que tuviesen la imagen de tan prodigioso platero, obispo y santo; tal y como lo poseyó el de la antigua Antequera.

Retomando nuestro discurso, a lo largo del siglo XVIII algunos plateros oaxaqueños no sólo rindieron limosna a la cofradía de San Eligio, se sabe también que, gracias a los censos impuestos a sus propiedades, participaron directa y activamente en otras cofradías. Es el caso del maestro José Murillo, quien en el año de 1746 dotó de censos a favor de devociones propias: cien pesos para la cofradía de la Santísima Trinidad venerada en el templo de San Matías Xalatlaco, y trecientos pesos para la cofradía de la Santísima Virgen del Rosario que se venera en el de los religiosos de Santo Domingo.⁸³ Otro ejemplo de las devociones individuales es el de Mariano Antonio Cabrera, *maestro del arte de la platería*, quien fue mayordomo de la cofradía de San José del templo de su mismo nombre en Antequera.⁸⁴ En un ámbito similar, algunos otros plateros brindaron igualmente censo al convento de monjas dominicas de Santa Catarina de Sena. Al respecto, el mejor exponente lo encontramos en el ya citado Francisco Carreño, quien en el año 1725 estableció un censo sobre una casa de bajos ubicada en el barrio de San Agustín a favor del dicho convento de religiosas por la cantidad de cien pesos.⁸⁵ Asimismo, en 1722 el maestro Antonio Loaisa,⁸⁶ hace lo propio por la cantidad de doscientos pesos.⁸⁷

82 Audoenus, *Vida y muerte de S. Eloy obispo de Noyons*, 129.

83 AHNO, Joaquín de Amador, *Censo*, libro 95, año 1746, f. 12

84 El caso es documentado por el hecho de que el platero Mariano Antonio Cabrera adquirió una obligación de pesos con la cofradía de San José por no integrar a las cuentas la cantidad de 100 pesos, por concepto de un entierro. AHNO, Pinos, *Obligación de Pesos*, libro 402, año 1772, f. 444v.

85 AHNO, Araujo, *Censo*, libro 125, año 1725, f. 11v.

86 Natural y vecino de esta ciudad, hijo legítimo de Francisco de Loaisa y de Isabel de Ordaz, casado con Francisca de Robles, Mestiza, el 15 de diciembre de 1715. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611066). Su padre, Francisco nació en 1660 en, Cuzco, Virreinato del Perú; para 1610, estaba viudo de Vesta [?] Rufina, y se casó con Isabel Ordaz el 16 de marzo del mismo año en la ciudad de Oaxaca. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611065).

87 AHNO, Álvarez Aragón, *Censo*, libro 33, año 1722, f. 250.

CONSOLIDACIÓN Y RECONOCIMIENTO SOCIAL

Como fue frecuente, el gremio también participó en las celebraciones laicas propias de la época. Así, por indicaciones de Andrés Pastor Roldan, comisario de la Jura al Rey Fernando VI, el Ayuntamiento de Antequera fue congregado para la organización de: “[...] lidias y juegos de toros en unas de las plazas públicas de esta capital por signo y demostración de su lealtad, júbilo y rendimiento”,⁸⁸ cumpliendo con ello la “semejante loable y justa costumbre para manifestar su pronta y rendida obediencia, su buena ley y mayor voluntad debida”.⁸⁹ En sesión capitular del 16 de febrero de 1748 y a modo de respuesta, se determinó que se “[...] junten y congreguen todos los gremios para que en ellos se compartan cuatro carros, uno por cada día, con el mayor lucimiento, exceptuando el de los panaderos por que a éste se les asignaron una noche de fuegos [...]”.⁹⁰ Acordaron igualmente que los comerciantes “[...] hagan demostración de su lealtad según le dictan su amor a nuestro rey y señor y que se haga una corrida de toros de una semana, que empiece el día veinte y dos de abril, y los carros los días anteriores[...]”.⁹¹ Al dar a conocer el activo papel que tuvo, al igual que en otros puntos de la Nueva España, el Ayuntamiento de Antequera en la organización de las fiestas regias y la involucrada presencia que tuvieron los gremios en la conformación de las celebraciones; proponemos que las organizaciones comerciales partícipes fueron las que estaban reconocidas y debidamente registradas ante el Ayuntamiento.

En el caso de la jura al rey Fernando VI, realizada en 1748, no se menciona nominalmente más que el gremio de panaderos, pero para el caso del rey Carlos III, de 1763, sabemos que el de la platería —conformado por Joseph Medinilla y Joseph Antonio Gonzáles, mayordomos; Juan de Gusmán, veedor; Joseph Figueroa, Manuel Bravo Ortiz, Pedro Sánchez, Juan Antonio Medrano y Fernando Nava, diputados del arte platería— participaba con un “corto reconocimiento y manifestación, [...] formando un carro y demás anexo a dicha celebridad cuya cuenta importaron la cantidad de cien pesos”.⁹² Al respecto y al no contar con el capital suficiente, el costo se sufragó con el préstamo que otorgó Juan Guzmán, para lo que Joseph de Figueroa, diputado del gremio, se comprometió a pagar con lo que a “todos los maestros y patronos de dicho arte hubieren de contribución prorrata [a] la parte que les cupiese”.⁹³

Con el antecedente de los estatutos que tomó el Ayuntamiento al determinar las obligaciones de los gremios durante la jura de Fernando VI y la fehaciente participación de los plateros en

88 AHMO, *Acta de cabildo*, Libro 3, No. exp. 045, año: 1748, fs. 152-155v.

89 AHMO, *Acta de cabildo*, Libro 3, No. exp. 045 f. 153.

90 AHMO, *Acta de cabildo*, Libro 3, No. exp. 045 f. 153.

91 AHMO, *Acta de cabildo*, Libro 3, No. exp. 045 f. 153v.

92 AHNO, Pinos, *Obligación por pesos*, libro 397, año1763, fs. 25.

93 AHNO, Pinos, *Obligación por pesos*, libro 397, año1763, fs. 25.

la de Carlos III —considerando la posibilidad de que dicho gremio haya participado en ambas celebraciones—, podemos reconocer, el que nos atañe, como una organización debidamente registrada ante las autoridades civiles. Con lo anterior interpretamos que el gremio oaxaqueño fue una organización que estuvo bajo el control de la autoridad civil, mediante vigilancias de quintos reales y ordenanzas, avalado por el punzón de localidad. Es evidente que las festividades del gremio oaxaqueño no tuvieron la suntuosidad relatada en la ciudad de México⁹⁴ o Puebla de los Ángeles,⁹⁵ pero su participación en los actos sociales de la época —tanto civiles como religiosos— hablan del interés que tuvieron para consolidarse como oficio bajo las ordenanzas que debieron seguir.

LAS ORDENANZAS DEL GREMIO DE PLATEROS

En cuanto a la normativa propiamente dicha —y si anteriormente hemos visto ciertas referencias cruzadas— tan sólo tenemos una mención directa de las ordenanzas que debieron controlar la actividad de los plateros en Oaxaca. Se trata del contrato de aprendiz de Juan Joseph —hijo de Marcelina Talledo— rubricado el 1 de julio de 1755 con el ya referido maestro Manuel de Useta.⁹⁶ En este importante documento que aportamos, Useta se compromete a enseñarle “[...] por el tiempo y espacio de seis años corridos, [...] cuyo tiempo, aunque las ordenanzas previenen que ha de ser de cinco años, le asigna él, otro más; respecto a considerar ser dicho [aprendiz] torpe y carecer de agilidad [...]”.⁹⁷

Sin tener mayor documentación —y a la espera de más hallazgos en los archivos— creemos que muy probablemente la normativa por la que se guiaron los maestros oaxaqueños debió ser la de la Ciudad de México. Ello quedaría corroborado por las únicas referencias que tenemos hasta el momento. La primera es el examen que para optar a maestro, realizara el señalado

94 Antonio de Valle Arizpe, *Notas de platería*, 2ª ed. (México D. F.: Herrero Hermanos, 1961), 209- 221.

95 Pérez Morera, “El gremio de plateros poblano”, 242-243.

96 Nació el año de 1714, sus padres fueron Bernabe de Useta y Marina de Ybarra. Casado el 11 de junio de 1734 con María Manuela Nataren, nació el 12 de abril de 1716, sus padres de la cónyuge: Isidro Nataren y María del Rosario. De su matrimonio se sabe de una hija, María Feliciano Anna Useta Nataren, quien nace el 27 de febrero de 1738. (Archivo del Sagrario Metropolitano de Oaxaca, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611067, 610962 y 610965).

97 AHNO, Pinos, *Contrato de aprendiz*, libro 389, año1755, fs.186v. En este punto es de notar la necesidad de protección y prevención para los aprendices, ya que en muchos casos, los maestros abusaron del tiempo de éstos al no elevarlos al cargo de oficiales, evitando con ello el pago de los sueldos correspondientes. (Jesús Paniagua Pérez, Gloria M. Garzón Montenegro, *Los gremios de plateros y de Batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*, [México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México - IIE, 2000], 124).

aprendiz de Useta; Juan Joseph Manuel Talledo, español.⁹⁸ Dicha prueba obligatoria para el crecimiento y reconocimiento profesional, se realizó en la ciudad de México el 4 de julio de 1776, veintiún años después de haber iniciado como aprendiz. Tan amplio espacio de tiempo, nos lleva necesariamente a plantear algunas reflexiones antes de continuar con el tema central de este epígrafe. De entrada no olvidemos la torpeza que se le señala, aunque esto no es lo que ciertamente creemos debió ser la razón. Tal vez el trabajar como oficial en algún taller después del aprendizaje con Useta, fallecido ya en 1761, le era suficiente a Talledo. Ahora bien, tampoco descartemos otros factores como la distancia o el propio hecho de no contar con los necesarios recursos económicos para el viaje, el examen propiamente dicho y la apertura de tienda propia. Al respecto no es tan infrecuente que muchos oficiales quedaran como tal un largo periodo de tiempo, no siendo hasta que pretendieran contratar obras directamente o abrir tienda, cuando se decidieran a dar el normativo paso necesario.

Volviendo a nuestra línea argumental, para subir en el escalafón gremial, Talledo debió cumplir satisfactoriamente la hechura de un vinagrero y responder las preguntas pertinentes al arte de la platería, lo que parece que cumplió satisfactoriamente en vista de que le fue concedido el grado.⁹⁹ Asimismo, también contamos con la noticia de Juan de Dios Filio, español y vecino de la ciudad de Oaxaca, quien se examinó el mismo año en la capital de la Nueva España.¹⁰⁰

Aunque sólo son dos las referencias con las que contamos hasta el momento, al observar ambos casos en un periodo tardío del momento virreinal, podemos deducir que los maestros oaxaqueños debían examinarse en la ciudad de México, lo que directamente lleva a suponer que si bien estaba activo el gremio de plateros en Oaxaca, tanto las ordenanzas como sus normas debían ser las de la Ciudad de México, hecho que está sujeto a nuevos hallazgos documentales que refieran al gremio de Oaxaca como un organismo facultado para tales fines.

Lo anterior invita a pensar que los oficiales oaxaqueños examinados en México, con el fin de cumplir las pruebas necesarias, pudieron adoptar los modelos formales imperantes en la capital, llevándolos a su producción en Oaxaca. En otro sentido, no descartamos que estos oficiales tal vez ejercieron en la capital; lo que implicaría que igualmente se pudo dar la transferencia de las formas aprendidas en talleres oaxaqueños a la ciudad de México.

Si bien se puede entender que lo señalado respondió a la normativa, ya que los únicos que podían examinarse como maestros y abrir tiendas debían ser españoles tras la comprobada

98 AGN, *Carta de examen*, Casa de Moneda, vol. 271, fs. 171. Como podemos ver ahora con este nuevo documento, el dicho Juan Joseph adoptó el nombre de su maestro, lo que debe ponerse en relación con cierto apego y reconocimiento del segundo hacia el que le enseñara el oficio.

99 AGN., *Carta de examen*, Casa de Moneda, vol. 271, fs. 171-172v.

100 AGN., *Carta de examen*, Casa de Moneda, vol. 271, f. 177.

limpieza de sangre, no olvidemos otras realidades que se dieron en paralelo. Aunque las castas sólo podían aspirar a los puestos de aprendiz y oficial, dichos sectores sociales no dejaron de labrar la plata, aunque clandestinamente. Un elocuente caso que ahora sacamos a la luz es el desacato a las reales ordenanzas cometido por el oficial de platería Juan Antonio Ateneses, mulato y natural de la ciudad de Antequera, “[...] quien por espacio de dicho año [1735] ha estado labrando plata en hoja sin ensayar y quintar, en solo el pueblo que llaman Saguaripa [...]”,¹⁰¹ población ubicada en el actual estado de Sonora. Así lo demandó la Caja Real ante las justicias de la Nueva España, peculiar instancia que, en relación con lo dicho en estos últimos párrafos, ayuda a visualizar el desplazamiento de los artífices y los incumplimientos de las disposiciones. A su vez, pone de manifiesto la problemática en la identificación de obras e influencias que se dieron desde Oaxaca hacia otros centros productores y viceversa.

DE LAS ORDENANZAS DE BATHOJAS, OTRA PERSPECTIVA PARA LO CONCERNIENTE AL TEMA DE LOS PLATEROS

Aunque no tenemos más referencias que hagan mención a las ordenanzas de plateros en Oaxaca podemos hablar de lo propio de las de bathojas y, con ello, establecer un panorama para lo concerniente a la platería. El caso de los bathojas interesa tanto por la relación devocional a San Eligio, cómo por ciertos aspectos gremiales paralelos. Es así como el 23 de julio 1753, los maestros del arte de la bathojería y vecinos de Antequera, Luis Ortíz, veedor; Nicolás Ramírez, antiguo veedor; Carlos Valenzuela, hijo de Manuel Valenzuela; Manuel Bruno Otortiz y Joseph Berdejo, se congregaron para establecer ciertos parámetros relativos a su oficio, esto debido a que algunos oficiales abusaban y realizaban:

[...]obra mala y hacerla de tal calidad que le da en perjuicio de la república de indios y de más personas por vender los libros de plata mal batida, procediendo al mismo tiempo con falacia en el número de panes [...] dando y entregando asimismo dichos oficiales a los tenderos docenas de libros que hacen y venden a cinco reales y en cada uno de dichos veinte y impares de que resulta la usura en lo uno y engaño en lo otro, vendiendo también dicha obra en plazas, mesones, calles y mesillas como asimismo los libros de oro a siete reales y aun a menos con entrega y pacto que fiaren para salir de la obra todo lo cual cede y verifica perjudicial así a dicho comercio, [así] como a el oficio y otorgantes; por razón de que las personas que compran dicho oro y plata, estos son los que en sus tiendas, plazas y mesillas, venden y no los otorgantes.¹⁰²

101 AGN, *Denuncia*, Archivo Histórico de Hacienda, vol. 278, exp. 53, f.1.

102 AHNO, Pinos, *Obligación*, libro 387, año 1753, f. 249v.

Todo lo anterior contradecía a “las reales ordenanzas de dicho oficio”. Por ello, para “[...] el buen proceder, uso y costumbres que se deben guardar cumplir y ejecutar”¹⁰³ se llegó al acuerdo, entre los maestros otorgantes, de que

[...] cada libro debe tener, según anticuada costumbre, cien panes buenos por dos reales y así respecto en su menoría por su justo precio [...] que ahora ni en tiempo alguno por sí, ni por sus sucesores, ni otra persona en su nombre, se trabajara ni batiera plata que no sea de la buena calidad que se requiere y número de pares referidos por el precio de dos reales cada libro que no entregaran ni consentirán se entreguen ni vendan en dichas tiendas en la forma que va expresada, [como] lo han ejecutado los transgresores a dichas ordenanzas y antiguas costumbres, ni menos en la plaza, calle y mesilla, ni otra parte alguna para que por este medio se vendan fuera de esta ciudad, como ni tampoco entregarán dichos libros de oro de buena o mala calidad a persona alguna de dentro ni fuera de esta ciudad que no sea al precio de siete y reales libro y de a cien panes cada uno, como debe ser.¹⁰⁴

Bajo este acuerdo se debía actuar y sí se incurría en faltas las penas impuestas eran de “[...] seis meses de suspensión de golpe en dichas su tiendas [...] las cuantas veces incorrecciones se le justificare incurrir contra lo estipulado y concertando sin que por los otorgantes ni alguno de todos ahora ni en otro tiempo *interin* se contravinieren en [lo] dicho del oficio”.¹⁰⁵ Asimismo, el infractor pagaría una multa de veinticuatro pesos, los cuales serían divididos en terceras partes y estas se destinarían: una a su majestad, otra al denunciante y la tercera a San Eligio.¹⁰⁶

El anterior caso deja ver las infracciones con las que continuamente tenían que lidiar tanto los veedores como los comerciantes. A la par, podemos observar que las ordenanzas fueron un recurso constante para el buen proceder en el oficio. También es de resaltar la connotación de organización que nos ofrece el documento al hablarnos de los avales que buscaban para el buen proceder y evitar el perjuicio de la labor. Con ello, reparamos en los constantes énfasis que se hacen sobre los espacios de infracción “plaza, calle y mesilla”, lugares que atañen a la participación del Ayuntamiento como regulador, pues es de destacar las amplias referencias que señalan a la ciudad como un límite y extensión donde se aplicaron las tasaciones de los libros batidos, lo que en cierta manera creemos debió acontecer en lo que nos interesa para el gremio de los plateros.

103 AHNO, Pinos, *Obligación*, libro 387, año 1753, f. 250.

104 AHNO, Pinos, *Obligación*, libro: 387, año 1753, f. 250.

105 AHNO, Pinos, *Obligación*, libro: 387, año 1753, f. 250v.

106 AHNO, Pinos, *Obligación*, libro: 387, año 1753, f. 250v.

PROBLEMAS DE QUINTOS

Para el presente epígrafe onviene centrarse primero en las infracciones relativas al pago de los quintos que en Antequera formuló un inusitado caso que trajo consigo la intervención de la Caja Real de la Ciudad de México. En ese momento se tornaron las prudentes diligencias a la ciudad de Oaxaca con la finalidad de que el corregidor Joseph de Indusiaga presentara, ante la Caja Real, el libro de cuentas de los quintos y remaches efectuados durante su gestión *ca.*1758. En respuesta el funcionario declaró que al final de su periodo

[...] enteró de los reales quintos de su majestad, 50 pesos [y] se entregó el real quinto sin sobra, ni otra alguna cuenta, por razón de no haber en este país real de minas corriente de donde acudan a [...] testar platas; [por lo cual] trabajan, regularmente los plateros de esta ciudad, con plata vieja de remacho [...].¹⁰⁷

Ante este panorama, el corregidor se tomó la licencia de “[...] no ser necesario formar otra cuenta, que la de dar boleta del remacho a dichos plateros para su abono en la manifestación de la obra[...].”¹⁰⁸ Para corroborar lo dicho y para que su alegato no se propinara de malicia, junto a la declaración anexó las entrevistas juradas ante la “sagrada religión” de 13 maestros plateros con tienda abierta en la ciudad de Antequera; todos con la encomienda de decir verdad en lo que se les preguntase al respecto del pago de los quintos. Aunado a lo anterior, el mismo Indusiaga declaró haberse tomado estas libertades —de sólo llevar la cuenta en las boletas— siguiendo la forma de la administración de su antecesor, el gobernador Carlos Salvador de Puertas. Del mismo modo, agregó que durante la gestión de Miguel de Villegas Puentes se “[...] procedió a quintar toda la plata de servicio que en la ciudad había sin quinto [...]”,¹⁰⁹ por tal razón en su tiempo no hubo más plata que quintar.

Lo dicho por los trece plateros entrevistados, ofrece un panorama sobre el estado del comercio de la plata de mina y labrada, el cual es conveniente mencionar. El primero en ser entrevistado fue Juan Raphael Santiago, quien dijo que no tuvo plata que quintar, ni se le ofreció remache más que de once platillos para terminar un frontal. Asimismo, declaró que en la ciudad muy rara vez se veía algún tejuelo de plata por la razón de no existir minas en producción. De ellos se deduce que la plata trabajada por lo general fue de remache o para renovar alguna pieza que ya quintadas se remarcaban. También anexó a su declaración haber quintado, en tiempos de Miguel de Villegas Puentes, cerca de 40 marcos de plata, “toda traída de la Ciudad de México”.¹¹⁰

107 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, fs. 1-3v.

108 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 3.

109 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 3.

110 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 3v.

Al igual que el primero, el maestro Joseph Antonio Gonzáles¹¹¹ no trabajó plata nueva, sino remiendos. Coincidiendo con el panorama esbozado para la minería en el territorio, agregó que durante el periodo de Miguel Puentes se promulgó que se quintase toda la plata habida y así lo hicieron “todos los vecinos y de que proviene el no haberla ahora que quintar y pagar otros a su majestad”.¹¹² Muy similar fue lo descrito por Nicolás Galván¹¹³ quien asentó que “no remachó, ni quintó plata alguna por no tener que trabajar mas que algunas hebillas, relicarios y otros remiendos de esta clase con plata que los propios dueños le suministraron, por lo que ni se le ha dado ni ha llevado cuenta alguna”.¹¹⁴ Además expresó un panorama desalentador desde el periodo de Miguel Villegas: “por que en realidad se ofrece muy poco que trabajar en esta ciudad a acepción [*sic*] de tal cual platero acreditado en que juzga poder trabajar con plata de remacho algunas piezas para su renuevo respecto de no haber minas [ilegible] en estos territorios”.¹¹⁵

Respecto a lo que declaró el maestro Francisco Olivera, de 32 años de edad, dijo no estar enterado de la forma de administración que llevó Indusuaga por estar ausente de la ciudad y sin tienda, pero agregó que los que sí pudieron tener cuenta son los maestros Manuel de Useta, Hipólito Morales o Vicente Amesta: “que son los más acreditados en esta ciudad y que trabajan las obras más considerables que se ofrecen”.¹¹⁶ Pablo Amesta,¹¹⁷ de 28 años de edad, hijo de Vicente Amesta, declaró lo que su padre obró y todo fue plata de remache por las razones de no encontrar virgen en la ciudad. Manuel de Medinilla,¹¹⁸ de 36 años, declaró haber remachado 9 marcos de plata vieja ya marcada. Del mismo modo ofrece una perspectiva en la que los “plateros se reducen a [obrar] cosas de muy poca cuantía como son remiendos la mayor de plata vieja para algunas cigarreras, hebillas, y otras obras semejantes y que sin embargo de que no se hallaba en esta ciudad cuando de ella fue justicia mayor Don Miguel de Villegas Puente”.¹¹⁹ Manuel de Useta, de 44 años, maestro platero de los más aventajados —como es señalado por sus coetáneos— agregó que no “sabe sin aseverar el estilo de otros corregidores, de que no puede

111 Español, casado con Francisca Agustina de Torres el 24 de Noviembre de 1724, ambos vecinos de la ciudad de Oaxaca y de los cuales no se conoce a los padres. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611068).

112 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 3v.

113 Nicolás Antonio Galban, morisco, de oficio platero, hijo de Gregorio Galban y Josepha de Sosa. Casado con Josepha Rigena Cortés, castiza, el 29 de octubre de 1749. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611069).

114 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 3v.

115 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 4.

116 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 4.

117 Casado con María Tomasa Quadra, con quien tuvo una hija llamada María Francisca Josepha Amesta Quadra, bautizada en el Sagrario de Oaxaca el 29 de abril de 1765 (ASMO, “Bautismos, 1560-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 610972).

118 Manuel Joseph de Medinilla, casado con Efigenia de Alcázar, sus hijos: Manuel Antonio, bautizado el 20 mayo de 1724, Manuel Miguel Medinilla Alcázar, bautizado el 27 de diciembre de 1730; Teresa Bernarda, bautizada el 18 de octubre de 1733; y María Vicenta de Medinilla, casada con Pedro Duran, maestro platero, el día 31 de agosto de 1738. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 610963, 610964, 610964 y 611067).

119 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 4v.

dar razón a causa de que como de ocho a diez años a estas presente es el tiempo en que ha tenido algo que trabajar”.¹²⁰ En el mismo sentido, Pedro Duran,¹²¹ de 43 años y Tiburcio Navarro,¹²² de 25 años, declararon las constantes señaladas sin ningún asunto en particular. Respecto a lo dicho por el maestro Hipólito Mariano Gómez,¹²³ resaltamos

[...]que hace como tres años que tiene obrador en esta dicha ciudad y dicho tiempo se le ha ofrecido trabajar algunas obras, pero que estas ordinariamente han sido con platas de sus mismos dueños, [...] asegurando que en los referidos tres años habrá visto dos o tres tejuelos de muy poca monta, ensayos que suelen hacer de algunas minas que denuncian.¹²⁴

En un mismo estamento, Gregorio Ríos y Delgado, maestro platero, señala que “no se le ofreció remacho ni quinto por no haber hecho obra de fundamento, si bien por ello, trabajó alguna de latón, piezas de iglesia para las madres capuchinas”.¹²⁵ Por su parte Manuel Robles “dijo que la tienda que obtiene no es propia suya, sino de Dionisio Carreño¹²⁶ ausente de dos años a esta parte”.¹²⁷ También bajo juramento, Juan de Guzmán, maestro del arte de platería y de 48 años de edad, “dijo que siguió cuenta de quinto y remacho con don Joseph de Indusiaga en el tiempo que fue corregidor, la cual presentó al presente y habiéndola liquidado y ajustado en nuevo billete” a lo que agregó

[...] que durante el corregimiento de dicho Juan Joseph de Yndusiaga, pueda haber pagado como cincuenta pesos poco más o menos de la plata que ha quintado por ser uno de los maestros acreditados como ha sido siete años mayordomo y diputado del gremio por que los más de los maestros es esta ciudad no trabajan mas que en obras menudas.¹²⁸

120 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 4v.

121 Casado con María Vicenta de Medinilla, hija de Manuel de Medinilla, platero; el día 31 de agosto de 1738. Posteriormente, el 2 de agosto de 1761, se casó con Petrona Antonia Solís. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611067 y 611070) Con su primera esposa, María Vicenta, tuvo cuatro hijas: María Josepha de la Encarnación, bautizada el 29 de marzo de 1744; María Antonia, bautizada el 18 de febrero de 1740; María Francisca, bautizada el 2 de abril de 1742; y Marcial a Antonia, bautizada el 11 de julio de 1749. (ASMO, “Bautismos, 1560-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 610966, 610965, 610966 y 1158046).

122 Tiburcio Antonio Navarro Usueta Español, hijo de Fernando Navarro y Juana Usueta. Bautizado el 15 de abril de 1734. (ASMO, “Bautismos, 1560-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 610964) Casado con Teresa Gonzales, parda libre, de Tututepec, el 27 junio de 1756. (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611070) Entre sus progenitores se pueden mencionar a Anna Jordana de Jesús, bautizada el 11 de mayo de 1757; Manuel Antonio, bautizado el 18 de junio de 1773; (ASMO, “Bautismos, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 610970, 610973).

123 Hipólito Mariano Gómez Delgado, Bautizado el día 15 de agosto de 1729, sus padres Juan Gómez e Isabel Delgado; (ASMO, “Bautismos, 1560-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 610964).

124 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 4v.

125 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 5.

126 Personaje que cuyo apellido coincide con el de Francisco Carreño y, aunque no tenemos documentación que lo avale, podemos proponer que están relacionados familiarmente. Por lo tanto, Dionisio Carreño podría estar siguiendo con la tradición familiar del oficio de la platería.

127 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 5.

128 AGN, *Declaración*, Archivo Histórico de Hacienda, Serie 1, vol. 194, exp.11, f. 5v.

Estas declaraciones son las esgrimidas por el corregidor para justificar su falta de no llevar libro de cuentas. A su alegato anexó las boletas mencionadas por los plateros que remacharon o quintaron alguna plata. Por parte de la Caja Real su disculpa no tuvo sustento a pesar de las declaraciones, lo que le llevó a la obligación de presentar libro de cuentas, tal y como lo habían hecho sus predecesores. En este sentido, Joseph de Indusiaga dio cuenta del libro con los nombres de plateros y sus respectivas cuentas, las cuales no variaron los 50 pesos ya declarados.

El documento de Indusiaga ofrece un rico banco de información. En primera instancia revela el estado de la minería en Oaxaca, pues como declaran los entrevistados, no hubo mina corriente más que alguna que otra ilícita. Asimismo, declaran que si en algún instante se llegaba a ver plata nueva, era de los tejuelos traídos de la Ciudad de México. Esto permite entender que la importancia de la caja real en Oaxaca no radicó en el control de la producción de minas — como fue el caso de otras cajas reales del norte y centro de la Nueva España—, sino al tránsito comercial y control de la plata virgen y la plata labrada, ofreciendo una perspectiva de las influencias que pudieron aproximarse a Oaxaca a partir de este fenómeno. Igualmente es de resaltar a los maestros que se mencionan como los más aventajados en el arte de la platería, así como al mayordomo del momento. De igual forma, se advierte la continuación de talleres por linaje familiar como el de los Amesta y Carreño, manteniendo quizás con ello la tradición formal que se pudiera dar en algunas piezas.

APROPIACIÓN ESPACIAL

Hasta el momento no se contaba con ninguna referencia textual sobre un barrio en el que se establecieron los plateros de Antequera, pero sí el dato de una calle llamada “de plateros” que creemos no es casual se hallara en el costado norte del templo de San Agustín (actualmente 2ª calle de Guerrero).¹²⁹ De lo anterior se puede deducir que su nombre responde a las mismas condiciones que tuvo la calle de San Francisco de la Ciudad de México, aunque sabemos que el control total de las tiendas en esta calle nunca fue el esperado. Además, gracias a la información obtenida en el Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, tenemos las noticias de algunas casas de plateros que, como propietarios, censaron, hipotecaron compraron o vendieron. A partir de estos datos realizamos el mapeo en un plano de la ciudad, ubicando los sitios aproximados en los cuales estuvieron dichas propiedades (fig. 14). Asimismo, en la nomenclatura correspondiente se anexó el nombre del platero y el año al que hace referencia el documento. La propuesta de ubicación de las casas tiene limitantes debido a que los documentos solamente nos aproximan a su ubicación con referencias que actualmente no son claras. De igual manera, hay que explicar

129 Andrés Portillo, *Oaxaca en el Centenario de la Independencia Nacional*. (Oaxaca: H. Ayuntamiento de Oaxaca, 2001), 31.



Fig. 14

No.	Nombre	Año	No.	Nombre	Año
1	Pedro de Villanueva	1700	15	Manuel Malvera	1727
2	Francisco Carreño	1704	16	Joseph Náxera	1732
3	Francisco Carreño	1710	17	Manuel Carrasco	1734
4	Nicolás Aragón	1711	18	Diego Péres Manzanos	1735
5	Joseph Cayetano de Rojas	1713	19	Francisco Amesquita	1735
6	Juan Sánchez	1718	20	Pedro Núñez	1736
7	Cristóbal de Santiago Quiñones	1719	21	Vicente Amesquita	1736
8	Diego Ruiz	1722	22	Joseph Murillo	1746
9	Antonio Loaes	1722	23	Joseph Figueroa	1753
10	Bernardo Garzón	1723	24	Manuel de Vseta	1755
11	Fernando Garza	1723	25	Joseph Murillo	1759
12	Bernabe Vseta	1723	26	Juan Gusmán	1761
13	Francisco Amesquita	1724	27	Mariano Antonio Cabrera	1770
14	Francisco Mesquita	1725	28	Mariano Colmenares	1797

que algunos de estos plateros tuvieron más de una propiedad, por lo tanto, esta localización no implica que ahí estuviesen sus tiendas o moradas forzosamente.

Al revisar el mapeo, no vemos una calle definida que delimite ámbitos específicos en los cuales estuvieron las propiedades de estos artífices. Por el contrario, sí es evidente, y hay que enfatizarlo, la distribución a la que tienden la mayoría de las casas, estando situadas entre los conventos de San Agustín, al sur, Santo Domingo por el norte y la Merced al poniente. Ahora bien, si contrastamos la información de este plano y la proliferación de censos rendidos al convento de Santa Catarina de Sena, próximo a Santo Domingo, así como las implicaciones que tiene el oficio con el templo de San Agustín tenemos dos constantes que determinan la regionalización de un barrio para los plateros antequeranos. De igual manera es conveniente resaltar la cercanía del ahora propuesto “barrio de plateros” con la calle “de plateros” y el centro de la ciudad, lo que ayuda a pensar en la regulación de los talleres sujetos a una zona en específico y, asimismo, en la jerarquía y dignidad de los artífices.

4. Señas de identidad

Uno de los elementos que han ayudado a identificar el origen de las obras de plata virreinal son las marcas de los punzones, las inscripciones o la documentación específica que refiere a estos objetos. Aun así, pocas son las piezas que cuentan con todas o algunas de estas bases de información. En lo que se refiere a las marcas en Oaxaca —como ya lo señalamos en apartados anteriores—, no responden a una producción minera, sino a un tránsito comercial determinado por el camino real y las normativas.

La importancia de administrar y recolectar los impuestos pertinentes al trabajo de la platería en Oaxaca parece haber comenzado desde mediados del siglo XVII, momento en el que encontramos las primeras marcas como referenciales a esta localidad. En este caso hallamos un punzón que sigue la misma estructura usada para el resto de centros productores del virreinato; un par de columnas en alusión a las de Hércules, coronadas por una crestería vegetal y que a su vez flanquean, para el caso de la marca tradicionalmente atribuidas al siglo XVII, un león pasante sobre una “O”. Al respecto de este punzón, ya se ha demostrado su vigencia hasta principios del siglo XVIII, si se tiene en cuenta su hallazgo en la aludida bandeja de Cumbres Mayores. En fechas cercanas al felino fue sustituido por un rostro varonil representado de perfil,¹³⁰ elemento típico que por su homogeneidad al resto de los centros argentos de la Nueva España, lleva a pensar en un tipo de acuerdo u orden al respecto emitido por la autoridad y hasta ahora no encontrado (fig. 15). Tal vez esto sea producto de una posible regulación administrativa por parte de las autoridades del periodo borbónico.

130 De las marcas de localidad oaxaqueña, ya se han dado a conocer, por: (Cristina Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana: siglos XVI-XX*, 1992, [Madrid: Tuero, 1992], 29-31,62) (Cristina Esteras Martín, *La Platería del Museo Fran Mayer*, 123) y (Rosa Martín Vaquero, “Piezas de platería de Oaxaca”, 352).

OAXACA A MODO DE *PLUS ULTRA*: LA MARCA DE LA REAL CAJA DE OAXACA



Fig. 15

En este apartado queremos dedicar algunas líneas a lo que hasta el momento se ha obviado: la tipología de las marcas de localidad en la platería de este virreinato y sus elementos compositivos. Somos conscientes de que son los primeros pasos interpretativos, aunque no por ello hemos querido dejar de señalar nuestra hipótesis al respecto, siempre de forma cauta y a la espera de estudios de mayor calado. En cuanto a las columnas, se sabe que derivan del modelo de escudo instaurado por Carlos V, que a su vez fueron retomadas de aquellas que, según la mitología, colocó Hércules en el estrecho de Gibraltar con el lema *non terrae plus ultra* (no hay tierra más allá) y que luego el monarca lo acotó a *plus ultra*. En este sentido queremos entender que al suprimir *non terrae*, el sólo *plus ultra* se convirtió en el destino; en otras palabras, en las tierras del más allá de los mares, para entonces las Indias.

Para el caso de los virreinos las columnas fueron reinterpretadas y relacionadas con el ámbito de la extracción y la producción de plata. Para comprender dicha relación existen obras pictóricas con un discurso sugerente que aportan a lo que ahora proponemos. Nos referimos a las llamadas *Virgen-Cerro* que aluden alegóricamente las riquezas del Potosí. De esta serie de pinturas destaca la del Museo de Arte de La Paz¹³¹ —antiguamente el Alto Perú y en la actualidad Bolivia— (fig. 16). En ella vemos que bajo el patrocinio de la Trinidad, la *Virgen-Cerro* está flanqueada por sendas columnas hercúleas y debajo de ellas “Su Sdad. Clemente et Rx Hispania”, como se puede leer en la cartela central del lienzo. En el extremo izquierdo se sitúa al referido papa acompañado de un cardenal y un obispo; mientras que en el extremo opuesto está Felipe V junto a un caballero de la Orden de Calatrava y otro civil, posiblemente Quirós, el donante de cuadro. En este sentido, el *plus ultra* ha encontrado un destino: las riquezas del territorio descubierto, representado aquí como el cerro del Potosí; espacio consagrado por la pureza de María Virgen, quien hace las funciones de intercesora y libradora de las riquezas del

131 Margarita E. Gentile Lafaille, “Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX”, en *Advocaciones Marianas de Gloria*, (San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012), 1141-1164.



Fig. 16



Fig. 17

territorio virreinal. Son pues, las columnas, la dualidad que establece el orden: lo religioso y lo profano; la corona y la Iglesia; el rey y el papa. De tal forma que para el caso de las marcas de localidad en la Nueva España, las columnas enmarcan el destino y lo denominan según la inicial de su nombre; que para nuestro caso de análisis, es una “O” en Oaxaca. Para ello retomamos un emblema sudamericano que se localiza en el Códice de Martín Murúa, *ego fulcio collumās eius* (yo fortifiqué tus columnas)¹³² (fig. 17). Dicho emblema se compone con una imagen del cerro del Potosí flanqueado por las columnas de Hércules, coronadas y sujetas de sus fustes por un Inca.¹³³ Estos son los mismos elementos compositivos con los que se organizan los punzones de localidad novohispanos. Son las mismas columnas coronadas que flanquean la región, además de su insignia de identidad, la señalada “O”; el cerro y ciudad de Potosí para el emblema, mientras que para el rostro varonil de perfil de la marca novohispana podemos establecer una relación con la figura del Inca. Esto no es sólo la fuerza de un indígena que fortalece las columnas, sino la versión alegórica misma de la propia América, todo bajo una corona de tres puntas vegetales, todo bajo un mismo cielo: el *plus ultra* gibraltareño y las Indias; por ende España y América;

132 Martín Murúa, *Historia general del Perú*, (1611-1613), colección particular de San Galvín, Irlanda, en: Ramón Mujica Pinilla, Pierre Duviols, *El Barroco Peruano*, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002), 6-7.

133 Al respecto de este emblema Juan Ossio sugiere que con la plata del Potosí “[...] nuestro Católico rey sustenta toda la cristiandad, como se ve por esta pintura, pues dice el Inca, *ego juicio Columnās eius*, como señor y poseedor de este gran cerro, con lo cual el Pirú queda contento y España pagada” (Juan Ossio, *Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del Padre Mercedario Fray Martín Murúa*, [Madrid: Testimonio, 2004], 246).



Fig. 18

pues fue el imperio español un territorio en el que no caía el sol, todo bajo el patrocinio de la corona de España y Dios, como Santísima Trinidad.

Con lo anterior, la marca de localidad incisa en las piezas de platería, más que una marca de pago de impuestos o referentes de sus orígenes, es, según proponemos a modo de la apuntada hipótesis, una señal para distinguir la obra y dar a conocer su calidad,¹³⁴ es una marca del destino objetivado del *plus ultra*. Asimismo, la plata marcada no indica únicamente el pago de impuestos, alude tangencialmente a la fortaleza que implica el orden impuesto por la Iglesia y la monarquía. Contar con plata con “marca” implicó el reconocimiento¹³⁵ social resultado de la ostentación de este tipo de bienes, aunque hay que recordar que la evasión de impuestos siempre fue algo que se llevó de manera frecuente y en paralelo.

Hasta aquí la propuesta a la solución formal de las marcas de localidad que, por lo general, son usadas en la mayoría de los centros productores de la Nueva España. Además, aún queda por responder algunas dudas sobre el origen del león pasante sustituido por la “O” en el punzón oaxaqueño, y que persistió durante el siglo XVII y primeros años del XVIII. Al respecto

134 Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española, T. IV, (Madrid: Real Academia Española, 1734), consultado el 12 de enero de 2013, <http://web.frl.es/DA.html>. (consultado el 3 de febrero del 2014)

135 Véase “La distinción: Criterios y bases del gusto” en: (Pierre Bourdieu, *Títulos y cuarteles de la nobleza cultural*, Madrid: Taurus, 1988).

suponemos que éste debió estar en relación al escudo otorgado a la ciudad,¹³⁶ en donde se figura un león rampante rodeado de ocho cruces de san Andrés (fig. 18).

Otra marca que se debe considerar y que en su momento aportamos¹³⁷ —siempre con las debidas precauciones que requiere un estudio inicial como este—, es aquella que remeda el escudo dominico de cruz flordelisada (fig.19). La insignia es una señal de propiedad a la que ahora la proponemos como una marca que, en muchos casos, también pudiera referir a la región oaxaqueña por ser la zona con mayor influencia dominica, todo ello con las debidas reservas, pues se puede hallar sola o acompañada con el marcaje de México o Oaxaca. De igual forma, tampoco podemos descartar que estas piezas pudieran corresponder con obras pertenecientes en origen a los múltiples conventos y templos puestos bajo el control de la Orden de Predicadores. Con las mismas advertencias, reparamos ahora en la marca compuesta por la tiara papal con las llaves de san Pedro cruzadas en la parte inferior, localizada, hasta el momento, en compañía del punzón de localidad oaxaqueña del siglo XVII. Son los casos de la bandeja de plata de Capulálpam de Méndez, Oaxaca (fig. 20), de una lámpara votiva y una corona de la colección del Museo Franz Mayer, de la Ciudad de México, además de un par de candelabros de la colección Rodrigo Rivero Lake, provenientes de la ciudad de Oaxaca (fig. 21).¹³⁸ Sobre esta marca pontificia, Cristina Esteras la ha atribuido como insignia de propiedad de la Catedral de Oaxaca,¹³⁹ lo que hasta el momento no hemos podido corroborar, siendo necesario esperar, una vez más, a nuevos descubrimientos documentales o hallazgos de este punzón en piezas claves para corroborarlo. Pero el hallazgo de este punzón en varias poblaciones, especialmente en la serranía, nos puede estar advirtiendo de una posible iniciativa que tuvo el obispado de acuñar las piezas de las parroquias al momento de que éstas se secularizaron. Ejemplos que se suman a la ya mencionada bandeja de Capulálpam son las inéditas custodia de San Juan Chicomezuhchil (fig.) y Santa Catarina Lachatao (fig. ---), ambas piezas que se abordaran más adelante.



Fig. 19



Fig. 20

136 Escudo de Segura de la Frontera, otorgado el 25 de abril de 1532 a la ciudad de Antequera.

137 Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, 29-32. Andrés De Leo, “La custodia Oaxaqueña Novohispana”, 5.

138 Según la crónica del coleccionista, los candelabros fueron adquiridos de una familia que halló piezas dispersas de plata enterradas en el patio de una casa próxima a la catedral de Oaxaca. (Rogelio Rivero Lake, Roberto Vallarino, *La visión de un anticuario*, [México D. F.: Américo Arte Editores, 1997], 114). Esto explicaría que la composición de los candeleros evidentemente estén constituidos de por lo menos tres diferentes partes de piezas.

139 Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, 29-30.

Marca de propiedad
Catedral de Oaxaca



Fig. 21

LAS OBRAS CONTRA SU MARCAJE: EL PUNZÓN DE LOCALIDAD Y LOS PROBLEMAS QUE ACAECEN EN ALGUNAS PIEZAS

Pese a la existencia ya adelantada de piezas marcadas con algunos de los punzones señalados como oaxaqueños, creemos que estas no garantizan su origen. Existen casos en donde obras con marca de localidad oaxaqueña tienen claras evidencias formales de otros centros productores. Otro problema que generan estas incisiones identificativas y su difícil adjudicación, son aquellas obras que presentan más de una marca de localidad, lo cual complica determinar su origen.¹⁴⁰

En el primer caso volvemos al cáliz de Manzanos, ubicado en Álava, España (fig. 22), estudiado por Rosa Martín Vaquero. Según esta autora, en él se advierten semejanzas con otros conservados en España: el de la catedral de Córdoba (fig. 23) y el de Covarrubias¹⁴¹ (fig. 24); siendo el primero el que tiene el punzón de localidad guatemalteca. Al respecto Pérez Morera ya ha hecho una factible y reveladora comparación con el cáliz de la basílica de Nuestra Señora del Pino, Teror, Gran Canaria (fig. 25), relacionándolo con una posible hechura guatemalteca o oaxaqueña.¹⁴² En cuanto a la custodia de Manzanos, Álava (fig. 26), observamos por nuestra parte que su astil sigue un perfil de esferoides calados a manera de asas; éstos son muy similares a los ejemplos de las custodias guatemaltecas localizadas en la parroquia de la Asunción de Munián



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

140 El mismo caso de problemas de atribución por el doble marcaje de localidad es el un incensario de colección particular de la ciudad de Puebla con la paradoja de que una impronta ostenta una G y la otra una O bajo el león pasante. (Pérez Morera, *Por manos de ángeles*, 42).

141 Iglesias Rouco, *Platería Hispanoamericana en Burgos*, 134-135.

142 Jesús Pérez Morera, *Ofrendas del Nuevo Mundo: platería americana en las Canarias orientales*. (Las Palmas de Gran Canaria: CICCA, 2011), 15.



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

de la Solana, San Martín de Lesaca y la Parroquia de la Asunción de Arráyo, todas en Navarra, España (fig. 27, 28 y 29, respectivamente), e identificadas con marcas o atribución a Santiago de los Caballeros, Guatemala.¹⁴³ Asimismo, apuntamos que el modelo de la cruz del colofón y el resplandor resuelto por delgados rayos flamígeros, intercalados por rectos y rematados por estrellas, responden de igual forma a algunos modelos de custodias santiagueñas ya referidas.

Para el caso del cáliz es irrefutable la similitud que hay entre los cuatro ejemplos. Observamos en ellos la misma solución en la planta mixtilínea de las bases, éstas portan conchas a manera de motivos ornamentales, y en los astiles presentan formas a modo de veneras. Pero aún queda la duda de atribución a uno u otro centro productor, puesto que el cáliz de Córdoba tiene la marca de Guatemala y el de Manzanos la marca de Oaxaca. En este sentido es momento de plantearnos si, ¿son éstas obras oaxaqueñas con una fuerte influencia guatemalteca? o por el contrario ¿son las piezas de Manzanos obras guatemaltecas comerciadas en Oaxaca y marcadas en dicha caja?

Puesto que la mayoría de la plata labrada a mediados del siglo XVIII es de reuso y no existe producción en las minas de la región oaxaqueña, es más factible que estas piezas sean resultado del comercio que existió entre Guatemala y la antigua Antequera. De ahí la propuesta de que dichas alhajas hayan llegado sin quintar a la ciudad, y que al momento de legalizar la plata para ser enviada a España, Juan Miguel de Viana haya pagado el impuesto correspondiente a las piezas. Las características guatemaltecas, presentes no sólo en el cáliz, sino en la custodia, son demasiadas como para referir a una influencia única, o como para relacionarlas con la producción oaxaqueña. Por todos es sabido que este fenómeno comercial fue común debido a las continuas relaciones entre Oaxaca y la posterior Capitanía General.¹⁴⁴

De igual forma, también se pueden encontrar relaciones a la inversa, es decir, las influencias que pudiera tener la platería de Oaxaca en la guatemalteca. Tenemos datos de plateros oaxaqueños trabajando en la capitanía de Santiago, como es el caso de Joseph Burguete, natural de la ciudad Oaxaca y vecino de Santiago de Guatemala, quien contrajo matrimonio en 1723 con Juana Varaona, vecina de esta última ciudad.¹⁴⁵ En dicho lugar es donde ejerció el oficio de

143 Heredia Moreno, Orbe Sivatte, Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, 147-148.

144 Ejemplo de este comercio lo vemos en el caso de: el alférez Antonio Díaz, mercader, recibió 3 fardos y 2 cajas de diferentes géneros y mercaderías de China, todo envuelto y arpillado en jerga, y se obliga a llevarlo a la Ciudad de Santiago de Guatemala y entregarlos al capitán Manuel de Soto Gastón y por ausencia al capitán Cristóbal Fernández de Rivera. (ANHO, Diego Benaias, Libro: 83, Año: 1683, f. 23).

145 En 23 de junio de 1721 manifestó la Real Caja 5 marcos y 5 onzas de plata labrada en diferentes piezas que no se detallaron a las que se puso señal y marca del quinto real. Otorgó testamento en 29 de abril de 1727, por encontrarse enfermo. En él hizo constar algunos aspectos interesantes de su vida. Fueron sus padres Diego de Burguete (difunto), natural de Oaxaca y Catharina de Guzmán, vecina de la misma ciudad. Hacía solamente cuatro años que se había casado con Juan Varaona (sic), natural y vecina de Santiago de Guatemala. No había tenido ningún hijo. Entre sus principales bienes, que no eran muchos, mencionó en primer lugar su herramienta de oficio de platero “cui memoria de hierros que son deo entregados a mis albaceas”, así como todos los demás bienes y alhajas que se encontrasen “de puertas adentro” de las casas de su morada. Todo ello, según el platero, no equivalía a la cantidad de



Fig. 30

platero, llegando a quintar 5 marcos, 5 onzas de plata labrada.¹⁴⁶ Tras estos primeros tanteos y con el fin de arrojar algo de luz a lo que buscamos —el supuesto estilo oaxaqueño—, es imperante revisar la platería santiagueña y determinar las posibles concomitancias formales adoptadas de los talleres antequeranos.

Las piezas que presentan más de un punzón de localidad conforman otro de los casos problemáticos que supone el marcaje. Sobre ello contamos con dos ejemplos que ahora damos a conocer, ambos localizados en el templo de San Andrés Huayapam, en los Valles Centrales de Oaxaca. El primero es una naveta en cuya tapa hay tres tipos de marcas diferentes: la de localidad oaxaqueña del león pasante (siglo XVII), la de localidad de México y la de propiedad dominica (cruz flordelisada) (fig. 30). La otra pieza es una cruz de altar que tiene la marca de localidad oaxaqueña del siglo XVII y la de la ciudad de México (fig. 31). Ambas obras responden estilísticamente al siglo XVII, centuria determinada por la marca oaxaqueña. La cruz, con pronunciados espejos repujados y discreto cincelado de laceria que la cubre, delata su hechura a mediados del siglo. Lo mismo la naveta, pues su sencilla crestería y cincelado de lacería refieren la misma temporalidad. Al parecer, lo que puede ayudar a determinar el origen de estas piezas son los análisis de los punzones de la naveta. A nuestro juicio lo más factible es que

mil pesos, que es lo que había recibido en dote de su mujer. (Josefina Alonso de Rodríguez, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala II, Plateros y Batihojas*, [Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981], 68).

146 Alonso de Rodríguez, *El arte de la platería en la Capitanía*, 68.



Fig. 31

las obras se hayan trabajado en la ciudad de México y en dicho centro se cobraron sus quintos al momento de ser trasladadas a su emplazamiento actual, siendo declaradas y punzadas con el sello oaxaqueño como refrendo de dicho pago. Asimismo, la marca de propiedad se punzonó al momento de entrar al territorio dominico, por tanto oaxaqueño. Este planteamiento no escapa a que dichas obras llegaron junto con los frailes que arribaron a las parroquias y que viajaron con su propio ajuar litúrgico.¹⁴⁷ Tampoco se puede descartar —tal y como ya avanzamos— una posible pertenencia a algún convento de la Orden de Predicadores y tras avatares recalaran en su templo actual, lo cual conllevaría la identificación del punzón como de propiedad dominica, reflexión interesante y poco frecuente en los estudios de platería.

147 Pues en el mismo templo observamos un par de ciriales con la marca de Guadalajara, (G bajo la cabeza varonil entre columnas, timbrada por corona) que según sus motivos ornamentales fechamos en el ultimo cuarto del siglo XVII.

Marca de la
Ciudad de México

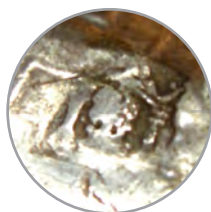


Fig. 32

Quizás un argumento más convincente sea el contraste formal con la cruz de altar que hemos localizado en el templo de San Cristóbal Suchixtlahuaca en la Mixteca Alta (fig. 32). En ella está la misma solución del ovoide en el astil y en los profusos espejos repujados rodeados de lacería, además de en el contorno mixtilíneo de la cruz. Cuenta también con la marca de localidad de la ciudad de México, si bien de ésta sólo se distingue la parte superior del punzón. Descartamos así la posibilidad de que se trate de una marca oaxaqueña; debido a que, según la correspondencia del siglo, no coincide con el león pasante al que ya hemos dado espacio. Esta segunda cruz, muy probablemente del mismo taller del anterior, ofrece las necesarias pautas para suponer que la pieza doblemente marcada debe proceder de la ciudad de México, que fue contrastada *a posteriori* en Oaxaca. Por todo lo anterior, se puede pensar que el control sobre las obras de la Mixteca fue menos riguroso; ya que la cruz que tiene el sello de México no fue contrastada de nuevo con la oaxaqueña.

En la región de la Sierra Sur, en la población de Ozolotepec, se halla un magnífico cáliz inédito que ahora aportamos a la historia del arte (fig. 33). Su planta es polilobulada y en cada sección está el relieve de un santo; entre los que se reconocen a san Pablo y san Pedro, así como dos frailes sin atributo y un par más que se acompañan de un templo en el paisaje, todos con una figura de estilo *manierista* dentro de un entorno en el que deben resaltarse las formas arbóreas. Además, no deja de ser particular, localizar en su contorno una serie de cuentas encadenadas y alternadas por cinco rosas cada diez cuentas, lo que nos sugiere la inclusión del Rosario, y la relación dominica con los relieves mencionados. En la misma base, en su segundo cuerpo, están una serie de querubines alternados con espejos. El arranque del astil es de forma troncocónica y da altura a elementos cincelados, de los que destacan un par de discos avenerados y los esferoides que parecen surgir de lo que parecen pétalos estriados. El nudo principal está conformado por dos elementos troncocónicos unidos por su parte más ancha, ambos con motivos geométricos entre picado de lustre, y al centro un disco con rayos flamígeros y rectos cincelados. La subcopa está ricamente decorada con festones de frutas y pequeños espejos que se intercalan con profusos querubines; así mismo, en su base se observan los mismos tipos de pétalos estriados que parecen abrirse para enfatizar la forma de la copa.

Dichos recursos compositivos mantienen la estructura geométrica y escultórica que nos recuerdan a los motivos renacentistas y manieristas vigentes en la platería novohispana desde la segunda mitad del siglo XVI. En este sentido, es prudente establecer una relación con la base y parte del astil de la custodia realizada entre los años 1566 y 1572, por Dionisio de Astola,¹⁴⁸ conservada en el museo Franz Mayer, Ciudad de México (fig. 34). En este caso los lóbulos de la base comparten la iconografía del cáliz, san Pedro, san Pablo y frailes dominicos, sólo que aquí, al tener un lóbulo más, se integra el relieve de san Juan. De ellos resaltamos la imagen de san Pablo, y que en ambas piezas se le representa con una gran espada de forma similar, así como la proporción y movimiento del cuerpo, posición de las manos, caída del ropaje y lo estilizado de la barba. Otra correspondencia es la de los golletes de las bases, en ambos casos los querubines repiten la forma del cabello y la prolongación de las alas que parecen abrazar los espejos que los intercalan, éstos acompañados de tres óvalos con rayado de lustre, así como el espaciado picado del fondo. El arranque del astil, también tiene los mismos motivos geométricos y espejos, a los que sumamos el disco gallonado y los pétalos estriados que parecen engarzar un elemento esferoide y que también se observan en el cáliz.

De acuerdo a lo anterior, la composición decorativa y orden formal son básicamente los mismos, lo que nos invita a proponer, el cáliz de Ozolotepec, como una obra más del platero Dionisio de Astola realizada entorno a los años establecidos para la custodia del Museo Franz

148 Esteras Martín, *La platería del museo Franz Mayer*, 69-71.



Fig. 33



Fig. 34

Mayer y, como simple conjetura, posiblemente ambas sean parte de un mismo grupo de piezas, ya que no sólo comparten elementos formales, sino también iconográficos; o lo que es más, sean resultado de una producción en serie, necesaria para la suministración de obras para el culto durante el primer siglo novohispano.

Es importante destacar que lo que hace particular a éste cáliz para el presente epígrafe, son las repetidas marcas de localidad que están plasmadas en la parte inferior de la base, la de la Ciudad de México y la de Oaxaca (correspondiente al león pasante), así como la de propiedad, que se ha relacionado con el obispado de Antequera, la tiara papal con las llaves de san Pedro. Retomando los argumentos de ejemplos anteriores y la relación formal con la obra de Dionisio de Astola, es evidente un origen y con ello el contraste en la Rea Caja de la capitalina novohispana. Lo anterior quizás sea un argumento más al respecto del suministro de obras de la Ciudad de México a las provincias durante los primeros años del siglo en cuestión, debido a que, como lo sugiere Cristina Esteras para la custodia del Franz Mayer,¹⁴⁹ posiblemente sea una obra solicitada por la orden dominica, según la iconografía de los relieves y el rosario plasmado en su base del cáliz. A la espera de la documentación que lo afirme o refute, según nuestro parecer y a modo de hipótesis, este tipo de piezas llegaron en los tiempos que la orden regular estuvo en funciones en los templos oaxaqueños y, al momento de secularizarse, se marcaron con la insignia del obispado de Antequera. Con ello destaca, al igual que el caso de la marca dominica, que las piezas con la propiedad catedralicia están siempre acompañadas del cuño de localidad, referente del cuidado que se tuvo en el pago de impuestos en cada una de las que llevaran su insignia. Lo anterior pone en diálogo las marcas de propiedad dominicas y catedralicias, ya que hasta el momento las piezas punzadas con este tipo de insignias se encuentran en obras que estilísticamente corresponden al siglo XVII o, como es el caso de el cáliz de Ozolotepec, a la segunda mitad del siglo XVI.

Un caso más de objetos importados y que se acuñaron en Oaxaca es el de la custodia de Santa Catarina Lachatao (fig. 35). De ella, destacamos las observaciones compartidas con Jesús Pérez Morera, poniéndolas en relación con los talleres angelopolitanos; específicamente, por el sol calado con los rayos inscritos, alternados entre flamígeros y rectos, la cariátide con el escote cuadrado, el medallón en su pecho, el peto de borde festoneado en lóbulos y, también, por el uso de esmaltes que se distribuyen por toda la pieza.¹⁵⁰ Además, de estos últimos elementos, el señalado investigador los aproxima a los cabujones vistos en la corona de la Virgen de la Luz de Los Silos, Tenerife, documentada en 1704.¹⁵¹ Es también importante mencionar el trabajo de picado que tiene el astil y el sol, en el que sobresalen zarcillos de hojarasca, frutos y aves. Estas últimas distribuidas en el sol y cada una en diferente posición.

149 Esteras Martín, *La platería del museo Franz Mayer*, 70.

150 Queremos agradecer las observaciones aportadas por Jesús Pérez Morera para poder catalogar esta pieza.

151 Pérez Morera, "Formas y expresiones de la platería barroca poblana...", 127.

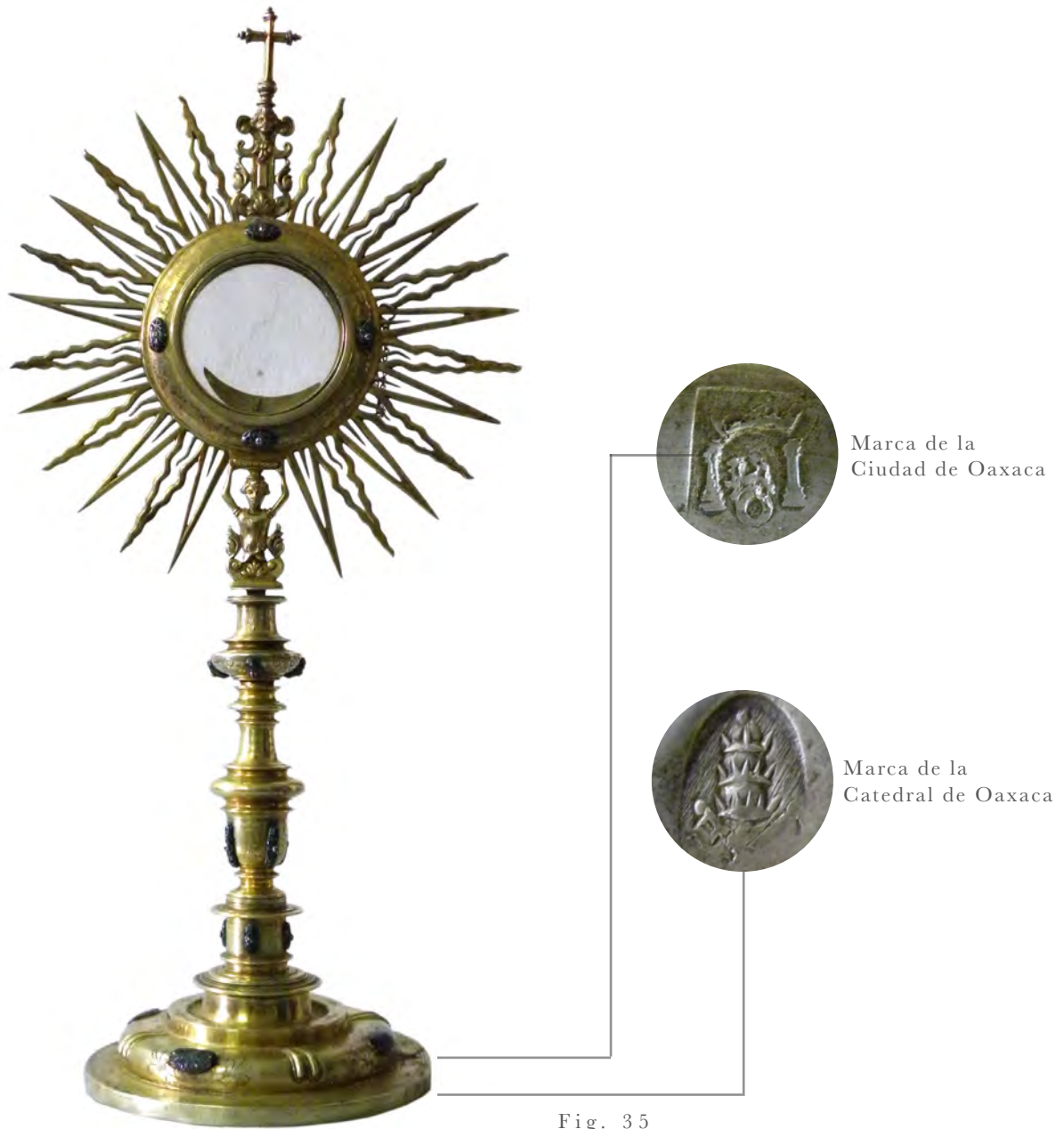


Fig. 35

De acuerdo a lo anterior, la custodia de Lachatao es un ejemplo más de la tradición manierista vigentes hasta finales del siglo XVII, años que ponemos en relación de acuerdo al marcaje oaxaqueño del león pasante. En efecto, conscientes de que en las piezas poblanas el punzón de localidad no es un aspecto que destaque —por no contar con Caja Real propia—, ésta no sería la excepción siendo los elementos formales los que nos sugieren su procedencia; razón por la cual sólo tiene la impronta de localidad oaxaqueña y la de propiedad catedralicia. En este sentido, el presente ejemplo sería uno de los exponente más tempranos de los talleres de Puebla con cariátide, aunque tampoco descartamos a la espera de nuevos hallazgos, el origen oaxaqueño con evidentes influencias angelopolitanas.

LAS MARCAS DE PLATEROS Y ATRIBUCIONES

En lo concerniente a las marcas reglamentarias de los plateros en las que ahora nos introducimos, lamentablemente el panorama no es más alentador, ya que hasta el momento son pocos los ejemplos de obras con señas de autorías —recordemos, por ejemplo, que ninguna de las piezas oaxaqueñas estudiadas para el caso español tienen marcas de platero—. En las inmediaciones de la región Mixteca, en el templo de San Pedro Yucunama, hallamos un par de candeleros que pese a su sencillo trabajo denotan la maestría de su artífice. Su modelo es de planta cuadrada con vértices redondeados, el astil es cónico invertido con las aristas marcadas en todo su largo y tiene un mechero cilíndrico; los candeleros están marcados repetidas veces con el punzón de localidad oaxaqueña —el conformado con el perfil varonil del siglo XVIII—. Además, en la parte inferior de la base, se observa un anagrama esgrafiado que debe referir al donante, BVSTAMANTE;¹⁵² mientras que en la parte vista del pie está el punzón: “VSETA”, marca que ahora damos a conocer del ya repetidamente citado y afamado maestro platero Manuel de Useta (fig. 36).

Según la documentación revisada, Useta estuvo activo en la década de los años cincuenta del siglo XVIII. La primera mención de su taller es la ya extractada aceptación del aprendiz a Juan José Talledo, en 1755. A ello se añade que en el mismo año compra una casa de bajos próxima al templo de San Agustín.¹⁵³ Cuatro años más tarde declara deber a Juan de la Mora, comerciante de la costa sur, la cantidad de 200 pesos, restante de 500 que le debía.¹⁵⁴ Además, y como ya referimos, en 1760 fue nombrado como uno de los maestros más acreditados en su tiempo por su colega Francisco de Olivera. Hasta el momento, Manuel de Useta¹⁵⁵ es el único platero oaxaqueño del que se conoce su marca de identidad.

Otro punzón de autor inédito es el encontrado en una naveta conservada en Santa Ana Zegache, Oaxaca (fig. 37). Se trata de una pieza con la proa perfilada y con punta que nos recuerda en lo general a soluciones empleadas, por ejemplo, en los modelos típicos de las lámparas de aceite. El trabajo decorativo es sencillo, basándose en un avenerado que surge de la parte baja del cuerpo, en la unión del astil. Éste es también algo simple, con una solución periforme invertida mientras que la base queda resuelta con un elemento convexo, todo sin ornamentar. El modelo parece próximo a los finales del siglo XVIII y, en cierto modo, está en sintonía con la marca que le hemos localizado y aportamos. Se trata de una impresión compuesta por un anagrama que se lee como “GOMAR”. Éste se compone de lo que parece ser una G y O en la parte superior,

152 Identificación hecha por el anagrama que compone las letras: B, V, S, T, A, M, E.

153 AHNO, Pinos, *Compra de Casa*, libro 389, año 1755, f. 216.

154 Lógicamente debe ser parte de una transacción comercial de la que no hemos encontrado acuerdo y pagos anteriores. (AHNO, Pinos, *Obligación por pesos*, Libro 394, año 1759, f. 37v.)

155 Revítese lo dicho en el apartado “Las Ordenanzas del gremio de plateros” de este trabajo, en cuyas citas aparecen las relaciones familiares del artista.



Fig. 36

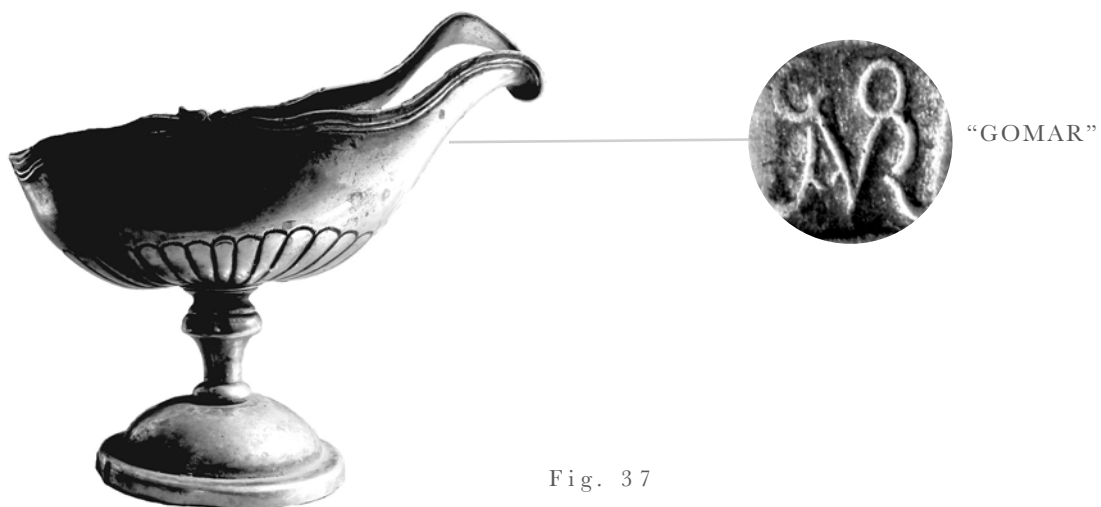


Fig. 37

mientras que las letras inferiores a doble tamaño son la combinación de una M, A y R. Dicha infrecuente solución para las marcaje de autoría nos llevó, por su singularidad, a buscar huellas similares en la bibliografía, tomando como referencia las catalogadas por Cristina Esteras, en las que pudimos comprobar que la oaxaqueña está próxima a otras fechadas en torno al último tercio del siglo XVIII.¹⁵⁶ Si bien hasta el momento no se han encontrado más referencias de este artífice, sirvan estas líneas como oportunidad para referenciar esta naveta y su particular marcaje para futuras investigaciones, mismas en las que se tendrá que dilucidar si se trata de un artífice oaxaqueño o por el contrario, nos encontramos con una nueva pieza de importación.

Hasta aquí las escasas marcas de autoría encontradas, por lo que, teniendo como bases tanto la documentación como el entrelazado análisis formal con otras piezas, damos paso a un ejercicio con una novedosa propuesta de adscripción. La obra en cuestión es el magnífico frontal que aportamos —lamentablemente fuera de uso—, localizado en el templo de San Juan Chicomezuchil, en la escarpada Sierra Norte del Estado. Elaborado con 40 paneles cuadrados y remachado —con clavos del mismo material— en láminas cinceladas, cada uno está delimitado por galones repujados con una serie de acantos estriados enmarcados en sencillos arcos de suave resaltado. Al interior del recuadro, y en relieve más alto con respecto al encuadre, está una guía de zarcillos vegetales con pequeñas azucenas, y éstas, rodeando una más grande dispuesta al centro (fig. 38). Esta obra la ponemos aquí en relación con la posibilidad de que sea la descrita, junto con un trono y un sagrario —de cuyos dos últimos se encuentran tan sólo restos— mencionado en el contrato que encontramos en la documentación notarial oaxaqueña.¹⁵⁷ En dicho acuerdo, rubricado el 9 de diciembre de 1709, quedó establecido con un anónimo vecino de la localidad —referido como uno de los naturales— y a satisfacción del cura, que: Antonio Loaisa y Cristóbal de Santiago Quiñones,¹⁵⁸ en mancomunidad, ambos oficiales de platero y avecindados en la ciudad de Oaxaca, se comprometían a entregar dicho frontal en los próximos tres meses; mientras que para las piezas restantes el plazo se alargaba hasta los ocho meses.¹⁵⁹ Por tal labor, el contratante daría a los oficiales tres pesos por cada marco de plata trabajada, la misma que tenía que suministrar.

Otra obra que hallamos en el mismo templo y que aquí relacionamos con los citados artífices, es el guión del Santísimo (fig. 39), basandonos para ello en la relación formal, tanto

156 Entre estos ejemplos caben citar los anagramas de Pedro Escobar (1780-90), Peña Roja (1770) y dos desconocidas de Buenos Aires (1780 y 1780-90) (Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, 63,168-170).

157 AHNO, Diego Benahías, *Contrato de obra*, Libro 161, año 1709, f. 323v.

158 Español, de padres desconocidos, casado con Lucía de Rojas el 8 de abril de 1714, (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 611066); Padre de Blasa Lucía, quien se casó el 04 de Febrero de 1720, (ASMO, “Matrimonios, 1570-1950”, <https://familysearch.org> [consultado el 20 de marzo del 2014], microfilm: 610962).

159 AHNO, Diego Benahías, *Contrato de obra*, Libro 161, año 1709, f. 323v.



Fig. 38

de los trabajos cincelados, como de los motivos ornamentales. Esta pieza se compone de alma de madera forrada de lámina de plata repujada. Su banderín tiene un perfil a modo de encaje cincelado que recuerda los encuadres que se siguen en el frontal, ahora bien, aquí la disposición de los arcos se complementa con formas ojivales contrapuestas y entrelazadas, además de la solución cincelada de líneas que nos parece próxima a los acantos referidos. A este elemento periférico le sigue un galón enmarcado por otros rectangulares en forma de diamantes y con el repujado intercalado, acompañados de pequeñas veneras. Por su parte, el interior se resuelve con un zarcillo anudado —en un lado con tallos lisos y en el otro estriados en fondo de picado de lustre— de flores y capullos alternados. Al centro y sobre un campo de plata lisa, encontramos sendos medallones, en donde se repite para el contorno el trabajo ya señalado de veneras y diamantes a la que se añaden, en sus extremos inferior y superior, una suerte de roleos vegetales.

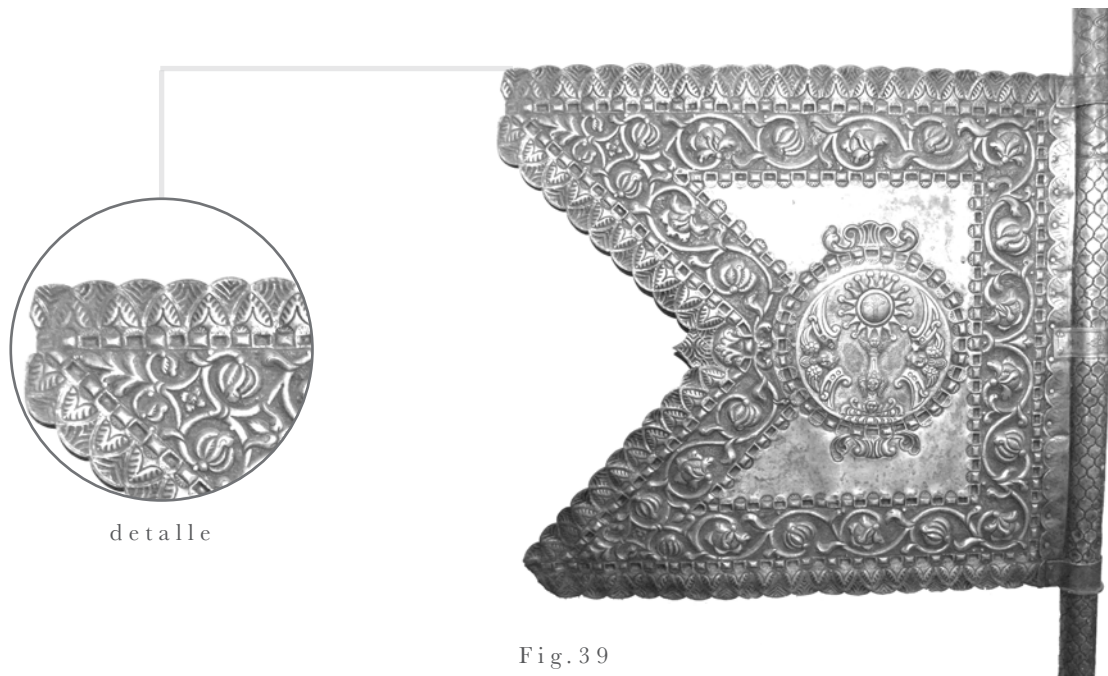


Fig. 39

En cuanto a sus medallones, uno debe ponerse en relación con el Santísimo Sacramento, ya que en la parte central retrata una custodia sobre fondo de picado de lustre. Ésta se compone en el pie, por nudo periforme y base del sol, con una cabeza alada de querubín. El sol es de rayos intercalados rectos y flamígeros con remates circulares que enmarcan el viril, lugar donde se localiza a Cristo crucificado en cruz arbórea y cartela del INRI, todo inciso sobre la plata lisa. El ostensorio queda a su vez flanqueado por lo que parecen ser cartelas correiformes caladas de las que se sujetan las alas de los querubines laterales que cierran la composición. Respecto al medallón del lado opuesto es de menor tamaño al anterior —no ocupando toda la circunferencia—, aunque también parte de una cartela correiforme de gusto clásico amanerada. Además, al centro y sobre un fondo de picado de lustre se dispone la efigie de San Juan sedente, escribiendo los Evangelios y acompañado del águila como elemento iconográfico. Es de destacar que este medallón es totalmente dorado; mientras que en el de la custodia el baño de oro queda registrado en los relieves, exceptuando el rostro de los querubines y el viril. En cuanto al asta, igualmente con alma de madera forrada con cañones de plata, se ornamenta con una red hexagonal alternada con otra de líneas ondulantes. Como remate tiene un cañón decorado con acantos cincelados en fondo de picado de lustre, al que sigue un nudo esférico aplastado y avenerado que da base a una cruz de extremidades abalaustradas en las que se insertan acantos, y en cuyo cuadrón circular está la imagen cincelada de San Juan Bautista de pie, con el estandarte en la mano derecha y la concha bautismal en la otra, encontrándose a sus pies, el *Agnus Dei*.

Coetáneo a los anteriores es el mecenazgo ya referido del capitán Gómez Márquez, legado otorgado en torno al año 1716 a Cumbres Mayores, la misma temporalidad en la que encontramos en activo a los maestros Quiñones y Loaisa, con los que relacionamos las obras

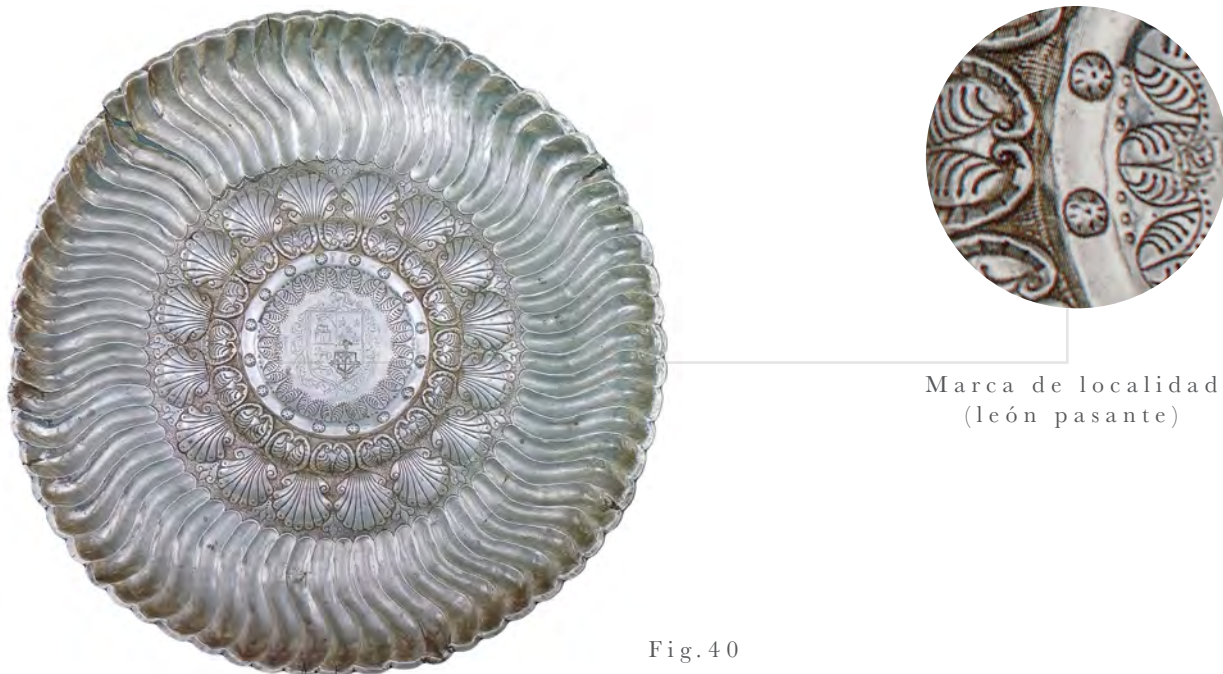


Fig. 40

anteriores de Chicomezuchil. Con fines argumentativos a esta novedosa propuesta, donde se intentan relacionar las piezas, atribuyendo mexicanas y españolas, damos espacio ahora a la bandeja de Cumbres Mayores (fig. 40), descrita por González Gómez como:

[...] de principios del siglo XVIII. Esta pieza de forma circular, está decorada con gallones ondeantes, veneras, palmetas y escudo heráldico. Afortunadamente conserva el punzón que fija su procedencia americana. La marca se compone de dos columnas, corona, perfil indio y una O, probablemente alusiva a la ciudad de Oaxaca.¹⁶⁰

A lo indicado hay que agregar la serie de elementos con los que se conforma el contorno del escudo. El primer motivo circundante son palmetas con estrías que siguen el mismo modelo formal visto en el guión de Chicomezuchil y su posible relación con los galones del frontal del mismo templo. Otros elementos periféricos son los vegetales estriados entre *ces* contrapuestas que recuerdan nuevamente al frontal.

Como podemos advertir, son escasas las piezas que cuentan con marcas que ayuden a adjudicar autorías y menos, los contratos de obra hasta ahora hallados. Por tal motivo, la tarea que nos queda por realizar para determinar orígenes y autorías, es la identificación de un posible estilo que resuma la identidad oaxaqueña como un apartado dentro de la platería virreinal; así, seguiremos este objetivo durante el resto del estudio, insistiendo en la posibilidad de su existencia, buscando los argumentos necesarios.

160 En cuanto el referido perfil de indio ya hemos señalado en páginas anteriores que este corresponde al león pasante (González Gómez, “El mecenazgo americano en las iglesias...”, 147).

5. ... *al servicio del culto Divino.*

Tras la propuesta aproximación a la platería de la antigua Antequera que hemos realizado desde múltiples puntos de vista, y en la que tomamos como referencia los objetos litúrgicos, nos enfocamos ahora en el análisis a las custodias. Dicha elección —además de estar condicionada por el espacio del que disponemos— responde a su representatividad entre los objetos en estudio y al número e importancia que les proponemos. Además, son piezas donde encontramos los necesarios argumentos para desarrollar líneas de influencias y diferencias, a lo que se añade, para algunos casos relevantes, encontrar un particular y, creemos, novedoso discurso interpretativo. A través de esta selección y de los análisis que desarrollaremos, pretendemos llegar a responder las preguntas a las que aludimos en un principio acerca del estilo oaxaqueño, comprendiendo los elementos que implica, corroborando así la mayoría de nuestras hipótesis.

En las custodias es donde percibimos que se acentúan los afanes —sin desmerecer otras— o preocupaciones de los comitentes para que estén a altura de su significado y uso, a la vez, también el de los artífices por resolverlas dentro del mismo discurso e importancia. Recordemos al respecto los señalamientos conciliares de Trento¹⁶¹ donde se advierte la necesidad de auxilios o medios extrínsecos —como el tema que ahora tratamos— para la meditación de las cosas divinas. Según reflexionan los padres conciliares

161 [...]si alguno dijere, que las ceremonias, vestiduras y signos externos, que usa la Católica en la celebración de las misa, son más bien incentivos de impiedad, que obsequios de piedad; sea excomulgado. “Concilio de Trento”, Sesión XXII, cap. V. 1562, www.emym.org/articulos1/conciliodetrento.pdf (consultado 20 de abril del 2014).

[...]ceremonias, bendiciones místicas, luces, inciensos, ornamentos y muchas otras de este genero, por enseñanza y tradición de los Apóstoles; con el fin de recomendar por este medio la majestad de tan grande sacrificio, y excitar los ánimos de los fieles por estas señas visibles de religión y piedad a la contemplación de los altísimos misterios, que están ocultos en este sacrificio.¹⁶²

Sin duda, la custodia es el más relevante de los objetos litúrgicos, tanto por su esplendor, como por lo que involucra en su magnificencia. Ésta no es sólo material, sino también discursiva y simbólica, ya que lo que resguarda, el Cuerpo de Cristo, es el elemento más próximo de la divinidad que tiene el cristiano. Pero antes de hablar acerca del tema retórico y simbólico que tuvieron estas piezas en Oaxaca, es pertinente atender sus principales elementos formales, estilísticos e iconográficos, y así, comprender las implicaciones de sus discursos.

LA TIPOLOGÍA DE LA CUSTODIA COMO SEÑA DE IDENTIDAD

Antes de comenzar el análisis de nuestro *corpus* de obra, hemos de advertir que éste es parte y reflejo de un catálogo en proceso; por lo que somos conscientes de que el texto puede ser un referente para las futuras adscripciones, y que el mismo, variará complementándose en función de las obras que lo engrosen.

Como ya reparamos, el marcaje o documentación que nos ayude en la identificación de obras oaxaqueñas es un recurso escaso, por tal motivo, nos valemos en primer lugar de aquellas en las que los documentos o inscripciones nos refieren su seguro origen. La primera custodia que nos ofrece la bibliografía es la de Cumbres Mayores, ca. 1709 (fig. 41). Su composición formal consta de base hexagonal, sobre seis patas semiesféricas y dividida en dos cuerpos. El primero con un repujado profuso, tiene el diseño de seis lóbulos proyectados de manera o forma ascendente. El segundo, de perfil convexo, está cincelado con motivos estriados que asemejan una suerte de plumaje. El vástago se compone en su parte inferior por un anillo cóncavo, cilindro listado y un elemento periforme, todo en plata lisa. Éste último sirve de base a una figura angelical que, con los brazos elevados, simula cargar o alzar el sol. Aquél viste faldellín de tupidos pliegues rígidos, y además porta coraza y yelmo, siguiendo un tipo iconográfico que nos lleva a establecer que se trata de san Miguel. El viril es liso y de éste surgen rayos rectos que, a medio fulgor, destellan en tridentes de rayos ondulantes fusionados. Como parte de los motivos ornamentales, en el punto de origen del doble destello, se engarzaron piedras. Tanto en la base del sol y en el del colofón está un querubín a la cera perdida; ambos, salidos de un mismo molde, añadiéndosele al del remate una cruz de extremidades abalaustradas.

162 “Concilio de Trento” Sesión XXII, cap. V. 1562.



Fig. 41

El siguiente de los casos es el ostensorio legado por el también mencionado Juan Damián Yoldi al templo de la Asunción de Barásoain, Navarra, c. 1700 (fig. 42).¹⁶³ La estructura formal de la base sigue la misma planta hexagonal que la de Cumbres Mayores, sólo que ahora sus patas son en forma de garra y el segundo cuerpo es troncocónico. Por su parte, el astil se compone de un elemento abullonado aplastado con gallones y macolla periforme invertida trabajada con un discreto cincelado de vegetación a modo de palmas. En la zona superior una efigie angelical con los brazos extendidos, pero en este caso, sin los elementos bélicos que distingue a San Miguel; aun así, viste faldellín y calza coturnos, por lo que podemos establecer que se trata de un arcángel sin identificar. Éste nuevamente se trazó de pie con un ligero levantamiento del talón izquierdo, lo cual puntualiza el sutil movimiento del resto del cuerpo. Sobre su cabeza, y como elemento sustantivo para nuestra investigación, está el Libro Sacramental en el que descansa el Cordero Místico, quien a su vez carga el banderín triunfante. Estas últimas partes del astil y las que a continuación describiremos, fueron realizadas siguiendo la técnica de uso de molde a la cera perdida. En cuanto al sol es, sin lugar a dudas y con la variante del número de rayos, el mismo modelo usado para el caso de Cumbres Mayores. Advertimos también que entre ambos ostensorios sus bases y los colofones del sol surgen de igual molde, si bien tiene diferencias en la cruces del remate, al ser de distinto balaustre y ausencia de engarces en el resplandor. Estas coincidencias en el posible uso de un mismo molde, pudieran sugerirnos que el ostensorio de Barásoain provenga de un mismo taller, si bien debemos ser cautos en dicha atribución ya que aún, como señalábamos al inicio, contamos con escasos ejemplos.

La tercera de las custodias de segura procedencia oaxaqueña es la que datamos en la segunda década del siglo XVIII y que se localiza en San Jerónimo Otlá (fig. 43),¹⁶⁴ y cuyo origen se confirma a partir de las repetidas marcas de localidad punzonadas en la base.¹⁶⁵ Parte de planta circular, sustentada sobre tres patas semiesféricas, presenta perfil escalonado formando tres cuerpos; el inferior repujado con acantos que se abren a modo de abanicos, ornamento próximo a los que están en los dos cuerpos superiores, si bien éstos resueltos en un fondo con picado de lustre. El astil se compone por un balaustre liso, aderezado en la parte inferior con sirénidos en los que se les incorpora policromía para los encarnados.¹⁶⁶ La macolla es semiesférica con cuatro asas de tornapuntas y da sustento a un ángel identificado como san Miguel, elaborado a la cera perdida y con la piel igualmente encarnada. En la base, el sol presenta un querubín entre dos tornapuntas y viril estriado en su parte transversal. De este último parten rayos calados, rectos y

163 Heredia Moreno, Orbe Sivatte, Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, 60.

164 Ficha de catálogo: O_078_030, *Catálogo de bienes artísticos con valor patrimonial*. De Leo, “La custodia Oaxaqueña Novohispana”, 6-7.

165 Marca característica del siglo XVIII. Columnas coronadas que flanquean un perfil varonil sobre una O. (De Leo, “La custodia Oaxaqueña Novohispana”, 6-7).

166 Técnica que hasta el momento se han encontrado en dos centros productores, Puebla y, por supuesto, Oaxaca. (Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería barroca poblana. Repertorio decorativo, técnicas y tipologías”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 34, no. 100, [2012], 126).



Fig. 42



Marca de localidad
Oaxaca



Fig. 43

flamígeros, ostentando en los últimos el remate de piedras engarzadas en estrellas. Como colofón está el Padre Eterno, quien surge de un cúmulo de nubes y porta tiara papal sobre la que está una cruz con extremidades abalaustradas. Además, gesticula con la mano derecha la señal de la bendición, mientras que con la opuesta carga el *Orbis Mundi*. Por último, a la altura de su pecho, distinguimos el Espíritu Santo en forma de paloma al vuelo.

Siguiendo el mismo método comparativo que utilizaremos para el resto de nuestros análisis, Ignacio Miguéliz atribuyó la custodia de Amasa, País Vasco, a los obradores en estudio del segundo cuarto del siglo XVIII (fig. 44).¹⁶⁷ Se basó para ello, tal y como nos indicó, en

¹⁶⁷ Miguéliz Valcarlo, *Zilargintza Gipuzkoan*, 623.



Fig. 44

las factibles comparaciones de la figura angelical —que muy probablemente surgen del mismo molde— y el astil, con los de Cumbres Mayores. Respecto de este último ostensorio podemos añadir que la base, sustentada sobre cuatro patas de sirénidos, se compone de dos cuerpos. El primero es convexo y el segundo periforme, ambos con acantos en abanico entre rico picado de lustre; además, en la parte superior tiene cuatro asas de sirénidos. El astil es resuelto por un balaustre elaborado por un anillo cóncavo, cilindro con listeles y un elemento periforme, aderezado con otros sirénidos atlantes que simulan sujetar un esférico aplastado, también éste, con asas de sirénidos y querubines. Dicho elemento es la base de la efigie referida de san Miguel, del que podemos apuntar, pese a las evidentes concomitancias, ciertas variantes en la posición de las manos, no indicadas por Ignacio Miguéliz. En lo que respecta al sol, su viril es estriado



Fig. 45



Bandeja
Cumbres Mayores



Guión San Juan
Chicomezuchil

Fig. 46



del que surgen rayos calados flamígeros y rectos; todos rematados con estrellas engarzadas. Su base tiene un querubín con pinjante en la cabeza flanqueado por tornapuntas simétricas. El colofón se resuelve con el Padre Eterno idéntico al de Otlá, del mismo molde, con la consecuente interpretación que ello conlleva.

Como podemos observar, entre este primer *corpus* de obras existen constantes que nos refieren una evidente y próxima relación formal que ahora acotaremos destacándolas. Desde el punto de vista descriptivo y de manera ascendente, en primer lugar encontramos las patas semiesféricas relacionables entre las custodias de Cumbres Mayores y Otlá. En cuanto a las bases, está la proximidad en lo que concierne a la planta hexagonal, así como en su decoración y composición polibulada del primer cuerpo, lo que se da en las de Barásoain y Cumbres Mayores. Por su parte, en las de Otlá y Amasa, la solución en común está determinada por el perfil convexo decorado con acantos a modo de abanico que se distribuye a su alrededor. Del astil podemos subrayar la misma composición entre los de Cumbres Mayores y Amasa, exceptuando que el último está aderezado con asas sirénidas, gusto que se asemeja a las localizadas en la parte baja del astil de Otlá. Otro elemento a resaltar es el iconográfico, donde en todos los casos está figurada una imagen angelical, en su mayoría la de san Miguel que actúa en forma cariátide o



Fig. 47

atlante. Atención especial dedicamos para los casos de Cumbres Mayores, Ota y Amasa, donde es evidente que la escultura ha salido del mismo molde. A la par, podemos mencionar el caso del candelabro de plata presentado como de colección particular en la exposición *Mexicaans silver*; el cual, catalogado como de origen oaxaqueño (fig. 45),¹⁶⁸ presenta un astil de figura angelical¹⁶⁹ y que, con los mismos rasgos mencionados en los ostensorios, parece proceder del mismo molde. Con este ejemplo en particular podemos observar que, parte de la ornamentación de la base, tiene el mismo gusto de palmetas o avenerados vistos en el guión de Chicomezuchil (fig. 46). Por lo tanto, tanto el candelabro como las custodias que comparten el mismo molde para el ángel, quizás hayan sido realizados por los maestros Loaiza y Quiñones;¹⁷⁰ coetáneos, al igual que las obras, a las dos primeras décadas del siglo XVIII. También gemelos son los querubines de las bases y los colofones de los soles de Cumbres Mayores y Barásoain; así como los mismos entre los de Ota y Amasa. En cuanto al sol, las relaciones se mantienen entre el de Cumbres Mayores y Barásoain, resolviendo sus rayos con doble fulgores a modo tridente, y con la diferencia de que

168 Bargellini, *Mexicaans silver*, 83.

169 Recordemos que el uso del astil de figura en los candeleros es un recurso también visto en el caso oaxaqueño de la colección del anticuario Rivero Lake. (Rivero Lake, Vallarino, *La visión de un anticuario*, 114). Agradecemos a Gustavo Curiel por el aporte de la referencia del candelero de dicha colección.

170 Maestros que, según el contrato localizado, realizaron el frontal de San Juan Chicomezuchil.

el segundo tiene un mayor número y carece de engarces. Al respecto del otro par de ostensorios, el de Amasa aumenta el número de rayos y tienen como remate estrellas engarzadas, mientras que los de Otlá, sólo los rayos flamígeros son los que se rematan con la solución estrellada.

Según las relaciones vistas entre los soles de Cumbres Mayores y Barásoain, traemos a colación el localizado en el Museo Franz Mayer (fig. 47),¹⁷¹ donde sus rayos siguen el diseño de doble fulgor, además de que la base y colofón han surgido del mismo molde usados en los casos mencionados. Otro elemento en común es el empleo de piedras engarzadas en el punto donde rompe el doble destello, mismo lugar en el que se ubican las piedras de Cumbres Mayores. Respecto al luneto, se resuelve por un par de alas contrapuestas que surgen del centro por dos roleos, siguiendo la misma solución al de los casos de Otlá y Amas. Con ello damos sustento para proponer a esta pieza, resguardada en la colección capitalina, como un ejemplo más de la producción de los talleres oaxaqueños,¹⁷² y realizada muy probablemente entre 1709 y 1715. Aunque parece no tener variantes con los ejemplos anteriores, es prudente atender las diferencias que en otros casos puedan servir para atribuir piezas como obras oaxaqueñas. En este sentido, vemos que el rayo recto tiene la misma longitud que los ondulantes y el contorno del viril presenta cordón entorchado.¹⁷³

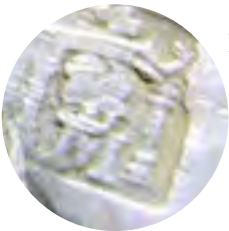
En este punto de la investigación y por su relevancia, creemos pertinente dar a conocer el ostensorio recientemente localizado en el templo de Santo Tomás Ixtlán, Sierra Norte de Oaxaca (fig. 48).¹⁷⁴ De su primer análisis se puede establecer que la base y parte del astil pertenecen a una misma temporalidad, mientras que la efigie a modo de cariátide y el sol; sugieren otra. El pie se compone de planta circular y se divide en dos cuerpos; el primero repujado de querubines intercalados con flores de pronunciado relieve; mientras que el segundo está gallonado a modo de venera. El astil se compone por un par de pequeños anillos convexos; su macolla, en forma de jarrón, es decorada en la parte inferior con motivos florales y en la superior con cabezas de querubines de alto relieve; éstos últimos rematados con anillos convexos y pequeños elementos periformes lisos. Al revisar la pieza encontramos en la parte inferior de la base diferentes punzones. El primero refiere al autor “TO/RES”, le sigue la marca de localidad de la Ciudad de México (“M” debajo de cabeza varonil, flanqueada por columnas coronadas) y finalmente la del pago del quinto real que figura una torre lacustre. Con base en lo anterior y acentuando

171 Ref. 05936/GCY-0036. (Cristina Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer*, 182).

172 Esta atribución ya ha sido propuesta por (María Jesús Sanz Serrano, “Custodias mexicanas. Tradición y originalidad”, coord. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *La plata en Iberoamérica, siglos XVI- XIX*, [México, D. F.; León: INAH; Universidad de León, 2007], 329).

173 Es importante aclarar que este sol se exhibe con una base y astil hechos en los talleres de Yucatán, según lo corrobora la marca de localidad que ostenta la base. Este tipo de casos, en los que las obras se conforman por piezas de distintas procedencia y temporalidades, responde al hecho de que el coleccionista o el anticuario que vendió la pieza armó algunas de éstas de acuerdo con un criterio propio; a partir de fragmentos adquiridos en diversos lotes de platería. (Mayela Flores, comunicación oral, Museo Franz Mayer, México, D. F. 25 enero del 2014).

174 Ficha de catálogo: O_98_182, *Catálogo de bienes artísticos con valor patrimonial*.



Marca de la Ciudad de México



Torre lacustre



Marca de Miguel Torres

Fig. 48

que los diseños descritos aluden a un momento temprano del siglo XVII, podemos establecer que esta parte de la custodia corresponde a una pieza realizada posiblemente por Miguel Torres “el mayor”, o en la que en su defecto fungió como ensayador, y que debió ser ejecutada en la señalada ciudad de México entre los años de 1600 y 1605, temporalidad en la que este artífice ejerció el señalado cargo.¹⁷⁵

En cuanto al resto del astil y el sol, son los elementos que mayor importancia tienen para nuestro estudio. El primero está compuesto por una efigie angelical trabajada a la cera perdida y acabado en plata mixta —en su color y sobredorada—. En este sentido el tono argento se reserva para las áreas de piel, mientras que para el resto, será el baño de oro lo utilizado. La escultura demuestra la maestría del artífice; la calidad del detalle en los acabados del ropaje y facciones del rostro superan los trabajos vistos hasta el momento en cuanto a la concepción de los volúmenes. Además, la utilización de coraza y yelmo como elementos iconográficos conllevan, una vez más, a la representación del arcángel san Miguel. De ella también destaca, como elemento diferenciador, el hecho de que ambas manos no pretendan sujetar el sol, y por el contrario, portan un cáliz y banderín que, entendemos, representan la comunión, la sangre de Cristo y la Resurrección. Así, el jefe de las milicias celestiales nos está indicando o recordando, una vez más, que a través de la remembranza de lo enseñado por el Redentor, la celebración de la misa; es el camino para la salvación del alma.

Sobre la testa del referido arcángel, de nuevo se hace presente la imagen del Cordero Místico, que si bien no se asienta sobre el Libro Sacramental, ya señalado en piezas anteriores, no deja de recordándonoslas. Continuamos ahora con el sol, donde se observa un viril liso con muestras de engarces en los nacientes de los rayos, éstos de doble fulgor y con remates de cabezas de querubines. En la base tiene otro querubín invertido y en el del colofón y de entre un cúmulo de nubes, surge el Padre Eterno. Éste presenta la cabeza inclinada hacia su derecha, la mano del mismo lado en gesto de bendición y cargando con la opuesta el *Orbis Mundi*, todo el conjunto rematado con una cruz abalaustrada. En cuanto a las diferencias, si bien recalcamos que vuelve a aparecer el tema de Dios Padre, en esta ocasión no porta ni tiara papal ni el Espíritu Santo en el pecho, por lo que nos lleva a establecerlo como una de las variantes de este tema en la platería oaxaqueña.

De acuerdo con la descripción de esta parte de la custodia serrana, encontramos, además de las ya señaladas, algunas constantes con las piezas referidas. El sol de doble fulgor sigue el mismo modelo usado en los casos de Cumbres Mayores, Barásoain y el del Franz Mayer. Además, agregamos el uso del querubín en la base que sigue las mismas características exceptuando la del sol del Museo. Lo mismo podemos proponer para la cruz del colofón, que mantiene igual trazado, casi mimético, pero derivan, sin duda, de moldes diferentes.

175 Esteras Martín, *Marcas de Platería*, 15.

En lo que respecta al tema iconográfico, reparamos en lo angelical del astil, componente que también está en otros centros productores y que en ciertos casos se ha relacionado como una expresión de los talleres de Puebla.¹⁷⁶ Otros elementos que ya adelantamos y se repiten en el *corpus* de obra ya revisado, es el *Agnus Dei* sobre la testa de la efigie. Éste localizado en los casos de Ixtlán y Barásoain, es un tema que hasta el momento sólo se ha visto, dentro de la producción novohispana, en piezas oaxaqueñas, lo mismo que ocurre con la figuración del Padre Eterno a modo de colofón.

De acuerdo con estos apuntes, la parte que tratamos de la custodia de Ixtlán, a nuestro parecer, es un ejemplo que delata la síntesis de elementos compositivos de los talleres oaxaqueños imperantes en el primer cuarto del siglo XVIII. Ahora bien, al igual que en otros casos analizados, es igualmente importante puntualizar las variantes o diferencias que tiene este ostensorio, refiriéndonos específicamente a las cabezas de querubines que rematan los rayos, elementos que al revisar obras coetáneas de otros centros productores sí encontramos en la platería angelopolitana.¹⁷⁷ Aquí lo dispar estriba que en el caso serrano las alas son más encorvadas que las poblanas, y en algunos de ellos son rematados con pinjantes en las cabezas. Ejemplos de estos últimos los encontramos en los ostensorios de Santiago Chazumba, Oaxaca (fig. 49) y la de san Pedro de la Catedral de Puebla (fig. 50) y que ya han sido comprobados como ejemplos de los talleres angelopolitanos.¹⁷⁸ Se suman también los interesantes casos de Icod de los Vinos,



Fig. 49



Fig. 50

176 Cristina Esteras Martín, *Platería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX* (Badajoz [editor no identificado], 1984); Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería barroca”, 146.

177 Pérez Morera, “Formas y expresiones de la platería barroca”, 146.

178 Amador, De Leo, “...de astil de figura a modo de Cariátide”, (por publicar). Pablo Amador Marrero, “Ecos. Testigos y Testimonios de la Catedral de Puebla” exposición (Puebla: Museo Amparo - Catedral de Puebla, 2014)

Tenerife, y Salvatierra de los Barros, Badajoz, ambas en España,¹⁷⁹ por mencionar ejemplos que ahondan en la adscripción angelopolitana del detalle, y que en cierta medida nos remite a estos obradores como una fuente de modelos y fórmulas a reinterpretar.

Siguiendo en la misma tónica, otro aspecto particular es la forma de doble fulgor del sol que, al no encontrar hasta el momento referente de influencia o modelo del cual haya partido, nos lleva ahora a proponerlo hipotéticamente como un posible aporte del proceso creativo de los talleres oaxaqueños para este momento. De acuerdo con lo anterior, y si tenemos en cuenta la temporalidad adscrita a las custodias de Guatemala —mencionadas en apartados anteriores y acotadas en el segundo cuarto de la centuria en cuestión (fig. 27, 28 y 29)¹⁸⁰— con las que es factible vincular este elemento refulgente, creemos que el modelo de referencia bien pudo partir de los obradores antequeranos. Así, daríamos explicación a que el tipo de rayos en forma de tridente a modo de potencias que se localizan en las santiagueñas, y que parece que hasta ahora las singularizaban, bien pudieron tener el origen en tierras novohispana, concretamente en Oaxaca, aunque esta hipótesis aún requerirá de nuevos ejemplos que la subrayen o descarten.

Con todo lo anterior, la custodia de Ixtlán pudiera ser propuesta como ejemplo claro de las fórmulas oaxaqueñas, tanto por su iconografía como por sus influencias importadas y de exportación. En ella vemos una base que nos delata la provisión de piezas de los talleres mexicanos a los templos oaxaqueños, lo cual, según vimos, se dio desde el siglo XVI y los primeros años del XVII. Ello demuestra que durante este período, Oaxaca no fue un importante productor de plata labrada, lo que nos recuerda el caso de la ciudad de Puebla en la que su producción comenzó a desarrollarse a partir de 1660¹⁸¹ y coincide con la aparición de la marca de localidad de Oaxaca,¹⁸² vista en piezas que según su estilo nos sugieren la segunda mitad de esa centuria. Otro fenómeno que podemos apreciar se refiere al tránsito de influencias formales, propiciadas por el tráfico comercial que tuvo Oaxaca al ser el paso obligado a tierras del sur novohispano, lo que generó la aparición de gustos claramente poblanos, que a su vez pudieron haber influido en las creaciones guatemaltecas. En la obra de Ixtlán destacamos otra vez el código iconográfico que ahora determinamos como oaxaqueño, y que se resume en astil angelical, Cordero de Dios en su testa y Padre Eterno a modo de remate. En síntesis, el ostensorio de Santo Tomás es la obra que, por el momento, mejor representa la historia de la platería virreinal hasta principios del siglo XVIII en el centro productor de Oaxaca. Además, con estos antecedentes, queremos recalcar la utilización de dichos elementos, y proponer para esta parte del astil y sol una cronología cercana y posterior a 1715.

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

180 Heredia Moreno, Orbe Sivatte, Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, 60.

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

182 Columnas coronadas, flanqueando al león pasante sobre una “O”.

La siguiente custodia a la que damos especial lugar es la localizada en el ya mencionado templo de San Juan Chicomezuchil (fig. 51). En este caso, se apoya sobre cuatro patas realizadas a la cera perdida con la forma de mujeres en cuclillas, los brazos alzados, el cuerpo en una suerte de torsión, ataviadas con túnica que deja descubiertos sus senos y, ceñido a su cintura, un textil torcido. Además, éstas efigies tienen acabado mixto, el baño de oro para los ropajes y cabello, mientras que las encarnaciones son de plata en su color. La base es de planta circular, compuesta en dos cuerpos repujados con hojarasca y flores, destacando en el inferior por la aplicación de cuatro querubines de plata en su color, realizados a la cera perdida y que se distribuyen en el mismo eje de las patas. Al centro se desplanta el astil, éste se compone de dos cuerpos de tipo arquitectónico. El inferior se construye con seis columnas exteriores y una central; las primeras son cariátides de rostro infantil, busto femenino, cuerpo a modo de zarcillo de frutas y flores y, al igual que el caso de las patas, éstas son doradas, exceptuando las carnaciones. Respecto a la columna central, también bajo la misma técnica de la cera perdida, tiene el fuste subdividido en dos secciones; el inferior festonado y el segundo recubierto de hojarasca. Sobre ella, descansa una bóveda invertida decorada con vegetación cincelada, similar a la de la cúpula contrapuesta.

El segundo cuerpo arquitectónico se conforma de seis columnas de tipo abalaustrado que sostiene una bóveda a modo de baldaquino y en el que destacan el diseño de lacerias en un fondo rayado de lustre visibles tanto en el intradós como el extradós, y en donde también se observan espejos a modo de gotas. Al interior del baldaquino y sobre la bóveda del primer cuerpo está una flor abierta en la que descansa el *Agnus Dei* de plata en su color. En la parte superior de la bóveda de la segunda sección está otra flor abierta, en ella se apoya la efigie de san Miguel Arcángel de pie, con la pierna izquierda flexionada y los brazos a modo de elevar el sol. Su faldellín tiene un dinámico vuelo, con acabado de picado de lustre, y en su cintura tiene ceñido un textil entorchado. Usa también coraza y yelmo; las alas son de lamina cincelada y todo lo anterior tiene un acabado dorado, exceptuando las carnaciones que, de nuevo, son de plata en su color.

El sol tiene de base una columna invertida que parece haber salido del mismo molde de la que se encuentra en el interior del primer cuerpo del astil. El viril está aderezado por una pequeña crestería circundante, y los rayos calados están alternados entre flamígeros y rectos, que a su vez se intercalan por otros de menor tamaño, siendo los primeros rematados por estrellas, mientras que el resto por cabezas de querubines de plata en su color y que también se pueden ver en los arranques de los rayos mas largos. Como colofón está un querubín de alas recogidas y sobre su testa, flanqueada por sendas palmas, la cruz adiamantada rematada por una estrella, además del Cristo crucificado al frente y en el reverso una cabeza humana en el cruce de los travesaños.

La razón de incluir este ostensorio al repertorio de obras oaxaqueñas, surge de su peculiar conformación estilística, posiblemente reconstruida en los años próximos a los que nos interesa,



Fig. 51

adaptándose así a los modelos iconográficos vistos en los casos anteriores: el astil angelical y la inclusión de *Agnus Dei*. Esto se puede observar claramente en tanto que, las columnas y la bóveda del segundo cuerpo, así como la columna interior del primero y la que sirve de base al sol, siguen un estilo aún manierista, probablemente tomados de una pieza anterior. En este punto es preciso señalar la marca de propiedad catedralicia plasmada en dicha bóveda y que está en relación a obras de mediados del siglo XVII,¹⁸³ lo que confirmaría la reutilización de elementos. Mientras tanto, el sol nos aproxima a la segunda mitad del mismo siglo y sus rayos nos recuerda una influencia de los talleres angelopolitanos.¹⁸⁴ Al respecto de la base de la bóveda del primer cuerpo y los elementos escultóricos, el cordero, las cariátides de la primera sección del astil, las patas antropomorfas y el ángel como cariátide, mantienen una constante en el acabado de plata mixta y, en los dos últimos, el ceñidor en la cintura tienen la misma forma de paño torcido, lo que pone a estas secciones en relación al momento de la reconfiguración. Un argumento formal que destacamos para defender nuestra propuesta parte también de la desproporción que tiene la base con el sol. Además, tanto el trabajo de los rayos como la adición de querubines, parecen estar soldados posteriormente a la hechura original. En el mismo sentido, las palmas del colofón nos recuerdan a los lunetos de las custodias de Otlá, Amasa y del sol del museo Franz Mayer, lo que hace posible que esta parte haya servido para realizar el elemento decorativo que ahora vemos.

Todo lo anterior nos invita a proponer a esta custodia como un ejemplo más de las modificaciones que tuvieron algunas piezas para ser ajustadas a los conceptos iconográficos de la época que nos interesa. Además, en ella obra se realiza nuevamente la amalgama vista en el caso de Ixtlán, la reutilización de piezas de años anteriores, la configuración iconográfica que ahora defendemos como oaxaqueña, y los elementos ornamentales que sugieren la influencia de otros centros productores; serían los caos de los rayos y sus remates de querubines que son defendidos como un referente de los talleres de Puebla de los Ángeles.¹⁸⁵

Otro caso más que merece especial atención es la custodia de Santa Catarina Minas (fig.52). En este ejemplo la base se compone de planta circular, decorada con repujado y cincelado de apenas pronunciadas formas de acantos intercalados por flores. En el astil sobresale el nudo por su trazo de jarrón, aderezado con cuatro asas de sirénidos; y seguido en su parte superior por un cuello troncocónico gallonado que da altura a un esferoide aplastado y cuajado de cuatro tornapuntas aperladas. Éste sirve de base a la efigie de Santa Catalina de Alejandría que, trabajada a la cera perdida, llega a calidades de detalles en el rostro y decorado del ropaje, en el que a su vez observamos las labores de punzonado para la resolución de los diseños vegetales. Además, es interesante ver la sutileza que el artista tuvo por colocar las manos de la Santa fusionándolas

183 Para el temate véase el caso del cáliz de Ozolotepec, visto en epígrafes anteriores de esta investigación.

184 Agradecemos la puntual observación de Jesús Pérez Morera en relacionar los rayos como una influencia de los talleres de Puebla de los Ángeles.

185 Pérez Morera, "Formas y expresiones de la platería barroca", 146.



Fig. 52

con los rayos del sol, demostrando su maestría para generar de forma correcta la estructura de la pieza. El viril es liso y de él surgen rayos calados, rectos y flamígeros, intercalados y rematados los primeros por estrellas. A modo de colofón está la representación del Padre Eterno que, de nuevo con el *Orbis Mundi* en la mano izquierda y haciendo el gesto de bendecir con la opuesta, surge de un cúmulo de nubes, portando sobre su cabeza una cruz adiamantada y con remates flordelisados.

En este punto es prudente hacer mención de un elemento constitutivo de otra custodia del museo Franz Mayer,¹⁸⁶ nos referimos a una obra catalogada como del siglos XVI y que Cristina Esteras ya ha mencionado al respecto de su recomposición anacrónica de la base, astil y sol (Fig.53).¹⁸⁷ Para el caso, nos interesa resaltar la efigie que hace función de cariátide y la base que le da soporte. En esta última observamos la misma forma vista en el caso de Minas, la esfera aplastada y el juego de asas de tornapuntas aperladas. Además, nos percatamos de una calidad equiparable en el trabajo de la cera perdida, así como del cincelado que acentúa sus formas y decoración en los ropajes. A partir de esto, proponemos a este arcángel y a su base, como

los exponentes que debieron provenir del mismo obrador del de Santa Catarina. Ahora bien, al saber de los orígenes del sol del Franz Mayer, revisado en párrafos anteriores, y del ángel en cuestión, podemos crear una nueva propuesta: presentar ambos elementos y corroborar sus correspondencias que avalen, o no, la pertenencia de ambos a una sola custodia. Para ello es necesario hacer el cotejo físico que nos ayude a comprobarlo, pero por el momento —en respuesta de los tiempos de este trabajo— hacemos una simulación que nos ayude a entender lo concluido (fig. 54).¹⁸⁸ Lo anterior facilitaría a establecer una relación, aún más evidente, entre la custodia de Santa Catalina como precedente del grupo ya revisado de obras seguras oaxaqueñas. Además, le



Fig. 53

186 Ref. 01779/GCY.0009 (Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer*, 69-71).

187 Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer*, 70.

188 El cotejo de las piezas está en espera del mantenimiento de limpieza de la exposición, acción que, por los altos costos que conlleva el mover las vidrieras, se realiza anualmente y fuera de nuestros plazos.



Fig. 54

sumamos la proximidad de la forma del Padre Eterno con el del caso de Ixtlán y el gusto de los rayos vistos en los ostensorios de Otlá y Amasa.

Establecidos los elementos compositivos iconográficos vistos en las custodias oaxaqueñas, damos a conocer el ostensorio localizado en Ozolotepec (fig. 55), población de la Sierra Sur del Estado. Dispuesta en tres patas vegetales, la base es de planta circular y está dividida en dos cuerpo abullonados, ambos decorados por querubines repujados alternados por zarcillos vegetales, todo dentro de un fondo con tupido picado de lustre. La primera parte del astil se resuelve por un jarrón recubierto de acantos con remate gallonado, seguido de una serie de anillos y toros estriados. La segunda sección se compone por la efigie a modo de cariátide dispuesta sobre una base abullonada y gallonada, en la que se observa cuatro asas en tornapunta rematadas por una perla. El elemento escultórico representa al

arcángel Miguel, está de pie, con la pierna izquierda flexionada y las manos elevadas. Además, usa yelmo, viste faldellín y camisola de tupidos pliegues. Las alas están trabajadas con cincelados finos que simula el plumaje. El sol tiene como base un querubín invertido entre roleos, elemento que se repite para la del colofón. En este último se representa al Padre Eterno surgiendo de un cúmulo de nubes y en gesto de bendecir, sujeta el *Orbis Mundi* en su mano izquierda, mientras que inclina su cabeza hacia la derecha, en la cual descansa la cruz adiamantada de remates flordelisados. Al respecto de los rayos, observamos que se intercalan flamígeros y rectos. Mientras que los primeros son lisos, los otros tienen tupidas hojarascas y en sus puntas está el remate de querubines de doble vista.

En esta ocasión los elementos compartidos se pueden observar más allá de la iconografía de san Miguel y el Padre. Las patas, de acuerdo a nuestro punto de vista, parecen haber salido del mismo molde que las de Barásain, así mismo, el Padre Eterno está relación con el de Ixtlán y de Santa Catarina Minas, de este último es importante resaltar que también la cruz ha salido del mismo molde. A su vez, en los ejemplos de las manos del Ángel de Ozolotepec y la Santa de



Fig. 55

Minas encajan perfectamente con los rayos, singular trabajo que seguimos reiterando como un aspecto perfeccionista del platero. Además, es notorio el gusto por los jarrones como macollas del astil. En cuanto a los querubines que rematan los rayos, nuevamente nos remite a las influencias angelopolitanas, lo que nos hace reconocer que la apropiación de este elemento en los talleres oaxaqueños se generalizó y permeó en el gusto local. Por lo tanto, y de acuerdo a lo anterior, proponemos a la custodia de Ozolotepec como un ejemplo oaxaqueño próximo a 1715.

En relación a la última custodia revisada, traemos a este dialogo la localizada en Santa Ana Zegache (fig. 56), población de los Valles Centrales de Oaxaca. Aquí observamos que la base, apoyada en tres patas de garra, está dividida en dos cuerpos, de los cuales destaca el inferior, en el que se aprecia el repujado de motivos vegetales abanicados. El astil es abalaustrado y tiene como macolla un elemento periforme decorado con avenerados y acantos. En lo alto, a modo de cariátide, se localiza la efigie de san Juan, quien carga con su mano izquierda el libro y el Cordero, mientras que lo señala con la opuesta; de su boca vemos salir una filactelia en la que se logra leer “ECCE AGNUS DEI”. Viste piel de camello deocorada con picados que forman zarcillos vegetales. Al respecto del sol, tiene como base un par de sirénidos entrelazados con tornapuntas vegetales, mientras que el colofón está resuelto por el Padre Eterno con la cruz de remates flordelisados. En cuanto a los rayos, estos son alternados por flamígeros y rectos, los primeros son lisos y rematan con querubines que tienen una pinjante en su testa. Los segundos, decorados con hojarasca a modo de roleos, se rematan con una estrella adiamantada. Ha de señalarse que toda la custodia esta engarzada y tiene en el sol la aplicación de un cordón de perlas. Estos elementos, a nuestro parecer, fueron agregados en reconfiguraciones posteriores a su hechura original.

Siguiendo con la tónica de las relaciones formales, en este ejemplo destacamos el sol, en el cual observamos que los rayos rectos han salido, muy probablemente, del mismo molde usado para los de Ozolotepec. Lo mismo podemos señalar del colofón, que a su vez siguen el modelo visto en Ixtlán y Santa Catarina Minas. A pesar de que este caso no cuenta con la efigie angelical, el uso de cariátide es constante y la calidad de su trabajo se puede comparar con las imágenes de Santa Catarina y el arcángel del Museo Franz Mayer. Mientras, el *Agnus Dei* que sujeta el Santo -concientes de que es parte de su elemento iconográfico- quizás sea también parte de una interpretación de los modelos vistos en casos anteriores. Otro aspecto al que debemos dar especial mención, es la policromía vista en las encarnaciones y cabello de los personajes principales y cada uno de los querubines. Esto último pone de manifiesto una técnica vista también en el caso de Otlá, pero a la espera de investigaciones de mayor calado, es probable que la técnica sea propia de los talleres oaxaqueños o una influencia más, ya que también se ha visto el mismo acabado en una placa de la Pila de agua bendita de origen poblano y que se localiza en



Fig. 56



Fig. 57

la Catedral de Puebla (fig. 57).¹⁸⁹ Del mismo modo, los querubines de los rayos, suman un caso más del mencionado gusto que permeó de la tradición angelopolitana.

Un grupo de elementos que tienen también relación formal están concentrados en la base de San Juan. Aquí observamos que se conforma por una esfera aplastada gallonada, similar a la base del arcángel de Ozolotepec. Por mi parte las asas que lo aderezan siguen el mismo molde visto para las de Santa Catarina Minas, sólo que en el caso de san Juan, éstas fueron colocadas en mayor número e invertidas. Por lo tanto, lo anterior sugiere que la custodia de Santa Ana Zegache esté próxima a los casos de Ozolotepec, por lo que proponemos su hechura entorno a la segunda década del siglo XVIII.

Hasta aquí hemos visto un conjunto de obras que con sus pertinentes variantes formales, que probablemente estuvieron sujetas a los diferentes talleres o comitentes, mantiene el aspecto iconográfico como constante. Es interesante observar que las variantes mencionadas siguen también vínculos que parecen evolucionar a partir de la última década del siglo XVII —momento propuesto para la custodia de Santa Catarina—, proyectándose hasta la segunda década del siglo siguiente, con los casos de Ozolotepec y Santa Ana Zegache.

189 Jesús Pérez Morera, Texto de apéndice expositivo en: Pablo Amador Marrero, curador. “Placa” en la exposición: *Ecos Testigos y Testimonios de la Catedral de Puebla*, Museo del Amparo – Catedral de Puebla, Puebla, 2014.

A PROPÓSITO DE SU ICONOGRAFÍA

Si partimos de las diferencias iconográficas sobre las que ya hemos llamado la atención y de las que, como hemos asentado, no encontramos referencia en la plástica novohispana, nos propusimos buscarlas en otras latitudes. Como parte de nuestros rastreos, hallamos en la antigua Real Audiencia de Quito algunos interesantes ejemplos que se aproximan, y que, como se verá, nos llevarán a un camino insospechado de interpretación. El primero y más representativo de los ejemplos para nuestra investigación, es un ostensorio fechado como del siglo XVIII perteneciente al Museo de la Concepción de Riobamba, Ecuador (fig. 58).¹⁹⁰ En él, entre los aspectos más importantes que nos interesan, está el repetido uso arcangelical para el astil, también vestido al modo de san Miguel, pero en este ocasión sin los brazos alzados. Respecto al viril, está rodeado por un cúmulo de nubes del que destellan pequeñas ráfagas y, además, en la parte superior también está el Padre Eterno y más arriba, como colofón, la corona imperial rematada por la cruz. Ello nos lleva a establecer los posibles vínculos buscados, pero a su vez, a ampliar el repertorio iconográfico. En el mismo museo estuvo otra custodia que —lamentablemente robada en el año 2007—, estaba relacionada con fechas próximas a 1800 (fig. 59).¹⁹¹ Esta última, mantenía un diseño de profusas rocallas en la base y astil; mientras que en el sol se encontraban las constantes que hemos estado repasando: el Padre Eterno y el Espíritu Santo, nubes fitomorfás de las que surgen discretos destellos acompañados de flores y, a modo de colofón, el remate de la corona imperial con cruz.



Fig. 58

Otra custodia interesante es la del convento de San Francisco de Quito (fig. 60). Compuesta de base y astil con abigarradas formas; su sol, sin destellos definidos, tiene el perfil que nos recuerda una copa arbórea y que en este caso se resuelve por elementos vegetales, flores y nubes caladas circundando el viril. Éste último se asemeja a la forma de un corazón y está rematado por la corona imperial, por el Padre Eterno y por el Espíritu Santo; en la parte inferior, una pequeña efigie de la Inmaculada hace la función de cariátide.

190 Paniagua Pérez, Garzón Montenegro, *Los gremios de plateros y batihojas*, 190.

191 Paniagua Pérez, Garzón Montenegro, *Los gremios de plateros y batihojas*, 191.

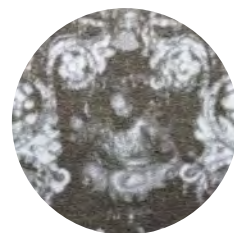


Corona



Padre Eterno
Espiritu Santo

Fig. 59



Padre Eterno



Corona



Virgen Inmaculada

Fig. 60

Sin perder de vista los elementos buscados de los astiles oaxaqueños, traemos en alusión por su relevancia la custodia procedente del Potosí, actualmente localizada en el Museo Histórico y Colonial de Luján, Buenos Aires, Argentina, datada a finales del siglo XVIII (fig. 61).¹⁹² De ella resaltamos el astil angelical triunfante con el Cordero Místico colocado sobre su cabeza; mientras que del sol destacamos la abstracción de cúmulos de nubes que rodean el viril, presentando a modo de colofón, una vez más y, al Padre Eterno, la corona imperial y la cruz.

A este repertorio añadimos obras que están al sur de Ecuador, en El Valle y la Oña, datadas como del siglo XIX por Jesús Paniagua (fig. 62).¹⁹³ En ellas, tal y como hace mención este investigador, la tradición barroca se alarga hasta la señalada centuria,¹⁹⁴ ya que en ambos soles

192 Alfredo Taullard, *Platería sudamericana*, (Buenos Aires: Peuser, 1941), 178.

193 Jesús Paniagua Pérez, *El trabajo de la Plata en el sur del Ecuador Durante el Siglo XIX*. (España: Universidad de León, 1997).

194 Paniagua Pérez, *El trabajo de la Plata*, 100.

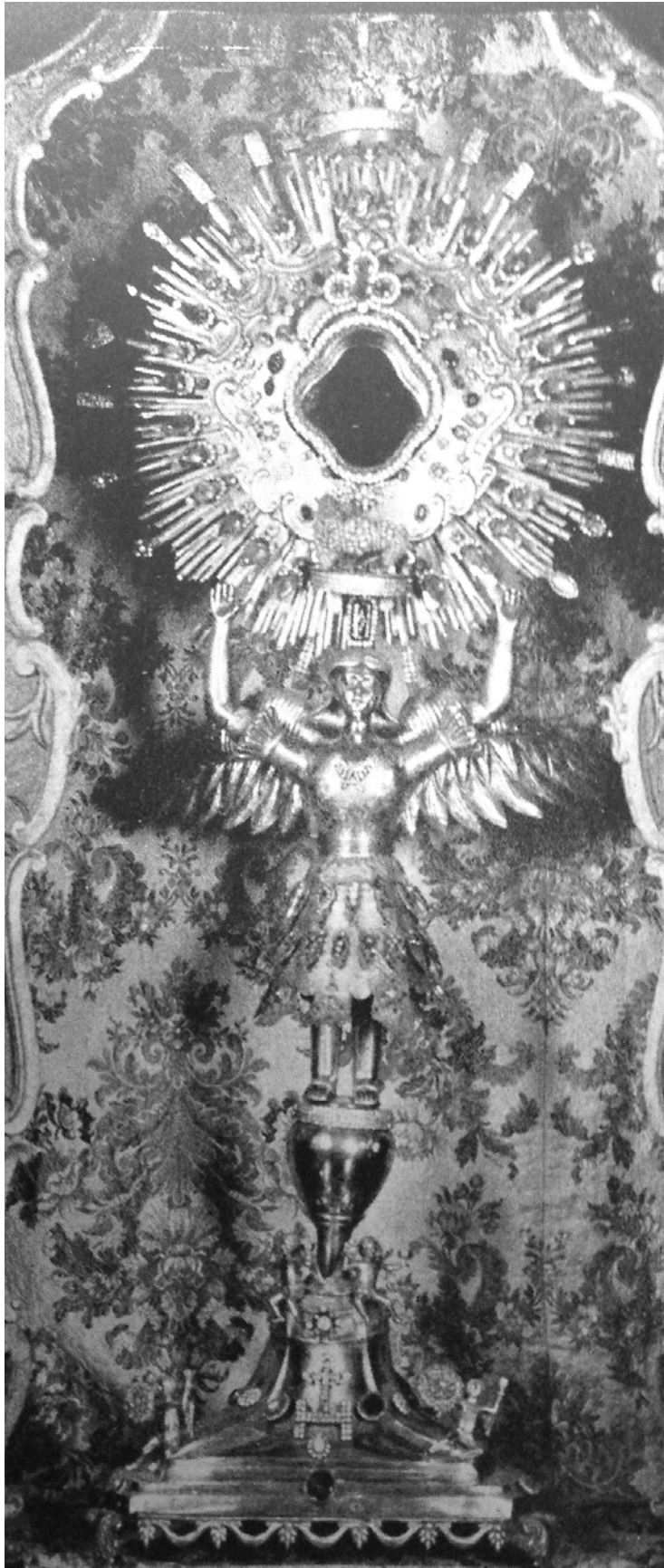


Fig. 61



Fig. 62

el Padre Eterno está como colofón y sus figuraciones determinan un gusto aún barroco. Esto se debe a que son elementos reutilizados, provenientes de piezas más tempranas e insertas en las neoclásicas que ahora vemos.¹⁹⁵

De los anteriores exponentes es importante destacar el mismo recurso iconográfico usado en ambos centros productores; pero también, enfatizar los nuevos elementos que suman las sudamericanas y que identificamos como: el viril en forma de corazón, los cúmulos de nubes enriquecidos con destellos floridos y la corona imperial. Asimismo, es evidente que entre las obras de los maestros del Ecuador y Oaxaca existen una gran distancia estilística, lo que responde a que, en los casos septentrionales, los ostensorios son obrados en épocas tempranas del siglo XVIII y los del antiguo virreinato del Perú y Audiencia de Quito, se adscriben a la segunda mitad de la centuria, lo que nos habla de un gusto más exuberante y recargado. Pese a ello, las relaciones iconográficas nos invitan a sugerir más de una propuesta que nos ayude a determinar las coincidencias que percibimos y que quizás nos dirigen a de una hipotética influencia entre ambos centros o, porqué no, la casuística de llegar a modelos semejantes aunque sin contar con el contacto directo que sería lógico establecer. Con el fin de ofrecer una respuesta a los anteriores cuestionamientos y relaciones —además de entenderlo como una parte importante en el presente trabajo—, debemos reflexionar acerca del posible origen de dichos elementos compositivos.

195 Paniagua Pérez, *El trabajo de la Plata*, 103.



Fig. 63

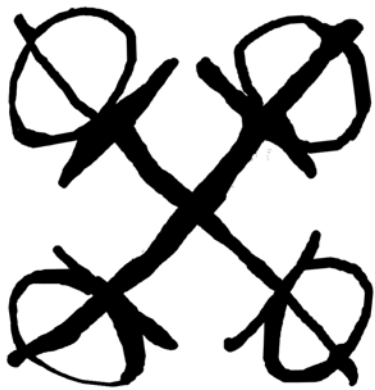


Fig. 64

De acuerdo con lo anterior, pensamos oportuno acercarnos a la bibliografía coetánea y accesible tanto para los comitentes como para los plateros, principalmente los de Oaxaca, al ser en las piezas de éstos donde encontramos primero las representaciones iconográficas que nos interesan. En esta búsqueda localizamos una edición de 1694 de *Mundus Symbolico*, escrito por Filippo Piccinelli (fig. 63) perteneciente, tal y como nos refiere la marca de fuego de su costado (fig. 64), a la biblioteca del antiguo convento de Santo Domingo de Oaxaca, hoy bajo la tutela de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, dependiente de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.¹⁹⁶ Para el caso que nos interesa en este apartado, nos enfocamos ahora en el segundo tomo, específicamente en el capítulo XIV, dedicado a los “instrumentos litúrgicos”. En esta sección se encuentra el tema que refiere a los emblemas alusivos al “Cáliz y Custodia”. En ese apartado sobresale la estampa que alude simbólicamente a la custodia, siendo éste uno de los pocos grabados contenidos en ambos tomos (fig. 65). En su mote queda el lema: *MAXIMUS IN MAGNO*,¹⁹⁷ mientras que al calce se leen las inscripciones *Hierotheca* (custodia) y *Wettenhausana*, en referencia a la abadía alemana de la que proviene. Respecto a la figura principal, está enmarcada por dos acantos; es una exuberante custodia de base polibulada, forma que sigue la tradición de ostensorios medievales, decorada de querubines alternados con engarces de piedras. El astil surge de un juego de roleos en capullo que da pie a un cúmulo de nubes y sirve de base para el ángel que, con las alas extendidas, alza los brazos triunfante a modo de elevar el sol. Sobre su testa se observa al Cordero Místico con el banderín triunfante entre una de sus patas delanteras. En el sol está el viril en forma de corazón flanqueado por dos ángeles músicos y otros pasionarios,

196 Queremos agradecer a la dirección y personal de la Biblioteca por la facilidad en la consulta del libro referido.

197 Filippo Piccinelli, *Mundus Symbolicus*, Tomo 2. (Colonia: Hermanin Demenn, 1694), 3.



Fig. 65

todo rodeado de un tupido cúmulo de nubes destellante en flores y demás formas vegetales que perfilan la idea de una copa arbórea. Como remate, en orden ascendente, está un querubín, la corona, el Padre Eterno entre nubes con gesto de bendecir y portando el *Orbis Mundi*, además la paloma al vuelo representando al Espíritu Santo y la cruz de remates engarzados como elemento final.

Con la descripción anterior y las notables coincidencias de algunos de sus elementos iconográficos, nos percatamos de la posible importancia que tiene este grabado como referencia para nuestro caso, y con ello, ofrecer posibles respuestas al respecto del origen de las dichas coincidencias, tanto de las custodias oaxaqueñas como de las sudamericanas. En primer lugar, el ángel tipo cariatíde nos aproxima al gusto por el astil de figura generado en América, pero sabedores de que éste no es particular a los centros productores que nos atañen —debido a que es una característica vista en varias latitudes de España, los virreinos y audiencias—, nos lleva a concentrarnos en el sol, elemento donde localizamos los motivos iconográficos que más nos interesan. Aquí reparamos primeramente en el Cordero Místico que ahora comparamos con los de las custodias de Barásoain, Ixtlán, Zegache y la del museo de Luján para el caso sudamericano. Lo mismo podemos decir del Padre Eterno que, a manera de colofón, con el *Orbis Mundi* en la mano y bendiciendo, tiene la misma composición de los casos oaxaqueños de Otlá, Amasa, Zegache, Ozolotepec e Ixtlán; además de lo visto en todos los ejemplos quiteños y el de Luján. También es importante subrayar que los casos sudamericanos se apegaron con especial aproximación al uso de la corona, cúmulo de nubes, del viril acorazonado y de las flores que lo circundan en la estampa de referencias; todo ello nos lleva a establecer que este grupo fue más dependiente de la fuente.

Con el propósito de entender las correspondencias entre el grabado y las custodias quiteñas, así como las diferencias estilísticas de éstas con las oaxaqueñas, proponemos que las mismas responden quizás a la distancia temporal en la que ambos centros productores tuvieron acceso a la estampa. En este sentido deducimos que, para el caso de Oaxaca, el libro conservado en la biblioteca dominica llegó en fechas próximas al año de su edición, 1694, sirviendo éste como referente para las obras revisadas y que, según vemos, estuvieron vigentes desde la última década del siglo XVII hasta, por lo menos, las dos primeras de la centuria siguiente. En cambio, para el caso de la Real Audiencia de Quito, la propuesta va dirigida hacia el mismo sentido, sólo que ahora proponemos que su fuente se basó en ediciones posteriores del siglo XVIII. Este hecho lo podemos corroborar en la Biblioteca del Convento Máximo de la Merced de Quito (fig. 66), donde se encuentra la edición de 1715 del Tomo I y la de 1725 del Tomo II.¹⁹⁸ Así, responde cabalmente a la temporalidad de las piezas revisadas y al gusto recargado que se distingue conforme avanza la centuria, sin olvidar la empatía de la sociedad quiteña por las decoraciones exuberantes que caracteriza su tradición artística.

198 Queremos agradecer al padre Eduardo Navas del Convento Máximo de la Merced de Quito, Ecuador, por las facilidades otorgadas en la consulta de la biblioteca histórica de dicho convento.



Fig. 66

Por lo que respecta a Oaxaca, y si bien en próximas páginas señalaremos otras condicionantes a tener en cuenta, son importante para nuestra investigación los alegatos en relación a la disertación sobre el modelo. De entrada y frente a lo que ocurre en las piezas quiteñas, para el caso novohispano creemos que debió pesar la tradición de las formas que ya estaban establecidas y prácticamente codificadas. Por ello, el análisis cuidadoso que debieron hacer al grabado los comitentes o artífices antequeranos, conllevó como resultado la extracción de los singulares elementos iconográficos de su interés y el trasplante o adaptación a las formas tradicionales a las que nos referimos.

Ahora bien, para entender las influencias que tuvo esta estampa en América, debemos conocer su origen. Sabemos que la primera edición de *Mondo Simbolico* se publicó en el año 1653; fue escrita en italiano y por tal razón, su difusión fue muy acotada. El grabado del emblema que nos interesa no está en las primeras ediciones, se incorporará en la versión latina del Tomo II,¹⁹⁹ volumen traducido por Agustín d'Erath,²⁰⁰ fraile de la abadía agustina de Wettenhausen, en la actual Alemania, quien publicó el Tomo I en el año 1681 y el segundo en 1687. A partir de esta fecha podemos proponer, con las pertinentes reservas y como parte del nivel de conocimiento actual, que en América el diseño de astil a modo de caríatide tiene su posible origen a partir

199 Filippo Piccinelli, *El mundo simbólico: los cuerpos celestes*, traducción de Eloy Gómez Bravo, (Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1997)18-19.

200 Nació en Buchloe de Suabia el 28 de febrero de 1648. En 1667 entró con los canónigos regulares de San Agustín e hizo su noviciado en la abadía de Wettenhausen. Enseguida estudió en la universidad de Dillinguen y obtuvo el grado de doctor en teología en 1679. Sus superiores le confirieron la enseñanza de la teología y filosofía en varios colegios, en particular en Reichesberg y Klosterneubourg. El papa lo nombró protonotario apostólico en 1680 y el emperador de Alemania le confirió, en el mismo año, el título de conde palatino. El obispo de Paussau lo nombró su consejero y bibliotecario y, en 1698, le confió el gobierno de la abadía de San Andrés. Murió en 1719. (Filippo Piccinelli. *Los cuerpos celestes*. Vol. 1. [Michoacán: El Colegio de Michoacán AC, 1997], 20).

de la estampa que ahora damos a conocer, ya que la mayoría de los ejemplos de custodia con esta solución surgen en los primeros años del siglo XVIII; eso sí, sin descartar un hipotético desarrollo durante la última década de la anterior centuria. En este sentido, un caso a tener en cuenta es la custodia de iglesia de Santa Catalina Minas, en Oaxaca, la que, de acuerdo con su solución formal, datamos en la última década del siglo XVII.²⁰¹

Por todo lo indicado, insistimos en que el grabado de Wettenhausen da inicio a una tradición que se desarrollará con variantes locales hagiográficas²⁰² y marianas²⁰³ en el astil, prolongando su trascendencia en América desde finales del siglo XVII hasta el bien entrado siglo XIX,²⁰⁴ expandiéndose por los virreinos, capitanías y audiencias americanas. Con esta novedosa propuesta, se reformula y avanza ahora en la premisa de que el astil angelical sea un elemento de gusto específicamente poblano o de origen americano.²⁰⁵

Conscientes de los recurrentes elementos iconográficos para enfatizar el Dogma Eucarístico, damos lugar a un ejemplo de ello, pero ahora en el caso pictórico novohispano. Se trata de la *Alegoría de la Santa Eucaristía*, pintada por Miguel Cabrera en 1750 (fig. 67).²⁰⁶ En ella observamos, entre otros elementos, los referentes iconográficos que hasta el momento hemos estado enfatizando. En la parte inferior están un par de corazones que, identificados por los anagramas dolientes y elementos iconográficos, representan al de la Virgen María y al de San José; ambos sirven de base al Libro Sacramental en el que se encuentra recostado el *Agnus Dei*. Al centro de la composición se ubica la cruz, en donde vemos un gran corazón incandescente con la custodia al frente que resguarda la Eucaristía y, en su base, un racimo de uvas con un manojito de trigo. Al pie de la cruz, el arcángel Miguel, con el banderín triunfante de la resurrección, está hincado y adorando la Sagrada Forma. Además, como remate superior a la cabecera del madero, están el Espíritu Santo como paloma al vuelo y el Padre Eterno. Todo lo anterior en composición vertical flanqueado por los otros seis arcángeles de la corte celeste entre cúmulos de nubes.²⁰⁷

201 Ficha de Catálogo: O_97_041, *Catálogo de Bienes Artísticos con Valor patrimonial*.

202 Es el caso del ejemplo referido de Santa Catarina Minas, Oaxaca. (Ficha de Catálogo: O_97_041, *Catálogo de Bienes Artísticos con Valor patrimonial*).

203 Como ejemplo está la custodia poblana localizada en el templo de San Juan de Dios, Atlixco, Puebla. En esta pieza inédita encontramos el astil de figura resuelta por la imagen de la Virgen María.

204 Ejemplos de ostensorios de este tipo es el localizado en San Pedro Añane, Oaxaca, compuesto por astil angelical y sol de rayos rematados con querubines, fabricado por Andrés Martínez en 1881, como dicta su inscripción localizada en la parte inferior de la base. (Ficha de catálogo: O_94_04, *Catálogo de Bienes Artísticos con Valor patrimonial*).

205 Acerca de la supuesta aparición del astil de figura en América, antes que en España: “A lo largo del siglo XVIII se desarrolla en México un tipo peculiar, con astil de figura, que se adelanta cronológicamente a los modelos similares difundidos por la Península durante la segunda mitad de la centuria.” (María del Carmen Heredia Moreno, “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, 7 [Madrid: Fundación Universitaria Española, 1991], 327).

206 Elisa Vargas Lugo, *Parábola novohispana: Cristo en el arte virreinal*, (México D. F.: Comisión de Arte Sacro, Arquidiócesis Primada de México, 2000), 133.

207 Es importante mencionar que la gran mayoría de los personajes y símbolos van acompañados de textos



Corde d'hoi in huiusmodi meo. 1679

Corde d'hoi in huiusmodi meo. 1679

Pone me in huiusmodi meo. 1679

Corde d'hoi in huiusmodi meo. 1679

Secundum cor huiusmodi meo. 1679

Corde d'hoi in huiusmodi meo. 1679

Fig. 67



Fig. 68

Podemos mencionar el lienzo por José de Ibarra, y localizada en la catedral de Puebla, como también, otra de las pinturas en las que se destaca el Cuerpo de Cristo, acompañado del arcángel Miguel como defensor del Dogma (fig. 68).²⁰⁸ Aquí, vemos al arcángel sujetando con un manto la custodia, enfatizando su defensa por medio de una inscripción en su parte inferior, que dice: *Jube Haec perferri per manus Sancti Angel tui* (haz que esto se consuma por mano de tu Santo Ángel). Esta pintura, perteneciente a una serie más amplia,²⁰⁹ la ponemos en relación con otra del mismo autor en la que se representa a San José con el Niño Jesús en brazos (fig. 69); en esta última figuran unas inscripciones en las que se lee lo siguiente: *Certa spes Vitae / Si viuñtis panem viate ite ad Ioseph*. (Esperanza segura de la vida / Si queréis Pan de la Vida id con José). Es así como ambos lienzos connotan, para lo religioso, un discurso eucarístico, sin descartar la intención de patronazgo que tuvieron ambos personajes para la ciudad de Puebla.

bíblicos que refrendan su connotación sacramental y moral.

208 Paula Mues Orts, *José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis de Doctorado, (México D. F.: UNAM, 2009) cat. 121, 122.

209 Existen dos pinturas más del mismo autor con el mismo formato ovalado, una del Arcángel Rafael y otra de Gabriel, estas son de medidas diferentes a las de San José y San Miguel, posiblemente pertenecientes a otra serie. (Mues Orts, *José de Ibarra*, cat. 125, 126).



Fig. 69

Al igual que en los casos argentos vistos en América,²¹⁰ la estampa de Wettenhausen, publicada en el año de 1687 —de acuerdo con la edición latina del segundo tomo de *Mundus Symbolico*—, nos ayuda a entender algunas de las custodias barrocas localizadas en el centro de Europa, en España²¹¹ e Italia;²¹² ahí encontramos los mismos referentes iconográficos que hemos

210 No queremos dejar pasar ejemplos de otros centros productores puntuales que recogen la tradición de astil angelical para el astil, son los casos de: la custodia de la Iglesia de San Ignacio, fabricada por José Galaz, entre 1700 y 1707, en el colegio de San Bartolomé, La Merced, Colombia. Otro exponente es la Custodia del Monasterio de Santa Catalina en Arequipa, Perú, que data del siglo XVIII; y de la misma ciudad la del templo de Carmelitas descalzas datada como de la misma centuria.

211 Recordemos el amplio repertorio de piezas con astil angelical que se difundieron al centro y norte de España durante la segunda mitad del siglo XVIII “...por Castilla y León, como atestiguan las piezas vallisoletanas de la iglesia de Herrín de Campos, La Seca o el Salvador de Valladolid, o la salmantina de la Catedral de Astorga labrada por García Crespo en 1757.” (María del Carmen Heredia Moreno, “De arte y de devoción eucarísticas: las custodias portátiles”, en *Estudios de platería: San Eloy 2002*, [Murcia: EDITUM, 2002], 178). A estas agregamos la de Santo Tomás, realizada por Alonso de Sosa en 1734 y perteneciente a la Iglesia del Ex-convento de Santo Domingo de Guzmán, La Laguna, Tenerife. También la de Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol, Orihuela; encargada en el 1773 al maestro platero Estanislao Martínez. (“Rogle”, comentario en “Custodia”, Liturgia Mforos, <http://liturgia.mforos.com/1699124/8402148-custodia> [comentario enviado el 13 de febrero del 2012]).

212 Recordemos la custodia napolitana enviada a la iglesia de San Lorenzo de Huesca, España, en fechas próximas a su muerte, c. 1732. Dicha custodia permaneció en la parroquia oscense hasta el año 1952, momento en que desapareció. (“Rogle”, comentario en “Custodia”, Liturgia Mforos).



Fig. 70



Fig. 71

estado revisando, aunque en estos casos, quizá algunas piezas fueron las que pudieron servir de referencia para la estampa. En relación con ello, aludimos al ostensorio de Schatzkammer, Múnich, Alemania, datado *ca.* 1600 y atribuida a Friedrich Sustris (fig. 70),²¹³ siendo éste el exponente con astil de figura más temprano conocido y atribuido con argumentos fundados. En este caso, la figura se soluciona con un serafín triunfante que tiene de base un cúmulo ascendente de nubes con cabezas de querubines. Además, y como parte de la novedosa fórmula de la época, el sol ostenta rayos compuestos por cabezas de tronos.²¹⁴ El otro ostensorio precedente es el de origen francés —perdido actualmente— que se ubicaba en la colegiata de Santa María de Úbeda, España, datado *ca.* 1672 (fig. 71);²¹⁵ en él se muestra a un ángel triunfante que funge de portador del sol eucarístico. Con este par de ejemplos hemos pretendido enfatizar que el astil resuelto por la inclusión de un ser angelical y sin balaustre, lleva o nos acerca inequívocamente al modelo de Wettenhausen propuesto ahora como de referencia.

213 Michael Hartig y Johannes Fellerer, *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst: offizielle Ausstellung zum Eucharistischen Weltkongress, München 1960*, (Múnich: im Königsbau der Residenz, 1960), 125.

214 Hartig y Fellerer, *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst*, 125.

215 José Tremms, comentario en “Custodia”, Liturgia Mforos, <http://liturgia.mforos.com/1699124/8402148-custodia> (comentario enviado el 12 de junio del 2010)



Fig. 72

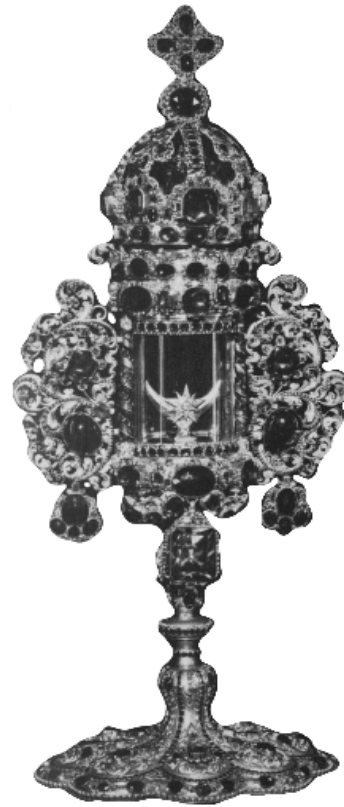


Fig. 73

En cuanto a la forma del expositor de perfil arbóreo, evidente en la lámina, hemos localizado dos piezas también anteriores al grabado; son los casos pertenecientes al Tesoro de la catedral de Colonia, Domschatz, Alemania, ambos realizadas por Chr. Schweling, en el año 1657 (fig.72) y 1667 (fig. 73).²¹⁶ En ellos no se recurrió al uso del astil de figura o Padre Eterno, pero sí presenta una rica corona y gusto por formar el expositor a modo de árbol cuajado de piedras. Esta idea de la custodia fitomorfa tiene como antecedente más temprano la de Schloßmuseum de Sigmarinem, Alemania, fechada en 1505 (fig. 74).²¹⁷ En ella sobresale el astil en forma de tronco arbóreo, mientras que el expositor, de solución gótica, está rodeado de ramas vegetales floridas. El viril es una caja tipo relicario y, sobre ella, la Virgen María se representa sentada. Además, en esta ocasión en el colofón se ubica la imagen de un pequeño calvario que no hemos encontrado en nuestras obras directas de estudio o referenciales. En cuanto a la importancia de la figura arbórea, y pese a que nos hemos centrado por analogía en las custodias, somos consientes de la basta tradición y bibliografía asociada que acarrea.²¹⁸ Aún así, en atención a las necesidades del texto, simplemente nos hemos decantado por aquellas argumentaciones que inciden directamente.

216 Carl Wilhelm Clasen, y Hans Küpper. *Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance-und Barockzeit*. No. 56. (Alemania: Rheinland-Verlag, 1975).

217 Hartig y Fellerer, *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst*. 120-121.

218 Véase al respecto: (Michael Baridon, *Los Jardines*, vol. 1, [Madrid: Abada, 2008]).

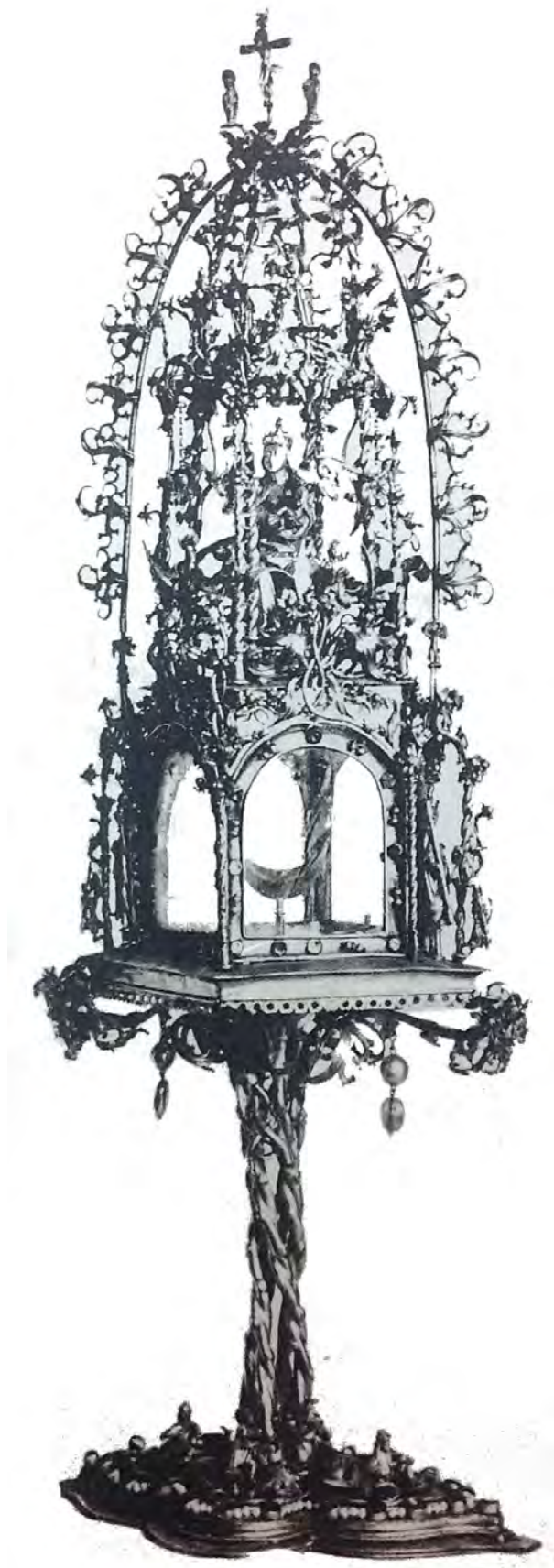


Fig. 74

Figura. 66

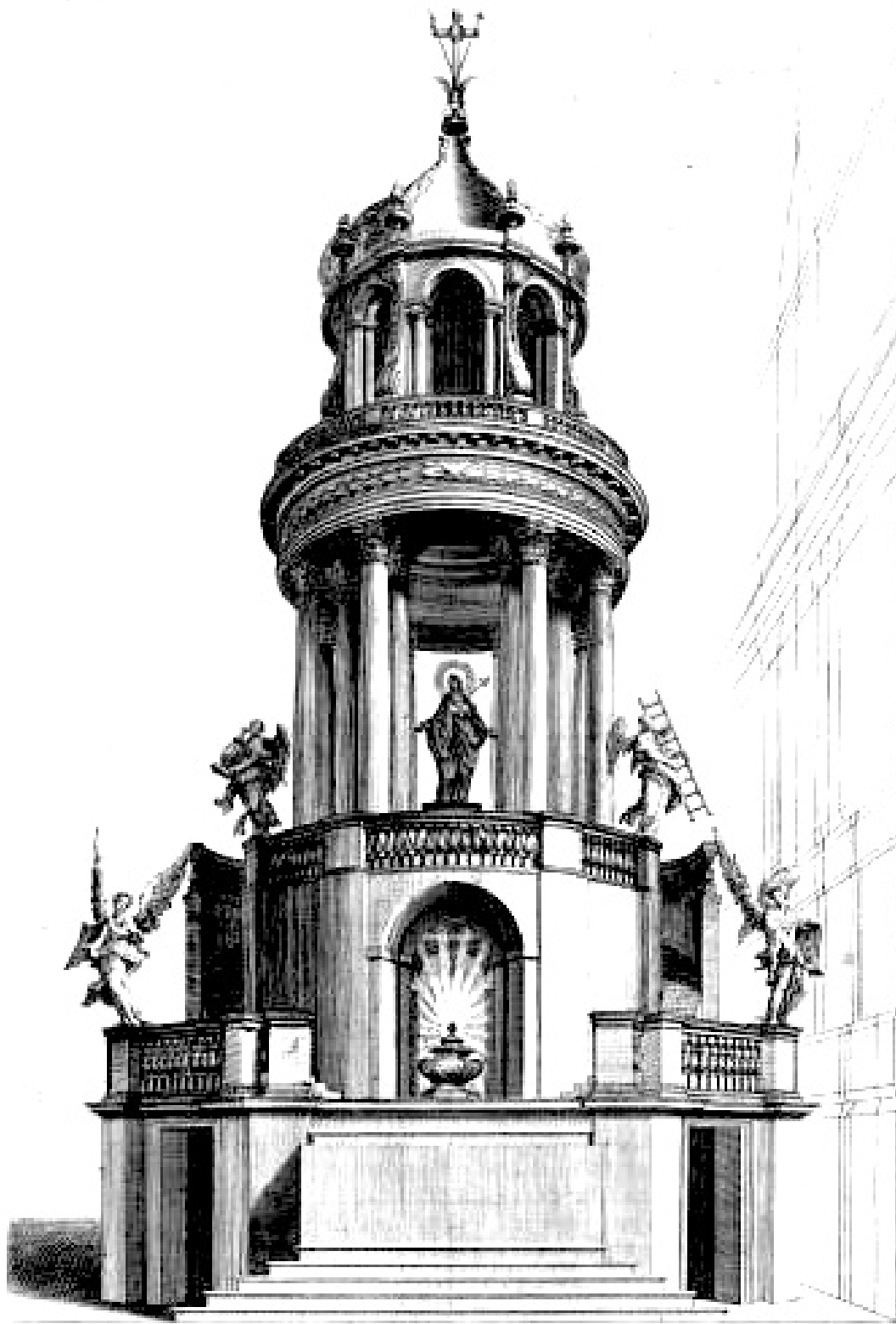


FIG. 75
MONUMENTO A S. ANTONIO

Fig. 75



Fig. 76

Respecto a la imagen de María como parte de la iconografía, tenemos también ejemplos de custodias que integran su figura desde el siglo XV,²¹⁹ tradición y composición que permanecerá vigente durante el XVI y primera mitad del XVII. Este hecho tendrá especial vigencia en el sur de Alemania, sin descartar que dicha fórmula será vista en la arquitectura, o por lo menos en su tratadística, como lo ejemplifica Andrea Pozzo en su tratado *Prospettiva de pittori e architetti*, de 1693 (fig.75).²²⁰

Otra custodia que es importante por la figuración del expositor como árbol y contiene la imagen de María, es la localizada en Regensburg, Alemania, fechada en años próximos a 1615 (fig.76).²²¹ De ella resaltamos el expositor compuesto por ramas enredadas en la estructura arquitectónica que remarca al viril, todo con un gusto aún gótico. Destaca también, como parte de su iconografía, el empleo de un par de ángeles turiferarios flanqueando el viril cilíndrico y sobre éste la efigie mariana. A modo de colofón está el Padre Eterno bajo un dosel rematado por el anagrama *IHS* refulgente.

Con todo lo anterior, podemos decir que la estampa de Wettenhausen es reflejo de una suerte de sincretismo formal e iconográfico que intenta mostrar lo que implica su mote —*Máximus in Magno*—, aunque también es posible que esa conjunción se haya visto en alguna custodia previa, de la cual todavía no tenemos referencia, que sirvieran de inspiración para el grabado. Lo que nos

219 Entre las custodias con esta tipología podemos mencionar (Hartig y Fellerer, *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst*, lam. 43-49)

220 Andrea Pozzo, *Prospettiva de pittori, ed Architetti*, (Roma: Giacomo Komarek Boëmo, 1693) fig. 66.

221 Hartig y Fellerer, *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst*. 127.



Fig. 77

queda claro es que, a partir de la publicación y difusión de la versión latina del tomo II de *Mundus Symbolicus*, se generan innumerables exponentes por todo el centro de Europa siguiendo el modelo al que hace alusión el emblema. Pero antes de abordar ejemplos concretos, no queremos dejar de mencionar, a modo de digresión, algunas otras estampas coetáneas que, como reflejos de la de Wettenhausen o respuesta de elementos iconográficos compartidos; posiblemente éstos sirvieron, en menor o mayor medida, como difusores de los referentes simbólicos que los componen, y que, aunque alejados de la forma que nos interesa, sí están recogidos.

Como parte de esos referentes tangenciales y posibles respuestas al énfasis de una parte de nuestro discurso, en primer lugar reparamos en el grabado realizado por Claude Mellan, de fechas proximas a 1688, del Museo de Berlín

(fig. 77).²²² En él, la custodia de sol tiene en la parte superior al Padre Eterno, de cuyo pecho surge un rayo de luz sobre el que el Espíritu Santo desciende en su forma de paloma al vuelo y se dirige hacia la Hostia, lugar en el que se encuentra grabado el Cordero Místico recostado sobre la cruz. Otro caso es la estampa de Johann Daniel Herz, realizada entre 1730 y 1772 (fig. 78);²²³ en la que monarcas y pontífices adoran al Santísimo expuesto en una custodia con la Trinidad y la corona como remate sobre la Sagrada Forma. Un ejemplo más, aunque ahora sólo como parte del repertorio iconográfico Trinitario acompañado de la corona, es el grupo de grabados surgidos del relicario de *Wunderbarlichen heiligen Gut*, conservado en la colegiata de Santa Cruz de Augsburgo (fig. 79).²²⁴ Tras constantes renovaciones, la obra pasó de tener un diseño gótico a un profuso barroco aderezado de ornamentos y referentes iconográficos. De ellos nos quedamos con la gran corona, el Padre Eterno y el Espíritu Santo, todos elementos que los orfebres fueron retratando en diferentes épocas, ampliando así su difusión como referentes

222 Bildindex, “Blatt Monstranz mit der Darstellung der Dreieinigkeit von Engelsköpfen in Wolken umgeben”, Bildindex der Kuns und Architektur, <http://www.bildindex.de/?pbkabilder!kb07510001> (consultado el 25 de abril del 2014).

223 Bildindex, “Anbetung der Monstranz”, Bildindex der Kuns und Architektur, <http://www.bildindex.de/?pbkabilder!habgraph-a2-168> (consultado el 25 de abril del 2014).

224 Raphael Börger, *Das Wunderbarliche Gut zu Heilig Kreuz Augsбург, 800-jähriges Jubiläum, 1199-1999*, (Augsburg, 1999).



Fig. 78

iconográficos (fig. 80), aunque somos conscientes de que dichos elementos son implícitos a muchas representaciones artísticas, ya sean en pintura, escultura, retablos y arquitectura.

Aún con lo somero de los ejemplos reseñados y la importancia que damos a algunas de sus partes, creemos que estos elementos iconográficos alcanzaron cierta notoriedad en el momento y fueron parte de un recurso adecuado sin perder sus códigos. En sintonía con lo anterior, a partir de la difusión de algunos de los grabados o de las mismas piezas, encontramos como referente la estampa de *Mundus Symbolicus*. De éste, y por el importante contexto en el que se ubicó, muy posiblemente se crearon ostensorios con iconografías en común pero que se adaptaron a una identidad propia, en la que destacan acentos y apropiaciones locales. Al respecto, es pertinente referirnos al recurso de la tradición iconográfica y discursiva; mientras que las apropiaciones se verán identificadas en la forma de cómo se realizaron las figuraciones y las intenciones de estas señas iconográficas.

Para dar explicación a lo anterior, nos centramos en los casos revisados por Clemens Kieser,²²⁵ ya mencionadas por Franz Xaver Noppenberger.²²⁶ Se tratan de dos custodias de corte

225 Clemens Kieser, *Die Memorialmonstranzen von Ingolstadt und Klosterneuburg*, (Tübingen: Genista Verlag, 1998).

226 Franz Xaver Noppenberger, *Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters*, (München: Rumfordstraße, 1958).



Fig. 79



Fig. 80

historicista, *Memorialmonstranzen*,²²⁷ la primera se localiza en Klosterneuburg, Alemania, estando fechada en 1714 (fig. 81).²²⁸ De ésta llama la atención el apego de su forma a la leyenda de Leopoldo III de Austria y la fundación del monasterio Klosterneuburg. Cuenta la tradición que al casarse el monarca con Inés de Alemania, un fuerte viento se llevó el velo de la novia. Esa misma noche, en sueños, la Virgen María se le aparece a Leopoldo indicándole que en el lugar donde encontrase el velo debería fundar un monasterio. Años más tarde, en un día de cacería, el rey finalmente lo encuentra entre las ramas de un árbol, justo en el lugar donde luego erigirá Klosterneuburg. De este modo, la custodia alude, como perenne recurso simbólico, el momento justo en el que Leopoldo halla la prenda.

Centrándonos en el análisis de la pieza, parte de una base con forma térrea y en ella se ubica al soberano hincado en compañía de dos galgos, los que contextualizan la escena de la cacería que dio lugar el hallazgo. El astil tiene la forma de tronco y el sol la de copa arbórea; al centro se muestran el viril circular a modo de fruto. En el costado izquierdo la Virgen María sustituye el velo, símbolo de la pureza virginal, ahora claramente recodificado. Acompañando también la escena, están en lo alto el Padre Eterno y el Espíritu Santo. Como podemos apreciar, los códigos

227 Noppenberger, *Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters*, 62-64.

228 Kieser, *Die Memorialmonstranzen*, 33.



Fig. 81

iconográficos son constantes: el árbol, el Padre Eterno, el Espíritu Santo y la Virgen María.²²⁹ Ahora bien, si es lógico que la figura del árbol de la custodia sea el referente aglutinador, con base a lo milagroso del acontecimiento, no está de más hacer hincapié que, en parte, quizás éste pudo desarrollarse al estar en perfecta sintonía con una tradición formal que ya para ese momento había alcanzado gran arraigo.

El otro caso de *memorialmonstranzen* es la conocida como “Custodia-Lepanto”, realizada por Johannes Seckel de Augsburgo en 1708, conservada en el templo de María de la Victoria de Ingolstadt, Alemania (fig. 82).²³⁰ En ella advertimos un desborde visual de velas, mástiles y cascos de barcos en guerra plasmados de manera sorprendente en el sol. A pesar de que el tema arbóreo no viene a lugar en una escena naval, la configuración de aquél sigue la tradición al configurar su perfil de esta manera vegetal. Entre las representaciones de carácter religioso que se insertaron, destaca la de la Virgen María, devoción a cuya intercesión se adjudica el triunfo en tan importante contienda militar contra de los *infieles* (turcos). Además, siguiendo el relato de la batalla, se incluye al arcángel San Miguel como general de las huestes celestiales y uno de los que participaron activamente. Al respecto de dichas imágenes, es interesante señalar que están bajo la protección del Espíritu Santo, por lo que se insiste en la alianza celestial y cooperación de éstos en este importante triunfo. Teniendo en cuenta dichos elementos, vemos como la apropiación formal, iconográfica y discursiva se mantiene para representar dos aspectos históricos distintos. Ahora bien, a su vez e intercalado de forma magistral, también nos percatamos que está el discurso que deriva de la difusión e intención que tuvo el grabado de Wettenhausen, cómo explicaremos más adelante, y que hace de este ostensorio un elementos referencial en nuestra investigación.



Detalles Fig. 82

229 Kieser, *Die Memorialmonstranzen*, 89-125.

230 Kieser, *Die memorialmonstranzen*, 163.



Fig. 82

LA MÁXIMA CUSTODIA ENTRE LAS CUSTODIAS

Tras las pertinentes revisiones formales e iconográficas de las custodias oaxaqueñas, quiteñas y centroeuropeas que hemos esbozado, creemos pertinente detenernos en los aspectos más destacados que, a nuestro juicio y sin descartar otras interpretaciones, conllevaron la constitución de su iconografía y ornamentación. Todo ello en correlación con los alcances que tienen los conceptos y discursos retóricos concentrados en este tipo de objetos, o mejor dicho, en lo que resguardan, el mismísimo Cuerpo de Cristo.

Es sabido que uno de los grandes alegatos de la Iglesia contra luteranos y calvinistas fue la defensa de la transustanciación del Cuerpo de Cristo el Pan y vino consagrados.²³¹ Esta defensa también generó una literatura dispar, y a su vez tiene certeros reflejos propagandísticos y discursivos en una infinidad de referentes plásticos. Algunos de los ejemplos más sobresalientes son las representaciones de Triunfos Eucarísticos, imágenes hagiográficas que de acuerdo con pasajes de sus vidas defienden la Sagrada Forma.²³² También otras composiciones apoteóticas son las alegorías del Cuerpo de Cristo con sus defensores literarios. Entre éstas, un peculiar caso que referenciamos específicamente por la forma en la que se configura la custodia, es el relieve localizado en el altar mayor de la catedral de Tlalnepantla, antiguo convento franciscano bajo la devoción del *Corpus Christi* (fig. 83). Aquí vemos a los pies de un altar las figuras de Santo Tomás de Aquino y a Santo Antonio de Padua como doctores con los libros y plumas en las manos. Sobre la mesa se localizan los cuatro Doctores de la Iglesia: san Gregorio Magno, san Jerónimo, san Agustín y san Ambrosio, que flanquean a la custodia expuesta. Esta última está formada por un astil antropomorfo en el que está la imagen de san Miguel Arcángel con la espada en la mano derecha y elevando los brazos para enfatizar el viril refulgente en el que se localiza la Sagrada Forma. Todo ello está debajo un dosel que recogen un par de angelitos. Es importante resaltar que a los pies de San Antonio y sobre el frontal del altar, está pintado un pequeño fraile franciscano en actitud orante, personaje que no ha sido identificado y que posiblemente refiera a una suerte de donante. Cabe mencionar que en este caso, como se ha estado proponiendo, probablemente se haya retomado la forma angelical para el astil de acuerdo a la tradición que se desarrolló a partir del modelo del grabado; sin descartar la idea que éste sea un retrato de la custodia del templo.

231 Balderas Vega, *La Reforma y la Contrarreforma*, 273-279.

232 Como uno de estos ejemplos tenemos la leyenda de San Jacinto de Polonia que para evitar que la Sagrada Forma fuese profanada huye con ella y la efigie de la Virgen María. Elementos iconográficos que lo identifican, reconocible como una imagen constante en los templos dominicos de la Nueva España. Así mismo, traemos en alusión a otro santo dominico, Santo Tomás de Aquino, Padre de la Iglesia y cuyos alegatos sirvieron para argumentar en parte la transustanciación de Cristo.



Fig. 83



Fig. 84

En un sentido semejante se puede mencionar el caso de la portada lateral del templo de Santa Marta de Arequipa, Perú, fechada como del siglo XVIII (fig. 84) y de la cual destacmos el relieve del timapano, en donde observamos la representación de una custodia. Aquí, se compone de base de dos cuerpos gallonada y astil de figura angelical alzando el sol de rayos flmigeros y rectos. Todo dentro de un medallon decorado con roleos de hojarasca, granadas y otros frutos; además de un par de corazones que lo flanquean, uno con la inicial “S” y el otro con un clavo que forma la misma letra, pero en este caso invertida.

Al retomar el tema de los referentes plásticos en los cuales se pudieron plasmar los discursos apuntados, es necesario aludir a aquellos objetos destinados al culto y concretamente a los de referencia para el sacrificio de la misa. Entre estos y como piezas focalizadoras en nuestra investigación, nos centraremos en algunas custodias como instrumento de resguardo del *Corpus Christi*.

Cristo en el adorable Sacramento se nos comunica tan amistosamente que en orden a su asistencia corporal en la iglesia, fía de nuestro cuidado a sí, y todas sus cosas. Por que a nuestro cuidado o guarda: a nuestro cuidado busca lugar decente, y proporcionado, donde habite; a nuestro cuidado prevenirle y edificarle Templo en que resida; a nuestro cuidado

levantar altares en que se celebre; a nuestro cuidado disponer de adorno de las Iglesias y alhajas necesarias para su culto; y finalmente, todo y en todo se fía de nosotros [...]²³³

Entendiendo que el ostensorio es uno de los objetos más importantes para el culto, es normal encontrar que en él se plasmaron ornamentaciones²³⁴ que ejemplificaran o emularan formal y de manera retórica a la divinidad. De acuerdo con ello, a partir del discurso contrarreformista consolidado en Trento, el sol sería la más exitosa de las formas usadas, razón por la que dedicamos algunos párrafos a la explicación de sus implicaciones simbólicas, al respecto cabe apuntar que para los casos concretos que nos ocupan de la antigua Antequera, pensamos que tales implicaciones se mantuvieron acorde con tal tradición. Con ello y pese a que estamos convencidos que contaban y analizaron el referente arbóreo del grabado alemán —tema que atenderemos más adelante—, el peso de la citada tradición conllevó a que éste no se llevara a las piezas argentas, pero sí algunos de sus componentes iconográficos de los que ya hemos dado habida cuenta.

Como parte de los argumentos análogos al simbolismo de Cristo como sol, tenemos múltiples visiones místicas, de las que a modo de ejemplo representativo traemos en alusión las de la virgen Marina Escobar (1554-1633). Fue está devota a quien se le apareció “un Divino Sol misterioso con muchos rayos de oro finísimo, y resplandeciente luz y claridad que con sus puntas tocaban y abrazaban toda la cristiandad. Y todo el círculo redondo de este sol parecía a modo de una purísima carne muy resplandeciente [...]”²³⁵ y así otras visiones más en las que comulga con la Divinidad. Una de éstas es la que:

Trajo el Santo [Benito] en la mano un Sol misterioso y resplandeciente que se llenaba los ojos. [Buscaba] su Divina luz para hacer su voluntad y conocer sus verdades sin padecer engaño y me mandó el Señor atendiese al Santo [...] el cual con grande caridad me dijo: Alma y criatura del Señor, tu has pedido a la Divina Majestad su Divina luz para conocer sus verdades y obrar su santa voluntad. Ya te ha hecho el Señor esta merced, pero ahora quiere acrecentarla embebiéndote este Sol.²³⁶

En este sentido la custodia como instrumento de resguardo en una caja tipo relicario —vigentes aun hasta finales del siglo XVI²³⁷ — deja de ser funcional para los momentos de

233 Antonio de Solís, *El sol de la Eucaristia, desde el oriente de su institución hasta el zenith de el debido Culto que hoy tiene, o historia de el Santísimo Sacramento desde la Última Cena, en que lo instituyo el Señor, hasta su mayor Culto en la Exposición publica en los templos, solemnes fiesta y procesiones triumphales el gran día de Corpus*. (Sevilla, Florencio J. de Blas, 1756), 33.

234 El concepto de *ornamento* es retomado del estudio realizado al de Jean-Claude Bonne en: (Patricia Díaz Cayeros. *Ornamentación y ceremonia: cuerpo, jardín y misterio en el coro de la Catedral de Puebla*, [México D. F.: IIE- UNAM, 2012], 52-54.

235 Solís, *El sol de la Eucaristia*, 14.

236 Luis de la Puente, *Vida Maravillosa de la Venerable virgen doña Marina de Escobar, natural de Valladolid*, (Madrid, Francisco Nieto, 1673), 127.

237 En el tratado de Juan Arfe, *Varia commensuración...*, (1585), sigue recomendando la hechura de custodias

exaltación de la Hostia consagrada. Dicha forma cambiará paulatinamente a finales de esa centuria a una composición solar, mostrando a Dios como sol, ya que “no es el Sol hecho, sino el autor del Sol”;²³⁸ con rayos resplandecientes que no sólo simulan una brillantez física, sino *voluntad y verdad de Cristo*.²³⁹

De acuerdo con lo anterior, a partir de las últimas décadas del siglo XVI y en especial a inicios del XVII, la forma solar fue ganando terreno entre los ostensorios, especialmente en el mundo hispánico, lo que generó una serie de analogías con fuertes argumentos visuales entorno a la Sagrada Forma. Considera entre los principales ejemplos a la relación de la vida de Cristo con el amanecer y crepúsculo del sol; el argumento refiere la Navidad de Jesús como el despertar del sol; llegando al punto de su muerte en el ocaso, pero es en ese instante, más allá del occidente, cuando nace nuevamente, relacionándolo con la institución de la Eucaristía.²⁴⁰ Así como hay día y noche, la adoración al Santísimo dispone de un tiempo de culto secreto y otro público.²⁴¹ Bajo esta perspectiva se da sentido a los aparatos visuales que, con motivo de mayor dignidad, ocultan y muestran la Sagrada Forma. Dichos manifestadores de honor y gloria, tenían como fin la exposición refulgente del Sol y así, el espectador, llenarse visualmente de la voluntad y verdad del Señor. A partir de esta perspectiva oculta es que se activa un pensamiento fantástico, creado por la incógnita y con ello, las inseguridades; propiciando una nueva percepción construida y no una preexistente.²⁴² Para tales efectos y como elemento de apoyo, también fue recurrente que se valieran de ingeniosos aparatos visuales.

Si bien somos conscientes de que es un tema del que se cuenta con amplia bibliografía y requiere un estudio pormenorizado para el caso novohispano, a modo de ejemplo nos quedamos con el caso que ahora aportamos que localizamos en el templo Santiago Chazumba, Oaxaca. En la calle central de su retablo principal (*ca.* 1780) se halla el simbólico espacio reservado para la exposición del Santísimo (fig. 85), un manifestador mecánico de madera en forma de cápsula, que, a partir de una serie de poleas manipuladas en la parte posterior del retablo, gira una cortina de madera para abrir el expositor.²⁴³ Al exterior, cuando está cerrado, se ven la custodia, espigas de trigo con racimos de uvas tallados, dorados y corlados, elocuentes y directos símbolos eucarísticos que apelan a lo que se oculta y que el fiel descodifica en una constante tensión de lo no visto, aunque si representado. Pero sabedores de lo que se resguarda, en ellos se propicia

de mano en la forma de caja. Juan Arfe y Villafañe, *De Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*, (Sevilla, A. Pescioni, 1585), 292-293.

238 Solís, *El sol de la Eucaristía*, 12.

239 de la Puente, *Vida Maravillosa de la Venerable virgen doña Marina de Escobar*, 127.

240 Solís, *El sol de la Eucaristía*, 35.

241 Solís, *El sol de la Eucaristía*, 5.

242 Fernando R. de la Flor, *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*, (Madrid: Abada, 2009), 53.

243 Este tipo de manifestador se puede observar también en el retablo principal neobarroco (s. XX) como parte de la herencia virreinal del Templo de Santo Domingo de Guzmán, Oaxaca.



Fig. 85

el uso moralizado de los sentidos.²⁴⁴ Teniendo esto en consideración, en el momento que se corre la cortina, sin aparente intervención humana, Cristo se muestra refulgente, ahora público, incidiendo en la percepción del espectador. Es el instante en el que el sol, con sus brillos de oro, rayos y en algunos casos de coloridas piedras y cristales que emulan lo divino, calma la tensión de los sentidos del espectador y se convierte en el centro fundamental de atención y adoración.

Aunque no es lo fundamental y definitorio de nuestra argumentación, además de que es por todos sabido las implicaciones de la riqueza de los materiales empleados en la elaboración de los objetos de culto, es pertinente hacer un pequeño llamado sobre los mismos. Si bien los significados dados al oro en relación con la divinidad están implícitos en su uso, partiendo de textos a los que, como hemos propuesto, tuvieron acceso los plateros de los diferentes centros

244 Flor, *Imago: la cultura visual*, 57.

productores,²⁴⁵ encontramos que las piezas son hechas de plata sobredorada,²⁴⁶ lo que implica amalgamas simbólicas que explican en cierto modo la relación de Cristo, su divinidad, y el sacrificio terrenal, su humanidad. “Ser la humanidad de Cristo, no solo causa moral, sino también física de los prodigios, y milagros, que obró”,²⁴⁷ lo cual significa que la plata es equiparada como el alma humana;²⁴⁸ mientras que el oro, la incorruptibilidad.²⁴⁹ A su vez, ambos en aleación, recrean la idea del Verbo Encarnado, donde “el precioso oro de la divinidad se une con la purísima plata de la humanidad [y] se conectan admirablemente”.²⁵⁰ Así, en esa misma comunión de los metales, la humanidad recibe a Cristo en un esplendor admirable, pero al estar en fusión con aquella “la divinidad aparece ante nuestros ojos muy dulcemente moderada”,²⁵¹ mostrándose “[...]la faz del Hijo Divino, a la manera de sol”;²⁵² forma que tomará la custodia en su respuesta contrareformista. Todo ello vendría en la explicación simbólica de sus materiales en la reafirmación de la tesis de la transustanciación,²⁵³ pero sólo es en la Eucaristía, donde el cuerpo de Cristo está presente:

Oh precioso y admirable convite, saludable y lleno de toda delicia. ¿Qué habrá más precioso que este banquete? En que la carne no terneras o cabritos sino Cristo verdadero Dios es el que se nos ofrece por comida. ¿Qué mayor maravilla que este sacramento?²⁵⁴

Lo anterior trae a relación el emblema *Refulsit qui prius erat in nubilo*. (Brilló lo que anteriormente estaba nublado) en el que aparece el sol refulgente rodeado de ocho lobos (fig.86), y del que Antonio Solís nos dice: “[Jesús] es el Sol rojo, como en otra parte se diría, Christo Nuestro Bien Sacramentado. La divinidad, el campo de oro; y los lobos sangrientos expresan

245 Se tiene referencia que los plateros novohispanos contaron con libros de emblemática, literatura y técnicas, que posiblemente usaron para el desempeño de su oficio. Ejemplo de ello es el caso del platero poblano Gerónimo Pérez, que en su inventario de bienes se menciona el libro de “Emblemas de Alciato” y “Arte de platero” de Juan Arfe Villafañe. (Archivo Histórico de Notarías de Puebla[en adelante AHNP], *Inventario de bienes*, 12-ago-1696, 42v-43). En otro inventario, ahora del platero Lauriano de la Vega, de la misma ciudad, se menciona el “Quilador de Oro, de Juan Arfe” (AHNP, *Inventario de bienes*, 23-ene-1650, 55). Otro ejemplo es el de Miguel Gonzales Hidalgo (1737), platero de la ciudad de Zacatecas que contó en su escueta biblioteca con un ejemplar de “Quilador de plata, oro y piedras” de Juan Arfe y Villafañe (Eugenio del Hoyo., *Plateros, Plata y Alhajas en Zacatecas (1568-1782)*, [Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1986], 80). Queremos agradecer a Jesús Pérez Morera por compartir los datos que refieren a los plateros poblanos.

246 Somos consientes de que la mayoría de las custodias fueron realizadas en plata sobredorada, pero también, aunque en menor número, existieron de oro. Para nuestro caso creemos que los argumentos simbólicos de la aleación del oro y la plata, ahora expuestos se pueden aplicar a las últimas, ya que la plata fue usada como parte es parte de la aleación del oro.

247 Abelli I, Part. Tract. 5 cap. 7. (Solís, *El sol de la Eucharistia*, 17).

248 Fillipo Piccinelli, *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*. (Michoacán, El Colegio de Michoacán AC, 2006), 53.

249 Picinelli, *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*, 65.

250 “[...]el precioso oro de la divinidad se une con la purísima plata de la humanidad se conectan admirablemente[...].” (Fillipo Piccinelli, *Mundus Symbolicus* Libro 1 [Colonia: Hermanni Demen, 1694], 579).

251 Piccinelli, *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*, 83.

252 Piccinelli, *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*, 84.

253 Gonzalo Balderas Vega, *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la Modernidad*, (México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2007), 279.

254 Piccinelli, *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*, 145.

a Jerusalén, ciudad en que se instituyó la Sta. Eucaristía”,²⁵⁵ la tribu hambrienta como lobos por devorar y, así mismo nacer el sol dentro del fiel, para disuadir las nubes ante el brillo de las virtudes, “las verdades y obrar su santa voluntad”.²⁵⁶ Así como el sol ilumina los astros del cielo dándoles luz, Cristo ilumina las virtudes.²⁵⁷ Por lo tanto, la custodia es la interpretación de un rompimiento de gloria, ventana en el que se descubre el sol que alude al mismo Verbo Encarnado, la aleación de la plata y el oro; lo divino mostrando el banquete a los hombres.

Por consiguiente, el culto al Santísimo expuesto nos circunscribe al nacimiento del Sol Eucarístico: “Saliendo como el esposo de su tálamo, esto es, del vientre dichoso de la Inmaculada Virgen, dio alegres saltos como el Gigante [esto es como el Sol]”.²⁵⁸ En este sentido es el sol quien viste a la Madre de Dios, donde el oro “representa a la Virgen María inmune totalmente la herrumbre de cualquier pecado: Es oro puro, dice, carecer de pecado mortal, es más puro carecer de venial; es oro purísimo carecer del estímulo del pecado, lo que ninguno ha tenido, fuera de la Santísima Virgen”.²⁵⁹

Esta doble significación de Eucaristía-María, que a su vez centra parte de nuestro *corpus* de objetos seleccionados, nos invita a revisar referentes directos de la época, como es el caso ejemplificador de una pintura conservada en San Andrés Sinaxtla, Oaxaca (fig. 87). Esta obra plasma la *vera efigie* de *Nuestra Señora de la Merced, La Peregrina de Quito*, que datamos en los albores de 1753 según el grabado del poblano José de Nava del cual procede.²⁶⁰ En ella es pertinente atender la gran variante de la tradición iconográfica que caracteriza a las



Fig. 86

255 Solís, *El sol de la Eucharistia*, VII.

256 de la Puente, *Vida Maravillosa de la Venerable virgen doña Marina*, 127.

257 de la Puente, *Vida Maravillosa de la Venerable virgen doña Marina*, 18-21.

258 *Salmos*, 18.

259 Piccinelli, *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*, 65.

260 Andrés De Leo, “La peregrina de Quito, una muestra de sus pasos por la Nueva España”, *Coloquio internacional de imaginería novohispana*, IIE-UNAM, conferencia, 2008.



Fig. 87



Fig. 88

representaciones mercedarias, nos referimos concretamente a la custodia que porta entre sus manos, no encontrándose referentes próximos en advocaciones marianas difundidas en la Nueva España. El antecedente más cercano a este particular icono seguramente provenga de la devoción a la Inmaculada y el *Corpus Cristi*, que se fusionó en Ecuador y que fueron representadas plásticamente, en especial, por el destacado pintor Miguel de Santiago.²⁶¹ Nacido en Buenos Aires, este artífice se desarrolló prolíficamente en Quito durante la segunda mitad del siglo XVII y posiblemente haya creado las primeras pinturas de la “Inmaculada Eucarística”.²⁶² Esta iconografía, nada común para el virreinato de la Nueva España, pero de devoción no tan extraña para el entonces virreinato del Perú, sintetiza la sublimación de dos grandes dogmas, el de la concepción inmaculada de la Virgen y el de la transustanciación del cuerpo de Cristo.

261 Artista nacido hacia 1633, su actividad artística se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XVII, muere en 1706. Al respecto de la vida del artífice véase: (José María Vargas, *Miguel de Santiago: su vida y obra*, [Quito: Santo Domingo, 1970]) y (Ángel Justo Estebaranz, “Leyendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago” en *anales del Museo de América*, XVII [2009], 8-17.)

262 José María Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano*, (Quito: Trama, 2005), 48.

De este tipo de articulaciones pintadas por Miguel de Santiago podemos mencionar tres ejemplos. El primero se está en el Museo de San Francisco (fig. 88), otro en el Museo Municipal (fig. 89), y el tercero, atribuido, se halla en el templo de Santo Domingo, todos en la ciudad de Quito (fig. 90). En ellas observamos una Virgen glorificada entre un cúmulo de nubes y querubines bajo el patrocinio de la Santísima Trinidad. Tanto en la pintura de Santo Domingo, como la del Museo Municipal, se muestra a la Virgen sedente; mientras que en la de San Francisco se encuentra de pie. Aunque la disímil representación de la Trinidad en los tres lienzos es evidente, tienen la constante de la custodia que sujeta la Virgen. El uso de este recurso iconográfico interpreta el ofrecimiento del Hijo Eucarístico como alimento con el fin de alcanzar los favores de la comunión, siendo la Inmaculada Concepción la santidad exigida para el sacramento de la Eucaristía.

Regresando a la pintura de Sinaxtla, observamos una serie de inscripciones en latín que se distribuyen alrededor de la Virgen y que corresponden con referencias del *Cantar de los Cantares*²⁶³ que en definitiva se suman a los argumentos de la Eucaristía en fusión con los de la Inmaculada. En la cintilla ubicada en la parte superior del lienzo, leemos: *Salus Nostra in manu tua est gen 47 v 25* (Nuestra salvación está en tus manos). Es evidente la relación literal con la imagen; ambas están dirigidas para llamar la atención del fiel a las manos de la Virgen como depósito de las pasiones y con ello del alma. En este caso, María es intercesora, sujeta en sus manos el cuerpo sacrificado su Hijo, medio



Fig. 89



Fig. 90

263 *Cantar de los Cantares*, 1:1-8:14.



Fig. 91

salvífico y redentor, recordando su atribución intercesora que nos remonta a la tradición medieval mariana como *scala salutis*,²⁶⁴ y al igual que en su aparición con el *Cristo de las Tres Saetas*²⁶⁵ en el sueño de San Francisco (fig. 91). En el extremo derecho hay otra inscripción que nos dice: *de fructus ventris tui ponam super sedem tuam* (Del fruto de tu vientre, pondré en tu trono). Con ello se puntualiza el origen divino del Hijo concebido en el vientre de María, que como trono, fija su triunfo redentor. Asimismo, la inscripción: *Quem Coeli capere non peterant tuo gremio contulisti* (Aquel que los cielos no pueden contener, tú lo contuviste en tu seno) refiere el origen celestial y capacidad de la Madre Inmaculada por contener dentro de sí misma al Hijo de Dios, como nada o nadie, terrenal o divino, lo pudo contener. En otra inscripción que está a manera de nimbo se lee: *Dilectus meus mihi inter ubera mea commora bitu* (Es para mí el amado mío: entre mis pechos quedará). Aquí se infiere el vínculo entre Madre e Hijo, lo que nos recuerda el sello de Melchior Cibinensis con su emblema: *Philosophoru lapis ut infans, lactenutriendus est virginali*²⁶⁶ (La piedra filosofal, como niño, debe ser alimentada con la leche virginal) (fig. 92). En este emblema

264 Para el tema sobre la función de María como escala de Salvación véase: (María Elvira Mocholí Martínez, “El lugar de María Intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales”, *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Núm. 4, (Valencia, Universidad de Valencia, 2012) 7-22.

265 Según un sueño de San Francisco, se encontraban él y Santo Domingo orando ante la Virgen, quien intercede para que Cristo lanzara tres saetas al mundo dirigidas a la humanidad.

266 Stanislas Klossowski de Rola, *El Juego Áureo*, (Madrid, Siruela, 1988), 150.



Fig. 92



Fig. 93

se observa a una mujer desnuda abriendo los brazos para mostrar el interior de su vientre, en el que se mira un feto conectado por conductos a los senos de su madre. Se ratifica con ello el vínculo estrecho e inseparable entre ambos, siendo en este caso el Hijo de Dios la piedra filosofal que limpiará las almas de los pecadores para purificarlas²⁶⁷ y convertirlas en oro, sin mancha. Pero estas inscripciones también nos dan un elemento en común: el lugar. Así, a modo de *genius loci*, la esencia Divina del Hijo es el *genius* y el *loci* en donde reposa, el sitio más íntimo e inmaculado, el vientre de la Virgen María.

Bajo los anteriores argumentos, María es la custodia inmaculada por excelencia que resguarda a lo Divino y quien contuvo en su vientre al Redentor. Esto nos plantea el vínculo con el tema y explicación de *María Grávida* que dio origen a devociones como la de la Virgen de la Esperanza, la de la Expectación, comúnmente llamada Virgen de la “O”,²⁶⁸ y éstas con la Virgen-Sol. Recordemos que en el momento de la concepción de Cristo: “Dijo el Ángel a la Virgen, que tenía ya en sus entrañas aquel Hijo que era expectación del mundo, [pero no le dijo] cuando había de nacer [...] pues eso no fue sino soplar la hoguera para que se levantase más la llama”.²⁶⁹ En este discurso traemos en alusión varios ejemplos de María reflejando el simbolismo áureo del Hijo en su vientre. Uno de estos es la escultura de la Virgen de

267 Ramón Mújica Pinilla, “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía” Haces, Brown, *Pintura De Los Reinos: Identidades Compartidas*, 1167.

268 De las secuencias temáticas podemos mencionar: “Virgen encinta con evidencia física del embarazo. Virgen cuyos gestos indican que está encinta. Virgen con el monograma, símbolo o imagen de Cristo representado en su vientre. Virgen que muestra en el interior del útero al niño en estado embrionario.” (Manuel Crespo Hellín, “María Grávida. La iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María”, en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, No. 3, [Valencia: Universidad de Valencia, 1992], 39.

269 Catejón, *Glorias de la Virgen*, 123.



Fig. 94



Fig. 95

la Esperanza de la catedral de Valencia, España, en la que vemos a María encinta con el sol resplandeciente en su vientre (fig. 93).²⁷⁰ Otro exponente más, éste como ejemplo novohispano, es el de la Virgen de Zapopan que, como parte de los accesorios con los que es revestida, porta sobre el vientre un sol dorado (fig. 94).²⁷¹

Retomando la representación de la Virgen con la Custodia en la mano, ésta no recae en el instante en el que María estaba encinta, sino a la expectación de una nueva esperanza en un momento posterior a la instauración de la Eucaristía, a modo de Virgen que contiene al Hijo triunfante en un nuevo estado de expectación.²⁷² Así como en la Concepción el fuego de la expectación fue ardiente, el momento de ansiosa esperanza es el generado después de la institución de la Eucaristía, instante en el que, para los cristianos, inicia la espera de su regreso redentor.²⁷³ Ejemplo de esta espera póstuma, en la que se refleja a la Virgen como Dolorosa y el simbolismo del Cuerpo de Cristo, lo podemos ver en el caso de la escultura de la Virgen del Mayor Dolor y Corazón de Jesús de la Parroquia de Nuestra Señora del Soterrano de Aguilar de

270 Crespo Hellín, “María Grávida” 42. Otros ejemplos de devociones marianas que surgen de la tradición de María Grávida: Es el caso de la Virgen abridera de Bergara, Guipúzcoa, España. (Irene González Hernando, “Las Vírgenes Abrideras”, en *Revista Digital de Iconología Medieval*, vol. I, nº 2, [2009], 55-66). Otro exponente es la Virgen de la Expiación o de la “O”, de la parroquia de Santiago, Castilleja de la Cuesta, Sevilla., en la que se observa una oquedad en el vientre de la Madre, donde se muestra el Niño Jesús en estado embrionario. (María Cruz de Carlos Varona, “Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII. Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación”, en María Cruz de Carlos, ed. *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, vol. 104, [Madrid: Casa Velázquez, 2008], 89-91).

271 El sol, como accesorio con el cual se reviste al igual que su ajuar, actualmente se cambia por una variedad de fórmulas ornamentales y elementos iconográficos que refieren a la Divinidad; entre los que observamos a Cristo en estado embrionario, el sol, la Trinidad, el Espíritu Santo, rompimiento de gloria con espigas y uvas, etc.

272 *cfr.* Agustín Catejón, *Glorias de la Virgen*, (Madrid, José Zúñiga, 1739), 122-124.

273 Catejón, *Glorias de la Virgen*, 124.



Fig. 96

la Frontera, Córdoba, España (fig. 95).²⁷⁴ En esta última observamos a María hincada y vestida de luto, mientras que con ambas manos sujeta un ostensorio con el expositor en forma de corazón, coronado de espinas y entre espigas de trigo.²⁷⁵ Otra obra elocuente es la pintura de la Dolorosa-Eucarística de Santo Domingo de Quito, Ecuador (fig. 96). Aquí, vemos un par de ángeles turiferarios flanqueando a la Virgen María hincada, vestida de luto y sujetando entre las manos, con un paño de hombros, la custodia con la Hostia consagrada. De ambas piezas interpretamos la connotación expectante que a nuestro parecer recuerda a la Virgen de la Soledad, pero también a la Piedad, sólo que ahora en una evocación menos dramática, posiblemente con el fin de enfatizar la transustanciación en la Hostia consagrada como lo refiere el sermón VIII de *Glorias de la*

274 Eduardo Fernández Merino, “La Virgen de Luto”, Facebook, (mensaje publicado 16 octubre 2013), <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=452677248174323&set=a.148447661930618.28517.109239935851391&type=1>

275 En cuanto a la iconografía de la imagen mariana, es imprescindible por lo menos referir su relación formal y simbólica con la Virgen de la Soledad de los Mínimos de Madrid. Al respecto véase: (Elena Sánchez de Madariaga, “La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid Barroco”, en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, vol. 104, [Madrid: Casa de Velázquez, 2008], 219-240).



Fig. 97

Virgen, dedicado a la Virgen de la Expectación: “El Hijo de María Santísima Sacramentado, da gran resalto a los deseos de su Madre: pues ya saben, que cuando su Majestad se Sacramentó, es cuando hizo más alarde de sus deseos, [la expectación de la redención del hombre]”.²⁷⁶

Quizás un argumento más convincente es el relieve del tímpano de la portada del templo de la Tercera Orden del complejo de San Francisco de Arequipa (fig. 97), construido ca. 1778.²⁷⁷ Aquí observamos una vez más el ostensorio con astil angelical —siguiendo la tradición del grabado que hemos propuesto para esta tipología— con el sol radiante y en su interior el anagrama de Cristo. La escena se compone con dos personajes hincados ante el ostensorio; el de la derecha es san Francisco de Asís, como titular del complejo conventual, y en el extremo opuesto la Virgen María con los brazos cruzado y la daga en su pecho, en su advocación Dolorosa. Rodeando el conjunto está una inscripción seguida de un cordón y en la cual se lee lo siguiente: “Alabado seia el Santísimo Sacramento del Altar i la Virgen Concebida sin peccadoriginal” y como remate, observamos también la representación del Corazón de Jesús radiante. Esta imagen nos permite

276 Catejón, *Glorias de la Virgen*, 133.

277 Máximo Neira Avendaño, *Historia general de Arequipa*, (Arequipa: Fundación Bustamante de la Fuente, 1990), 679.



Fig. 98



Fig. 99

una vez más establecer la relación entre el Cuerpo transmutado de Cristo y la Virgen María en la expectación póstuma del Hijo, enfatizado por la advocación mariana en el luto del Hijo, tal y como la observamos en la pintura dominica de Quito y la escultura del Mayor Dolor de Soterraño.

El anterior discurso se hace evidente en dos custodias, la primera corresponde a la localizada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, realizada por Zacharias Frill en 1701 (fig. 98).²⁷⁸ En ella resaltamos los querubines de la base, los ángeles que flanquean el viril, el Padre Eterno y el Espíritu Santo como colofón —éstos similares a la estampa de Wettenhausen—. En el centro, la Virgen entronizada con cetro y corona, tiene en su pecho el viril donde se resguarda la Hostia, todo en un contexto de flores, racimos de uvas y destellos de luz. El otro ejemplo

278 Österreichs Portal zu Kunst, Kultur und Bildung eine Initiative von, “Monstranz mit einer Marienfigur als Behälter”, Kultur pool, <http://www.kulturpool.at/display/kupo/item?kupoContext=default> (consultado el 25 de abril del 2014)

se encuentra en la Katholic Hochschulgemeinde de Salsburgo, y fue realizada por Zwickel entre 1720 y 1740 (fig. 99).²⁷⁹ Aquí lo que destaca es el sol centrado por la imagen de la Virgen María de pie —tal vez un reflejo de la Inmaculada—, cuyas manos extendidas muestran un lienzo — con posibles y dispares connotaciones alusivas, el pañal, el *Vero Icono*, la Sábana Santa—, en cuyo centro, a la altura del vientre y el pecho, está el viril que aloja la Hostia. Toda la imagen está circundada por rayos de luz y formas ondulantes de vegetación engarzada, en una suerte de configuración que se nos asemeja a los soles arbóreos de nuestro interés. Como es posible apreciar, en ambas custodias la conexión formal del Hijo se encuentra en estrecha relación con la Virgen, discurso que se comparte con las inscripciones ya mencionadas, el perfecto enlace que tiene la Madre como custodia de Cristo, y el íntimo vínculo con su vientre y pecho.



En relación con lo anterior y para concluir con las inscripciones de la pintura de Sinaxtla, damos espacio a la última: *Flos de radice eius, ascende* (Ascenderá la flor de la raíz de Jesé), localizada al pie de la custodia retratada. Si atendemos su sentido formal, vemos que se ubica en la base del ostensorio, lo que es lógico entender como una evocación propiamente a la raíz y que, sugiere entonces como tronco al astil y al sol como flor o fruto; pero también nos explica, al igual que las dos primeras leyendas, el origen y linaje de Cristo, sólo que ahora hace referencia a la *radice* terrenal de la cual deriva. Siguiendo con el discurso análogo al vegetal, el linaje de Jesé es



279 Dommuseum zu Salsburg, “Maria in der Hoffnung” Kirchen dommuseum Salzburg, http://www.kirchen.net/dommuseum_en/page.asp?id=8451 (consultado el 25 de abril del 2014).

Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102

la raíz; la flor es María y el fruto, como dicta una de las inscripciones ya mencionadas, es Cristo —*de fructus ventris tus*—.

Ejemplos plásticos de este argumento los encontramos en varias pinturas novohispanas en las que vemos a la flor, que es María, cargando a Jesús, el fruto de la flor, el *fruto de su vientre* (fig. 100). Entonces se le llama cielo a san Joaquín y tierra a santa Ana; pero no cualquier tierra, sino la del Paraíso²⁸⁰ “que fructificó el árbol de la vida. Por que la Virgen Nuestra Señora es Árbol Sagrado, que produjo el fruto de vida eterna [...] árbol florido y puro que tal fruto lleva”.²⁸¹ Así, el vientre de la Virgen es el ostensorio figurado y expuesto en la pintura de Sinaxtla y en los casos de la Inmaculadas Eucarísticas de Quito y Perú (fig. 101). A ellos sumamos los emblemas lauretanos del convento de Santa Catalina en Arequipa, en donde refieren a María como: *Vas spirituale*, *Vas honorabile* y *Vas insigne devotionis* (fig. 102), ¿qué mejor ostensorio?, ¿qué mejor custodia que la misma Virgen? o como dicta el emblema de *Mundus Symbolicus: Maximus in Magno*. “Lo Máximo en lo Grande”.

280 Cfr. José de Jesús María. *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*, (Amberes, Francisco Cansio “Las dos Cigüeñas”, 1651), 28.

281 Jesús María. *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*, 28.



Fig. 103

Para enfatizar el discurso propuesto específicamente para la pintura de Sinaxtla, es pertinente mencionar tres pinturas más que tratan el tema de la efigie de la *Peregrina de Quito*. Son las dos pinturas de Santo Tomás Ixtlán (fig. 103) y otra en Cacalotepec (fig.104), todas en Oaxaca. En las tres observamos a la Virgen sedente en un trono con el Niño Jesús en su regazo. Ambos visten a la usanza cortesana, también portan cetro, corona y collar de perlas; además, la Virgen usa tres anillos en cada mano, pulseras de perlas, aretes y prendedores repartidos en el hábito y que destacan por el engarce de piedras. En su pecho tiene el escudo mercedario, insignia que se repite en el escapulario que sujeta con la mano. Madre e Hijo están en un entorno arquitectónico, debajo de un arco que en cuyas impostas se disponen las imágenes de san Pedro Pascual, a la izquierda, y san Pedro Armengol, a la derecha. De estos santos surgen inscripciones de sus bocas, del primero se lee: *Tota Pulchra est amica mea. Et macula non est in te cd. In C. VII*; mientras que san Armengol dice: *Santissima Virginis manibus sustentatus vivo ecd. In ejus vita*. Y en el intradós se lee: *Egressio ejus ul non sil qui se abscode? Acalore ejus. Eccl. In ej. Fest*. De las dos pinturas serranas podemos decir que tienen pequeñas variantes en la decoración y que presenta unas inscripciones más que la de Cacaotepec,²⁸² en la parte inferior: “NRA SEÑORA DE LA MERCED PEREGRINA Y CAUTIVA”. Mientras que en las esquinas superiores, la misma leyenda que se lee en la pintura de Sinaxtla:



Fig. 104

Los Ilustrísimos Señores Don Andrés de Paredes y Don Juan Polo obispos de Quito conceden 80 días de Indulgencias a los que ayudaren a la fabrica de su Santo Templo, y el señor Don Juan Laso obispo de Cuba 40 días a los que rezaren un Ave María. Los Ilustrísimos Señores Don Domingo Pantaleón Alvarez de Abreu Arzobispo, Obispo, de la Puebla y Don Miguel Alvarez de Abreu Valdez Obispo de Cisamo Conceden 80 días de Indulgencias de a los que ayudaren a la fabrica de su Santo Templo.

282 Posiblemente la misma inscripción se encuentre debajo del marco en el que está montada la pintura.

La particularidad de que la *Virgen peregrina de Quito* de Sinaxtla lleve entre sus manos la custodia, sustituyendo al Niño Jesús, posiblemente responda a los fines peregrinos petitorios; y que, con la finalidad de adquirir limosnas para la edificación de su templo, fue modificada en su iconografía para ampliar su devoción de manera que apenas devela el punto de origen del cual deriva. Con dicha sustitución iconográfica, a la par de sus leyendas, no se modifica el mensaje, sino se enfatiza el medio salvífico y las intenciones de las indulgencias que ofrecen los obispos.

A partir de los argumentos revisados es que proponemos a la custodia de Wettenhausen como el Árbol Florido que resguarda al Fruto; es la Inmaculada esencia de la Virgen que muestra a Cristo en la expectación de su regreso. En este sentido, el emblema sugiere a un signo de la transustanciación del Cuerpo de Cristo que se ofrece a partir de un rompimiento de gloria florido. Es decir, la custodia es el instrumento que, más que resguardar, expone la simbólica piedra filosofal que convertirá en oro puro el alma de quien se alimenta con él,²⁸³ es el convite para la vida eterna, la ventana al Paraíso. Por lo tanto, en esta estampa, no encontramos la forma definida del sol, sino la figuración de la Inmaculada como Árbol de Vida que nos ofrece el fruto de su vientre, al Hijo como Sol.

De acuerdo con todo lo anterior incidimos ahora en las dos constantes devocionales de nuestras custodias analizadas, el *Corpus Cristi* —por obvio que parezca— y la Virgen Inmaculada. Si bien hasta el este momento sólo los hemos revisado a partir de los argumentos dogmáticos, defendemos aquí que los mismo pudieron responder también a otro tipo de alcances que exceden un afán puramente religioso. Ambas *verdades* fueron un recurso argumentativo usado en Trento con el fin de enfatizar las corrientes del pensamiento luterano.²⁸⁴ Discursos que intentaron legitimar el dogma de la Inmaculada Concepción de María, causa que no tuvo éxito en esa ocasión conciliar.²⁸⁵

Como parte argumentativa de los vínculos que establecemos, es pertinente recordar que el Dogma de la Inmaculada está en disputa desde Juan I de Aragón (1350-1396), primer rey en introducir oficialmente esta devoción como guía y proclamación de su reino, hasta Carlos III (1716-1788). Pese a la tardía proclamación dogmática en 1854, a lo largo de las centurias no se dudó en su uso como estandarte de las creencias religiosas hispanas y, además de lo devocional, también propagandístico de las casas reinantes hispanas (Fig. 105).²⁸⁶ Para entender esto cabe relatar algunos casos que implican la intención devocional en relación a las políticas

283 Mújica Pinilla, “España eucarística y sus reinos”, 1167.

284 Cfr. Jaime Cuadriello, “*Virgo Poten*. La inmaculada Concepción a los imaginarios del mundo hispánico”, Juana Gutiérrez Haces, Jonathan Brown. *Pintura de Los Reinos: Identidades Compartidas: Territorios del Mundo Hispánico, Siglos XVI-XVIII*. (México, D. F.: Fomento Cultural Banamex, 2008) 1181.

285 El Dogma de la Inmaculada Concepción fue promulgado el 8 de diciembre de 1854, por el papa Pío IX, con la bula *Ineffabilis Deus*.

286 Cuadriello, “*Virgo Poten*. La inmaculada Concepción”, 1215.



Fig. 105

imperiales.²⁸⁷ Uno de éstos fue el exhorto del franciscano fray Francisco de Santiago, quien con fines de legitimar el dogma ante el papado, le pronuncia al rey Felipe III:

Mi Señor y Rey, por el amor que a esta Santísima Señora debemos, y por la honra de su hijo, pido a Vuestra Majestad y le suplico que cuando tratare del misterio de su Purísima Concepción, lo ampara Vuestra Majestad y lo defienda, y ponga el hombro, por que la Iglesia lo declare por FE, que si lo hace, la Virgen favorecerá a Vuestra Majestad, y hará muchas mercedes a su causa y Reino.²⁸⁸

Otro ejemplo, ahora visual —de estas exaltaciones a la Inmaculada por parte de los monarcas—, es un grabado fechado en 1653, del interesante artífice Marcos Orozco (fig. 106). En su parte central destaca la imagen de Felipe IV, glorificado por laureles, con el orbe en la mano izquierda y empuñando con la otra el estandarte de la Purísima en el que se lee el *Salmo* 19: “Seremos el escuadrón que porte el estandarte y en tu nombre venceremos y alejaremos a todo aquel que se levante contra nosotros”.²⁸⁹

Como sabemos, el dogma Concepcionista fue de particular importancia para la orden de San Francisco, asegurando su popular difusión para alcanzar la legitimación papal. Para el caso de la Corona, la acreditación no sólo recaía en el Dogma, sino en el reconocimiento emocional popular. Es el *pathos* que caracteriza a estos tiempos barrocos²⁹⁰ en el que, a través de revelaciones divinas, le podrían dar la legitimidad celestial al reino de España para alcanzar y justificar la expansión de su poder. Por su parte, Roma entiende el doble discurso de la Corona y evita esta legitimación imperial, y con ello la posible enemistad de los dominicos, controladores del Santo Oficio, lo que conllevó para el papado el no hacerse de un importante enemigo.²⁹¹ Tal vez lo anterior puede dar respuesta a que quizás, para el caso de Oaxaca —sabedores de que fue territorio adoctrinado por la orden dominica— el simbolismo de la Inmaculada que, como hemos propuesto, resguardan las custodias de forma arbórea no tuvieron el éxito visto en Quito y Europa. Por lo tanto, el Sol refulgente de rayos definidos seguirá como constante para el territorio dominico. Al contrario, en los casos de los defensores franciscanos de América del Sur, se enfatizará con la figura de

287 De la tradición de representación de la Inmaculada y España devota, tenemos un cuantioso numero de obras. Ahora bien, como uno de los mejores exponentes es la pintura de la *Alegoría de la Inmaculada con el Niño y España*, de Juan Miranda y Cejas, fechado en 1778 y conservado en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción Santa Cruz, Tenerife, España. (Cuadriello, “*Virgo Poten*. La Inmaculada Concepción”, 1255). Gracias a la restauración realizada por Pablo Amador Marrero, para la exposición “Inmaculada, 150 años de proclamación del Dogma”, Catedral metropolitana de Sevilla, 2004, se ha descubierto la “Escalera al Cielo” representada al fondo del paisaje. (Pablo Amador Marrero, comunicación oral, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, Sede Oaxaca, Oaxaca, 15 de mayo del 2014).

288 Cuadriello, “*Virgo Poten*. La Inmaculada Concepción”, 1208.

289 Cuadriello, “*Virgo Poten*. La Inmaculada Concepción”, 1208.

290 Cuadriello, “*Virgo Poten*. La inmaculada Concepción”, 1204-1205.

291 Un interesante síntesis de esta argumentación lo encontramos en: (Cuadriello, “*Virgo Poten*. La Inmaculada Concepción”, 1204).

la Inmaculada, como lo ejemplifica la custodia de San Francisco de Quito, en donde se ubica le efigie mariana en la base del sol. Es este un importante punto de reflexión para nuestro estudio. Primero cabría hacer hincapié en el hecho del origen agustino del grabado al que hemos dado protagonismo y, por lo tanto, no tendría la dificultad de la velada alusión immaculista. En este sentido, unido al peso de la tradición de las formas hispanas en la representación de las custodias, debieron existir uno o varios personajes —aún no identificados, quizás un fraile y los menos los maestro plateros, tal vez Quiñones y Loaiza— que debatieron y reflexionaron acerca de la extracción de los elementos del grabado; quizás, para evitar conscientemente la inclusión directa de la Virgen Inmaculada o de su representación simbólica como árbol.



Fig. 106

Retomando los argumentos propagandísticos expresados, ahora en relación con el *Corpus Christi*, cabe recordar la leyenda de Rodolfo de Austria (1218-1291), fundador de la Casa de Habsburgo, que cuenta lo sucedido en el siglo XIII. Mientras éste estaba de cacería y al escuchar el tocar de las campanas que anunciaban el traslado del Viático para un enfermo, encuentra en un camino al sacerdote que traslada la Eucaristía; ofreciéndole su caballo y escoltándolo. En respuesta al gesto, el religioso le anuncia proféticamente que si sus descendientes rinden culto y se consagran al Cuerpo de Cristo, éstos dominarían el mundo.²⁹² Este pasaje premonitorio del poder que consagraría la Casa de Austria, sería a la postre la causa del elocuente patronazgo rendido al Santísimo desde tiempos de Carlos V (1500-1558). A partir del suceso, y con afán de propaganda legitimadora de los subsecuentes monarcas hispanos pertenecientes a dicha casa, la escena de honrar al Cuerpo de Cristo —narrada en la vida Rodolfo—, se repetirá hasta tiempos de Carlos II.²⁹³ Lo anterior se observa, por ejemplo, en la pintura de 1685 del templo del hospital

292 Mújica Pinilla, “España eucarística y sus reinos”, 1115.

293 Sobre las recurrentes escenas en las que los monarcas hispanos ofrecen su caballo y carruaje para trasladar el viatico se puede ver: Mujica Pinilla, “España eucarística y sus reinos”, 1115-1118.



Fig. 107

de Los Venerables Sacerdotes de Sevilla,²⁹⁴ obra de Lucas Valdés Leal de 1685 (fig. 107). En ella el último de los Austria ofrece su carruaje a un sacerdote que va con el viático, escoltándolo junto a su corte, mientras uno de sus soldados se hinca para rendirle culto. Se complementa la escena con una alegoría del Tiempo dispuesta en la parte superior, donde Saturno sujeta la serpiente eterna,²⁹⁵ formando un medallón a modo de *ventana del tiempo* en donde se observa a Rodolfo de Austria, el inicial devoto. Este tipo de actos y discursos fueron recurrentes desde Carlos V, y en parte se convirtieron en una suerte de fórmula de la dinastía de los Austria para legitimar su reino bajo el patronazgo del Cuerpo trasuntado de Cristo.

Como reflejo de esta protección —a quien en parte se le debe la grandeza del imperio—, la Corona fue una gran promotora e impulsora de los festejos del día de *Corpus Christi*. A ello se sumaron numerosas obras que ratifican la personificación del monarca en su defensa. Cabe mencionar el gran número de pinturas alusivas, siendo en el virreinato del Perú donde

294 Al respecto del repertorio iconográfico de las pinturas del este templo, véase: (José Fernández López, *Programas Iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, [Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002], 154).

295 Para saber más sobre esta iconografía véase: (Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, [Madrid: Alianza, 2008], 93-137).



Fig. 108



Fig. 109

encontramos los ejemplos más palpables para el ámbito hispanoamericano. Como ejemplo podemos mencionar la pintura localizada en San Pedro de Lima (fig. 108),²⁹⁶ donde se observa la custodia sobre una columna como símbolo de la fortaleza en la cual se sustenta. Del lado izquierdo, un grupo de moros la intentan derribar usando unos listones que están sujetos al astil. En el lado opuesto, como parte de los defensores, está Tomás de Aquino sujetando el vástago al mismo tiempo que levanta la pluma, ésta haciendo las veces de arma; como lo hace Carlos II con la espada afrontada hacia los enemigos. A los pies del monarca, la personificación alegórica de la Fe sujeta la base de la columna mientras abraza la cruz. En lo alto, la Trinidad, entronizada en un rompimiento de gloria, está acompañada por San José, la Virgen María, San Miguel y San Juan Bautista.²⁹⁷ Otra pintura que trata el mismo tema es la ubicada en el Museo Osma, Lima (fig. 109).²⁹⁸ En este caso las variantes iconográficas son visibles, la sustitución de Santo Tomás, la columna y la Fe, por la figura de Santa Rosa Lima; la cual funge ahora a modo de columna de Fortaleza y Fe; representándose así como una santa defensora de la eucaristía, pero también

296 Agradezco al padre José Francisco Navarro de la Compañía de Jesús de Lima, Perú, por las recomendaciones dadas al templo de San Pedro para realizar la toma de fotografías.

297 Álvaro Pascual Chenel, “Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamerica” en *Hipogrifo*, (Madrid: Hipogrifo, 2013), 74.

298 Pascual Chenel, “Fiesta sacra y poder político” 75-76.





es de América al ser la primera santa del continente. El sustituir la columna o agregar elementos hagiográficos como éste, responde a adaptaciones locales que ayudan a sustentar los argumentos propagandísticos de la Corona en fusión con devociones particulares que, en la superficie y en el fondo, vienen a ratificar la grandeza territorial del imperio. Este mismo fenómeno seguramente se dio en las custodias en cuyos astiles se figuraron la “Fuerza de Dios”, San Miguel Arcángel, y que en su resignificación, fue sustituido por santos de cultos locales que finalmente regionalizan la exaltación de las devociones del reino.

Otra pintura que no queremos dejar de mencionar es la de la bóveda de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla, realizada en 1688 por Cristóbal de Villalpando (Fig. 110).²⁹⁹ De ella destacamos el tema principal, la Virgen María quien eleva los brazos para exaltar, acompañada de dos arcángeles, a una rica custodia que expone la Hostia consagrada. Es interesante ver cómo esta pintura enfatiza ambos dogmas —el de la Inmaculada en relación con el patronazgo de la catedral y el de la Sagrada Forma como elemento triunfalista de la Iglesia— en relación directa con el retablo de los Reyes localizado bajo la cubierta. Sugere un vínculo al cual daremos espacio a continuación con una propuesta de interpretación novedosa para esta bóveda, y para nuestro caso en la platería.

Ahora, en combinación y simbiosis patronal del *Corpus Christi* con la Inmaculada a la Corona, tenemos un referente visual, a modo de pieza a destacar, que nos ayuda a reflejar la importancia

299 Juana Gutiérrez, Pedro Ángeles, Clara Barllelini Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando* (México D. F.: Fomento Cultural Banamex, 1997), 218-221.



Fig. 111

de estos dos dogmas. Se trata de la lámina realizada en 1672 por el grabador español Pedro de Villafranca (fig. 111).³⁰⁰ En ella se presenta a Mariana de Austria (1634-1696), vestida como viuda, entregando la corona a Carlos II, éste con el característico Toisón de Oro. Ambos personajes están sentados bajo un dosel abierto que a su vez deja ver el muro posterior. Es en ese lugar donde se hacen presentes y significativas las imágenes a las que nos hemos estado refiriendo y son de nuestro interés final. La de la izquierda es la Inmaculada Concepción con la inscripción *PATRONA HISPANIAE*; la de la derecha es la custodia de sol con el lema *PATRO CINIVM AUSTRIACUM*, y entre ellas, otra cartela en la que se le *SPES CAROLI*.³⁰¹ Como podemos constatar, para finales de esta centuria, los dos dogmas legitimadores de la casa de Austria y la Corona España estaban totalmente consolidados como referentes del imperio.³⁰²

Otra estampa coetánea es la publicada en 1672 en el libro de Nicolás Cansino: *Reyno de Dios. Compendio y médula de toda la corte santa* (fig. 112).³⁰³ Aquí, no queremos dejar de aludir la evidente comparación formal con el grabado de Wettenhausen, pero consciente de que estos elementos fueron recurrentes en la época. En esta ocasión observamos al árbol genealógico de los reyes bíblicos; en el lado izquierdo al pie del tronco está el rey David con su arpa; en oposición se localiza el rey Saúl,³⁰⁴ quien cae sobre su propia espada.³⁰⁵ Ambos monarcas van

300 Cuadriello, “Virgo Poten. La Inmaculada Concepción”, 1216.

301 Francisco Ramos, *Reynados de menor edad y de grandes reyes*, (Madrid: Imprenta del Reino, 1672), III.

302 El grabado salió publicado en el libro *Reynados de menor edad y de grandes reyes*, para contextualizar la obra literaria y gráfica véase: Carmen Sanz Ayán, José N. Alcalá Zamora, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2006).

303 El grabado aparece en la primera edición traducida al español por Pedro Gonzáles de Godoy: (Nicolás Causino, *Reyno de Dios: compendio y médula de toda la corte santa*, [Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1672]).

304 Rey de Israel, considerado como linaje de “herejes” en contraposición de la descendencia del rey David. Así lo sugiere Pedro Gonzáles en la dedicatoria de su traducción: (Causino, *Reyno de Dios*).

305 Según las escrituras, para evitar la captura, tras su derrota ante los filisteos, se dio muerte acompañado de sus

acompañados en sus extremos por elocuentes alegorías de acuerdo con la visión católica. David es amparado por la *Religión, Justicia, Fortaleza, Marte y Clemencia*; mientras que el monarca israelí por el *Fraude, Cólera, Plutón, Envidia y Ambición*. El árbol extiende diecisiete ramas y en cada una un miembro real de la descendencia de David; también otras ramas dispuestas en el eje central dan forma a tres medallones que ascienden de manera decreciente. El inferior, el de mayor tamaño, enmarca a Carlos II con la corona, cetro y el Toisón. Arriba de éste, el segundo medallón muestra a la Virgen María Inmaculada con el Niño Jesús; ambos coronados y ella con el cetro en la mano. En la última formación se localiza al Padre Eterno con el *Orbis* y en actitud de bendecir. Dicho conjunto está rematado por el Espíritu Santo como paloma al vuelo. Además, flanqueando la parte superior arbórea, se ven dos pares de ángeles que llevan la corona, el cetro, las Tablas de Moisés y las Leyes Sacramentales.

En esta ocasión, el grabado alude a la relación de la Casa de Austria con la estirpe de Judá.³⁰⁶ Según la dedicatoria del libro *Reyno de Dios*, Lorenzo de Ibarra declaró que Causino, en la primera edición, ha usado el mismo dibujo de la estampa, pero no había colocado a ningún rey en el medallón central, sino las insignias de un obispo.³⁰⁷ En esta versión y tras haber traducido la obra, el mismo personaje nos dice que Causino “quiso sin duda colocar a V. M. [Carlos II] en aquel puesto” y no lo hizo “porque era vasallo de otro rey [Luis XVIII de Francia]”.³⁰⁸ La razón del derecho de colocar ahí al monarca hispano radica, según el argumento de Ibarra, en que “es V. M. en aquel puesto la únicamente católica en todo el mundo, en que no sólo es católica la cabeza, si no los miembros todos. No está sano el cuerpo aunque lo esté su mejor parte si hay cáncer en sus miembros. Para que esté sano el todo, se ha de curar, o cortar la parte enferma”.³⁰⁹

Continuando con la argumentación pero ahora con tintes de patronazgo divino, el mismo personaje nos dice: “Es su Madre especialísima, la Virgen María, que con especial patrocinio ha declarado a V. M. y a sus gloriosos antecesores por especiales hijos”. Es de esta manera que la propuesta interpretativa del linaje de Judá se plasma en este grabado,³¹⁰ quedando legitimada la Casa de Austria como digna y católica para el *Reino de Dios*, y por lo tanto reino de España, ya que “son los reyes de Judá desde David, padres naturales de la Santísima Virgen (Reina la Mayor) y de su Hijo Jesús, fundador en la tierra del reino católico de Dios, que Causino pinta.

hijos. (1 Sam 31:4).

306 De la idea de los monarcas de la casa de Austria por entroncar con la estirpe de Judá, véase: Virgilio Bermejo Vega, “Acerca de los recursos de la iconografía regia: Felipe IV, de Rey Sol a nuevo Salomón.” *Norba-arte* 12 (1992), 163-186.

307 Causino, *Reyno de Dios*, (1672), (s/n).

308 Causino, *Reyno de Dios*, (1672), (s/n).

309 Causino, *Reyno de Dios*, (1672), (s/n).

310 Al respecto de las implicaciones propagandísticas que relacionan al rey como “rey por la Gracia de Dios”, véase: (Francisco Cornejo Vega, sustentante, *Pintura y teatro en la Sevilla del siglo de oro: La “sacra monarquía”*, [Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999], 74-80)





Fig. 113

Y son Padres legales y figurativos de V. M. y de su católico reino, de quienes fueron símbolos sus coronas”.³¹¹ Dicho grabado y su relación eucarística ha sido interpretada en una pintura de la llamada escuela cusqueña, *Alegoría del árbol de Jesé con la inmaculada, los doce apóstoles y la Eucarstía* (fig. 113), datada como del siglo XVII.³¹² En ella observamos como el artista anónimo parece recuperar la forma del árbol visto en el grabado en el que es sustituido el monarca por la representación del Cuerpo de Cristo y la línea sanginea del rey David por el apóstolado. Con lo anterior podemos sugerir que la idea arbórea, a modo de linaje regio, así como las imágenes de María y la Eucaristía convivieron como medios visual para el reconocimiento de la consolidación de la Casa Real.

Del mismo modo, la custodia representada en el Tomo II del *Mundus Symbolico*, en su primera edición latina de 1678, posterior a los dos últimos grabados mencionados, pudiera

311 Causino, *Reyno de Dios*, (1672), (s/n).

312 Mujica Pinilla, “España eucarística y sus reinos”, 1104.

responder de forma velada a este sentido propagandístico. En ella se fusionan una particular visión simbólica de la Inmaculada Concepción de María con el Cuerpo de Cristo. La primera estaría, además de su sentido directo en lo concerniente a lo religioso, como patrona de la Corona, mientras que el segundo sería un elemento discursivo de la Casa de Austria. Estas razones hacen que tenga cierta explicación la fusión de ambos dogmas con la Corona también retratada, símbolo de la realeza con la que fue investida la Inmaculada.³¹³

Creemos que todo lo anterior puede responder a los argumentos propagandísticos que fueron introducidos, con toda intención, por Agustín de Erath —autor de la lámina— al momento de hacer la traducción del *Mundus Symbolico*. Según la primera edición italiana de Filippo Picinelli de 1653, en su apartado dedicado a los emblemas de los objetos de iglesia, no menciona a los emblemas que refieren a la custodia, y no será hasta la versión de d'Erath que se introduce, denotando con ello, la intención de enfatizar la importancia de los dogmas de la Corona de España. Ésta simpatía se verá más clara, y con apego a la casa de Austria, en su libro publicado en 1697, *Augus velleris aurei ordo per emblemata ectheses políticas et historiam demonstratus*, en el que aborda el tema emblemático del Toisón de Oro.³¹⁴ Posiblemente el año de edición pudiera parecernos irrelevante, pero es importante señalar que es el mismo en el que el archiduque Carlos de Austria es aceptado como caballero de la Orden del Toisón, obteniendo con ello el reconocimiento necesario para aspirar al trono de España.³¹⁵ Así, no creemos gratuito que d'Erath, al plasmar lo que entendemos como Cuerpo de Cristo y la Inmaculada en la estampa de Wettenhausen, se postula como un entusiasta promotor de ambos dogmas. La intención es llevar a los espectadores a figurar en el objeto no sólo el discurso religioso, sino también la implicación de ambos dogmas en la vida social, como si de su devoción dependiera la estabilidad del reino y la expansión de su poder. Finalmente, quizás lo que subyace sea el hecho de resaltar e identificar a la Casa de Austria como legítima y divina heredera de la Corona de España en su eterna devoción ...*al servicio del culto divino*.

313 Para saber más sobre las implicaciones de la Inmaculada coronada: (Cuadriello, “*Virgo Poten*. La Inmaculada Concepción”, 1198-1206).

314 Víctor Manuel Mínguez Cornelles, “El toisón de oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”, *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, (Navarra: Universidad de Navarra, 2011), 26.

315 Mínguez Cornelles, “El toisón de oro”, 28.

CONCLUSIONES

A partir de los primeros estudios de platería oaxaqueña —inicialmente en España y luego en México— se formuló una incipiente propuesta que señaló a Oaxaca como un posible centro productor de plata labrada en el periodo novohispano. Estas investigaciones, en las que no se definió un estilo propio de dicho arte, fueron el punto de partida que tomamos para proponer, en efecto, a la antigua Antequera como un sitio que contó con señas de identidad propias en su producción de platería.

Pero antes de desarrollar alguna de estas señas es importante mencionar que las obras más tempranas localizadas en los templos oaxaqueños, así como la tipología de aquellas que menciona la documentación, nos lleva a suponer que durante el siglo XVI y primeras décadas del siguiente, la platería en los templos de Oaxaca fue abastecida por los talleres de la Ciudad de México. Dicha aseveración tiene su sustento en las marcas de localidad encontradas en las piezas que delatan aquel origen y hechura en el primer siglo virreinal; así como el contraste formal y técnico con obras coetáneas de otros centros productores, lo que reveló, a nuestro parecer, un estilo aún sin identidad criolla o composición exclusiva.

Hasta ahora eran prácticamente inexistentes las alusiones a los maestros plateros de Oaxaca, por tal motivo es importante referir a aquellos protagonistas del siglo XVII —temporalidad determinada de acuerdo con la documentación localizada—. Éstos estaban organizados en el correspondiente gremio y bajo similares criterios vistos en otros centros productores. Así, se agruparon también bajo la protección y cofradía de San Eligio, imagen que se localizó en el templo de San Agustín. Con estas acciones, tanto el gremio o la Orden, le dieron continuidad a la tradición, implicaciones e intereses agustinos por resguardar la efigie en su templo, por lo menos así fue hasta finales del siglo XVIII. Este hecho nos lleva a pensar que el gremio no tuvo devoción a la Virgen Inmaculada, como sí sucedió en las ciudades de México y Puebla, donde la efigie del Santo acompañó a la de María en la sedes catedralicias, situación que no ocurrió en Antequera.

Este tipo de agrupación, con el propósito del reconocimiento y consolidación social asociados, participó activamente en su cofradía gremial y en las respectivas juras al rey. De igual forma, desde el punto de vista individual, algunos artífices también participaron activamente en otras cofradías y otorgaron censos sobre sus bienes a congregaciones religiosas; motivaciones particulares que también son el reflejo de un interés por posicionarse dentro de la sociedad, sin descartar sus vínculos individuales de carácter devocional. Respecto a lo anterior, la participación de los plateros en el ámbito religioso y civil se vio reflejada en un aspecto del desarrollo urbano y, por lo tanto, en una presencia destacable dentro de la vida económica y social de la urbe. Esto fue establecido por dos referentes urbanísticos, el primero fue la “calle de plateros”, posiblemente regulada por las instancias civiles y gremiales como sucedió en la ciudad de México; el otro caso es el templo de San Agustín, lugar en donde se ubicó su Santo patrón. Ambos fueron los articuladores del barrio que propusimos como el de los plateros.

Lo anterior y el sabido uso de la marca de localidad refleja el interés, de parte de la autoridad, por intentar tener el control de las ordenanzas y, sobre todo, de los quintos reales. Al respecto de las ordenanzas tenemos datos aislados que nos ofrecen cierto panorama y de los cuales podemos deducir que los maestros oaxaqueños debían examinarse en la ciudad de México, lo que directamente nos lleva a suponer que si bien estaba activo el gremio en Oaxaca, tanto las ordenanzas, como sus normas eran las de la capital virreinal.

De acuerdo con la documentación sabemos que, por lo menos, a mediados del siglo XVIII no hubo producción de plata en las minas de Oaxaca, lo que nos hace pensar que la implementación de su Caja Real no radicó en el control de la producción minera, sino al tránsito comercial y control de la plata virgen y labrada, ofreciendo una perspectiva de las influencias que pudieron aproximarse a Antequera a partir de este fenómeno.

En consideración a lo anterior, la marca de la Caja Real de Oaxaca será una de sus primeras señas de identidad. Ésta dará inicio a la identificación de piezas que surgieron de sus talleres o que pasaron por su ruta comercial. Pero un aspecto que nos advierte la trascendencia de este tipo de marca, no sólo en el ámbito local sino virreinal, es la sugerente propuesta que le asentamos. El punzón inciso en las piezas de platería, además de marcar el pago de impuestos o referente de su origen, es a nuestro parecer, una señal para distinguir la obra y dar a conocer su calidad; es una marca del destino objetivado del *plus ultra*. Además, alude a la contribución a la Iglesia y la monarquía, fortaleciendo el orden; todo en un contexto social en donde las clases están determinadas por el reconocimiento a través de la ostentación de sus bienes, en sí, la plata con “marca”.

También es necesario enfatizar el fenómeno relacionado con la marca de localidad y el tránsito comercial que existió en Oaxaca. Encrucijada que invita a generar prudentes preguntas en las futuras investigaciones. ¿Son las piezas, originarias de la región que indica su punzón? o

¿son obras comerciadas que, por su tránsito, fueron marcadas en una diferente caja real a la de su procedencia? A partir de estas interrogantes concluimos que, para el caso de las piezas conservadas en Manzanos, Álava, el contar con la marca oaxaqueña no hace implícita su adjudicación a los talleres antequeranos, sino que en este caso, al tránsito comercial. Así, la aparición del punzón corresponde al flujo comercial que existió con Guatemala.

A pesar de haber ofrecido algunos datos del marcaje, es un hecho la ausencia de punzones, contratos y demás argumentos que remitan a las obras al centro de producción que nos interesa. De resaltar es que hasta el momento sólo se ha localizado un punzón de artífice comprobado como oaxaqueño, Manuel de Useta, activo a mediados del siglo XVIII. Aunque existe otra marca de este tipo que corresponde al platero Gomar, no tenemos referencia de su procedencia o antecedentes que avalen su origen oaxaqueño. Así como son escasas las marcas, la existencia de contratos son igualmente precarios. Hasta ahora se ha encontrado una obligación de obra documental, de la cual afortunadamente tenemos parte de las piezas descritas y que, a partir de estas referencias cruzadas, hemos podido conocer el obraje de los plateros Loaisa y Quiñones, con lo cual damos pauta para proponerles la atribución de otra pieza.

De acuerdo con el panorama de las fuentes de información, el ejercicio de contraste con obras comprobadas como oaxaqueñas es la herramienta que empleamos para distinguir aspectos señeros en su platería. Para tal propósito, las custodias nos parecen el mejor exponente para hallar dichos elementos, primero formales y que son propios de la platería oaxaqueña. Así, de este tipo de objetos litúrgicos, destacamos que en sus bases el diseño de elementos vegetales abanicados son recurrentes; también, tienen un peculiar sol, en el que los rayos destellan en doble fulgor a modo de tridentes fusionados entre sí. Otros aspectos que resaltamos entre los ejemplos expuestos y sus particularidades respecto a otros centros productores, son los elementos iconográficos: el astil antropomorfo, recurrentemente configurado por un ser angelical, sobre su testa el Cordero Místico y como colofón el Padre Eterno, en ocasiones acompañado por la figura del Espíritu Santo.

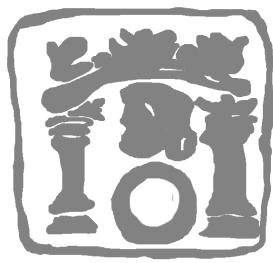
Dichos elementos formales e iconográficos son los componentes que, respecto al nivel de conocimiento en el que nos encontramos, concluimos definen a las custodias oaxaqueñas para las primeras décadas del siglo XVIII, aspectos que hasta el momento no se han visto en otros centros productores de la Nueva España. Bajo este criterio, el mejor exponente conocido hasta el momento con las características propuestas, pero fusionadas con otros en respuesta a los fenómenos planteados desde los primeros años de la platería, es la custodia de Santo Tomás Ixtlán. Pieza clave de la encrucijada temporal y geográfica acontecida en Oaxaca.

Pero como advertimos y proponemos, la solución iconográfica no es propia de la creación de sus talleres, pero sí una adaptación de lo visto en el grabado de Wettenhausen. Éste creemos

es el modelo “primigenio” usado por los plateros oaxaqueños con una reinterpretación adecuada a la tradición solar desarrollada desde tiempos conciliares de Trento en el siglo XVI.

Otro aspecto a destacar, es la propuesta que concluimos al respecto del origen del astil de figura antropomorfa en el virreinato de la Nueva España. Con base en el hallazgo de la estampa de Wettenhausen —propuesta como modelo para los casos oaxaqueños— pensamos que ésta es el referente, o pauta, de otros centros productores para desarrollar en el astil la composición angelical y en algunos casos hagiográficos o marianos. Es importante reiterar que, hasta el momento, el exponente más temprano con esta configuración en el astil y el Padre Eterno como colofón se halla en Oaxaca, en Santa Catalina Minas. Pieza que por su estilo datamos en la última década del siglo XVII, y que por lo tanto descartamos que su modelo haya sido una influencia angelopolitana, esto debido a que los exponentes de origen poblano con astil tipo cariátide corresponden a la primera década del siglo XVIII. Además, con esta propuesta damos otra lectura al origen de dicho modelo en la Nueva España, lo que de cierta manera lo descartaría como original de los talleres poblanos o americanos.

Pero el señalado grabado alemán no sólo fue usado por los artífices septentrionales, otras latitudes, en específico Ecuador, retoman la misma estampa, pero ahora con mayor apego formal en lo que respecta a la forma arbórea del expositor. Asimismo, vemos que en el centro de Europa rompe con la tradición solar del viril y da paso al modelo propuesto por el emblema de *Mundus Symbolicus*. Pero para el caso de Oaxaca ¿Cuál fue el motivo que hizo que el sol radial prevaleciera y no adoptara la forma arbórea? Para ofrecer una respuesta es importante enfatizar las implicación que le damos al emblema *Maximus in Magno*. Como concluimos, posiblemente éste contenga los elementos simbólicos de la Inmaculada Concepción y, por obvio que parezca, del Cuerpo de Cristo. Ambas devociones con fuerte intensión política relacionados con la Corona de España y la Casa de Austria. Por lo tanto, como una de las múltiples lecturas que se le puedan dar, los comitentes y/o plateros de Antequera, regidos por la doctrina dominica, fueron consientes de las implicaciones immaculistas que pensamos tiene el grabado de Wettenhausen. En este sentido, el concepto de Cristo como sol se mantuvo imperante a pesar de la gran difusión que tuvo la estampa, por lo tanto sólo se retomaron los elementos que enfatizaron la presencal sustancia de Cristo, erradicando con ello el sentido político que creemos tuvo la estampa. De acuerdo con lo anterior, es posible entender la pertinencia de no enfatizar la presencia de la Inmaculada en las custodias, elemento que se acentuará con el transcurso de la primera mitad del siglo XVIII, dándole la máxima importancia al culto de Cristo y no a otras devociones hagiográficas o marianas que, en términos conciliares mexicanos, estaban en riesgo de desviar la verdadera.



BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Cedillo, Roberto; Lutteroth Aarmida, Alonso. Tecnología de la obra de arte en la época colonial, México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1993.
- 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
- Arfe y Villafañe, Juan. De Varia Conmensuración para la escultura y arquitectura. Sevilla, A. Pescioni, 1585.
- Audoenus, Sanctus. Vida y muerte de S. Eloy obispo de Noyons, abogado y patrón de los Plateros. Madrid: Imprenta del Reyno, 1640.
- Baridon, Michael. Los Jardines, vol. 1. Madrid: Abada, 2008.
- Berlin, Heinrich. "Oaxaca: la iglesia de San Felipe Neri. Noticias de artífices" Archivo Español de Arte (AEA) 56, no. 221 (1983): 47-66.
- Bargellini, Clara. Mexicaans zilver. Michigan: Het Museum, 1993.
- Bermejo Vega, Virgilio. "Acerca de los recursos de la iconografía regia: Felipe IV, de Rey Sol a nuevo Salomón." Norba-arte 12 (1992) 163-186.
- Börger, Raphael. Das Wunderbarliche Gut zu Heilig Kreuz Augsburg, 800-jähriges Jubiläum, 1199-1999. Augsburg, 1999.
- Borromeo, Carlos. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Bourdieu, Pierre. Títulos y cuarteles de la nobleza cultural. Madrid: Taurus, 1988.
- Calderón Martínez, Danivia. Bienes Artísticos, Capulalpam de Méndez. Oaxaca: INPAC, 2004.
- Carlos Varona, María Cruz de. "Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII. Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación", en María Cruz de Carlos, ed. La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios, vol. 104, (2008), 89-91.
- Carrasco Terriza, Manuel Jesús. "El legado del capitán Gómez Márquez a la ciudad de Oaxaca." Huelva en su historia 8 (2010): 19.
- Catejón, Agustín. Glorias de la Virgen. Madrid, José Zúñiga, 1739.
- Causino, Nicolás. Reyno de Dios: compendio y médula de toda la corte santa. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1672.
- Cellini, Benvenuto. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. México D. F.: Akal, 1989.
- Chenel, Álvaro Pascual. "Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica" en Hipogrifo, (2013), 74.

- Cornejo Vega, Francisco. *Pintura y teatro en la Sevilla del siglo de oro: La "sacra monarquía"*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Crespo Hellín, Manuel. "María Grávida. La iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María", en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, No. 3, (1992) 39.
- Cuadriello, Jaime. "Virgo Poten. La inmaculada Concepción a los imaginarios del mundo hispánico", en: *Pintura de Los Reinos: Identidades Compartidas : Territorios Del Mundo Hispánico, Siglos XVI-XVIII*. México, D. F.: Fomento Cultural Banamex, 2008.
- De Leo, Andrés. "De escuadra y compas... a lo más sutil de la arquitectura. El templo de Santo Tomás Ixtlán" (sin publicar).
- "La custodia oaxaqueña novohispana". *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural*, No. 22, Oaxaca: INPAC, (2012) pp. 2-7.
- Díaz Cayeros, Patricia. *Ornamentación y ceremonia: cuerpo, jardín y misterio en el coro de la Catedral de Puebla*. México D. F.: IIE- UNAM, 2012.
- Estebaranz, Ángel Justo. "Leyendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago" en *Anales del Museo de América*, XVII (2009), 8-17.
- Esteras Martín, Cristina. *Arequipa y el arte de la platería: Siglos XVI-XX* Madrid: Tuero, 1993.
- La platería del Museo Franz Mayer: obras escogidas, siglos XVI-XIX. México D. F.: Museo Franz Mayer. 1992.
- Nuevas aportaciones a la historia de la platería andaluza-americana. Sevilla: Escuela de Estudios hispano-Americanos, 1985.
- Platería hispanoamericana: siglos XVI-XIX: exposición diocesana badajocense. Badajoz: Secretariado Diocesano del Patrimonio Histórico-Artístico de Badajoz, 1984.
- "Plata Labrada Mexicana en España. Del Renacimiento al Neoclásico", en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España 2*. Vol. 4. México D. F.: UCOL, 1994.
- La platería del Museo Franz Mayer: obras escogidas, siglos XVI-XIX. México D. F.: Museo Franz Mayer, 1992.
- Marcas de platería hispanoamericana: siglos XVI-XX, Madrid: Tuero, 1992.
- Platería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX. Badajoz, 1984.
- Gutiérrez, Ramón. "La cofradía de San Eloy de los plateros de Lima", *Atrio: Revista de Historia del Arte*, No. 10-11. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2005.
- Fernández Alejandro. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria, 1992.
- Fernández López, José. *Programas Iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- Flor, Fernando R. de la. *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid, Abada, 2009.
- García Gaínza, María Concepción; Heredia Moreno, María del Carmen. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Navarra: Universidad de Navarra, 1978.
- Gentile Lafaille, Margarita E. "Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX", en

Advocaciones Marianas de Gloria. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012.

Giorgi, Rosa. Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia. Barcelona: Electa, 2004.

González Gómez, Juan Miguel. "El mecenazgo americano en las iglesias de Cumbres Mayores." (1985).

Gutiérrez, Juana; Ángeles, Pedro; Bargellini, Clara; Ruiz Gomar, Rogelio. Cristóbal de Villalpando. México D. F.: Fomento Cultural Banamex, 1997.

Hartig, Michael; Fellerer, Johannes. Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst: offizielle Ausstellung zum Eucharistischen Weltkongress, München 1960. München: im Königsbau der Residenz, 1960

Heredia Moreno, María del Carmen; Orbe Sivatte, Mercedes; Orbe Sivatte, Asunción. Arte Hispanoamericano en Navarra: plata, escultura y pintura. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1993.

Heredia Moreno, María del Carmen "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.

"De arte y de devoción eucarísticas: las custodias portátiles", en Estudios de platería: San Eloy 2002. Murcia: EDITUM, 2002.

"Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo IV, 7 (1991).

Arte Hispanoamericano en Navarra. Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1992.

La orfebrería en la provincia de Huelva. Huelva: UHU, 1988.

Hernández Perera, Jesús. Orfebrería de canarias. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto Diego Velázquez, 1955.

Hernández Serrano, Federico. Platería Popular Mexicana. México D. F.: Museo Nacional de Artes e Industrias populares, 1952.

Herrera-Tordesillas, Antonio, Historia general de los hechos de los Castellanos en las islas, y tierra firme del mar Océano, Vol. 2. Madrid: Imprenta Real, 1601.

Hoyo, Eugenio del. Plateros, Plata y Alhajas en Zacatecas (1568-1782). Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1986.

Iglesias Rouco, Lena Saladina. Platería hispanoamericana en Burgos. Burgos: Garrido Garrido, 1991.

Instituto guatemalteco de Arte Colonial. Platería de Guatemala, Guatemala: Gobierno de Guatemala, 1975.

Irene González Hernando. "Las Vírgenes Abriederas", en Revista Digital de Iconología Medieval, vol. I, nº2, (2009) 55-66.

Jesús María, José de. Historia de la Virgen María Nuestra Señora. Amberes: Francisco Cansio, 1651

Kawamura, Yayoi. "Contribución sobre el conocimiento de la platería oaxaqueña" en Estudios de platería: San Eloy 2003, pp. 301-312. Servicio de Publicaciones, 2003.

- Kieser, Clemens. Die Memorialmonstranzen von Ingolstadt und Klosterneuburg. Tübingen: Genista Verlag, 1998.
- Klossowski de Rola, Stanislas. El Juego Áureo. Madrid: Siruela, 1988.
- Lawrence, Anderson. El arte de la platería en México. México D. F.: Porrúa, 1956.
- 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, pp. 345-368. Servicio de Publicaciones, 2003.
- Medrano, Carlos Rubén. El gremio de plateros en Nueva España. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2001.
- Plata labrada en la real hacienda: estudio fiscal novohispano, 1739-1800. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2002.
- Mínguez Cornelles, Víctor Manuel. "El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica", Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto. Navarra: Universidad de Navarra, 2011.
- Mocholí Martínez, María Elvira. "El lugar de María Intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual, Núm. 4, (2012) 7-22.
- 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. p. 383-404.
- Montero Alarcón, Alma. Platería Novohispana Museo Nacional del Virreinato. Edo. De México: Gobierno del Edo. de México, 1999.
- Mues Orts, Paula. José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados, Tesis de Doctorado. México D. F.: UNAM, 2009.
- Mujica Pinilla, Ramón. "España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía" Haces, Brown, Pintura De Los Reinos: Identidades Compartidas. México D. F.: Fomento Cultural Banamex, 2008.
- Multibanco Comerme. México y su plata. México D. F.: Arte comermex, 1980.
- Murúa, Martín de. Historia y Genealogía de los Reyes Incas del Perú. s.XVI.
- Neira Avendaño, Máximo. Historia general de Arequipa. Arequipa: Fundación Bustamante de la Fuente, 1990.
- Noppenberger, Franz Xaver. Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters. München: Rumfordstraße, 1958.
- Ortiz, Lesbia. Aproximación al estudio de la platería en Guatemala. Guatemala: Sub-Centro Regional de Artesanías y Artes Populares, 1987.
- Ossio, Juan. Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del Padre Mercedario Fray Martín Murúa. Madrid: Testimonio, 2004.
- Paniagua Pérez, Jesús; Garzón Montenegro, Gloria M. Los gremios de plateros y de Batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México - IIE, 2000.
- Paniagua Pérez, Jesús. El trabajo de la Plata en el sur del Ecuador Durante el Siglo XIX. España: Universidad de León, 1997.
- Simarro, Nuria Salazar. Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana: siglos XVI-XIX. España: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010.

- La plata en Iberoamérica : siglos XVI al XIX : congreso internacional, México D. F.: Universidad de León, 2008.
- Panofsky, Erwin. Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza, 2008.
- 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. p. 487-502.
- Pérez Morera, Jesús. “Naveta”, Arte en Canarias siglos XV- XIX, una mira retrospectiva, Tomo II. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001.
- Por manos de ángeles cincelado. Formas de identidad en la platería barroca poblana. Puebla: Museo Amparo, (investigación) 2011. (en proceso).
- “Formas y expresiones de la platería barroca poblana. Repertorio decorativo, técnicas y tipologías”, en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. 34, no. 100 (2012).
- “El gremio de plateros poblano. Nómima cronológica de artífices (1580-1820)” en El sueño de El Dorado: estudios sobre la platería iberoamericana (siglos XVI-XIX). México D. F.; León: 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.
- Ofrendas del Nuevo Mundo: platería americana en las Canarias orientales. Las Palmas de Gran Canaria: CICCA, 2011.
- Piccinelli, Fillipo. El mundo simbólico: Los cuerpos celestes, traducción de Eloy Gómez Bravo. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1997.
- El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos. Michoacán, El Colegio de Michoacán AC, 2006.
- Mondo Simbolico. Milan: Stampatore Archiepiscopale, 1653.
- Mundus Symbolicus, Tomo 1. Colonia: Hermanni Demenn, 1694.
- Mundus Symbolicus, Tomo 2. Colonia: Hermanin Demenn, 1694.
- Portillo, Andrés. Oaxaca en el Centenario de la independencia Nacional. Oaxaca: H. Ayuntamiento de Oaxaca, 2001.
- Pozzo, Andrea. Prospettiva de pittori, ed Architetti. Roma: Giacomo Komarek Boëmo, 1693.
- Puente, Luis de la. Vida Maravillosa de la Venerable virgen doña Marina de Escobar, natural de Valladolid. Madrid, Francisco Nieto, 1673.
- Ramírez Montes, Mina. “Ars novae Hispaniae”, Antología documental del Archivo General de Indias 2. México D. F.: IIE-UNAM, 2005.
- Ramos, Francisco. Reynados de menor edad y de grandes reyes. Madrid: Imprenta del Reino, 1672.
- Rhem, Franz; Distlberger , Johann Sebastian. Theses theologicae de venerabili eucharistiae sacramento. Dilingae: Federle, 1675.
- Ribera, Adolfo Luis. Catalogo de platería. Buenos Aires : Museo municipal de arte hispano-americano Isaac Fernández blanco, 1970.

- Rodríguez, Gloria. La Platería americana en la isla de La Palma. España: Caja General de Ahorros de Canarias, 1994
- Sámano Hernández, Norberto. La provincia de San Hipólito Mártir de Oaxaca. Oaxaca: Facultad de Arquitectura "5 de Mayo", UABJO.
- Sánchez de Madariaga, Elena. "La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid Barroco", en La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios, vol. 104. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, 219-240.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. Los Arfes, escultores de plata y oro (1501-1603). Madrid: Saturnino Calleja, 1920.
- Sanz Ayán, Carmen; Alcalá Zamora, José N. Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- Sanz Serrano, María Jesús. El gremio de plateros sevillano 1344-1867. Sevilla : Universidad de Sevilla, 1991.
- La custodia procesional : Enrique de Arfe y su escuela. Córdoba : Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 2000.
- Una hermandad gremial : San Eloy de los Plateros, 1341-1914. Sevilla: Universidad de Sevilla, c1996.
- "Custodias mexicanas. Tradición y originalidad", coord. Nuria Salazar y Jesús Paniagua, La plata en Iberoamérica, siglos XVI- XIX, [México, D. F.; León: INAH; Universidad de León, 2007], 329
- Solís, Antonio de. El sol de la Eucaristía, desde el oriente de su institución hasta el zenith de el debido Culto que hoy tiene, o historia de el Santísimo Sacramento desde la Última Cena, en que lo instituyo el Señor, hasta su mayor Culto en la Exposición publica en los templos, solemnes fiesta y procesiones triunphales el gran día de Corpus. Sevilla, Florencio J. de Blas, 1756.
- Taullard, Alfredo. Platería sudamericana. Buenos Aires: Peuser, 1941.
- Topke, Marco. Platería de Guatemala. Guatemala: Instituto Guatemalteco de Arte Colonial, 1975.
- Valcarlo, Ignacio Miguéliz. Zilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII, mendeak= El arte de la platería en Gipuzkoa: siglos XV-XVIII. España: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008.
- Valle Arizpe, Antonio de. Notas de platería, 2ª ed. México D. F.: Herrero Hermanos, 1961.
- Vargas Lugo, Elisa. Parábola novohispana: Cristo en el arte virreinal. México D. F.: Comisión de arte sacro, arquidiócesis primada de México, 2000.
- Vargas, José María. Miguel de Santiago: su vida y obra. Quito: Santo Domingo, 1970.
- Patrimonio artístico ecuatoriano. Quito: Trama, 2005.
- Vega, Gonzalo Balderas. La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la Modernidad. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Wilhelm Clasen; Carl. Küpper, Hans. Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance-und Barockzeit. No. 56. Alemania: Rheinland-Verlag, 1975.
- Yañes, Juan Manuel. "Entre fuego e idolatrías: discursos y tensiones del culto a la Santa Cruz de Huatulco", en Ciclos pictóricos de Antequera-Oaxaca, siglos XVII- XVIII. Mito, Santidad e Identidad. Oaxaca: IIE, Seculta, UABJO, FAHHO, 2013.

LISTADO DE IMÁGENES

1. Anónimo
Cruz de Altar
Ciudad de México, c.1560
Catedral de Palencia, España.
Foto: Sergio Toledano.
Reprografía de: Luisa Sabau, *México en el mundo de las colecciones*, 51.
2. Anónimo
Cruz de Altar
México, c.1560
Parroquia de Santa María Fregenal, España.
Foto: Sergio Toledano
Reprografía de: Luisa Sabau, *México en el mundo de las colecciones*, 50
3. Anónimo
Procesión del Santo Entierro (detalle)
Oaxaca, s. XVI
Colección: Templo de San Juan Teitipac, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
4. Anónimo
Incensario
Ciudad de México, s. XVI
Templo de San Pedro Yucunama, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
5. Anónimo
Naveta
Ciudad de México, s. XVI
San Pedro Yucunama, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
6. Anónimo
Naveta
Ciudad de México, s. XVI
San Cristóbal Suchixtlahuaca, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos con valor patrimonial contenidos en templos religiosos”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (en adelante IIE-UNAM) sede Oaxaca
7. Cristóbal de Vergara, contraste de A. Román
Naveta
España, s. XVI
Museo Interparroquial de Alaejos, Valladolid, España.
Foto: Antonio Sánchez del Barrio
Reprografía: “Ciudades y comercio en la Europa de los siglos XVI y XVII”, Diputación de Valladolid, <http://www.diputaciondevalladolid.es>
8. Anónimo
Naveta
Portugal, 1589
Templo de Parish, Portugal.
Foto: Museu de Arte Sacra do Funchal
Reprografía: “Ficha de catálogo: MASF64. Incese Boat”, Museu de Arte Sacra do Funchal, <http://www.museuartesacrafunchal.or>
9. Anónimo
Naveta
Portugal ?, s. XVI
Foto: Christie’s,
Reprografía: Christie’s, “A silver incense boat, naveta”, www.christies.com
10. Gabriel de Villasan, contraste de Oñate
Naveta
México, s. 1566-1572
Colección Isaac Backal
Reprografía: Bargellini *Mexicaans zilver*, 33
11. Anónimo
Naveta
Primer tercio del s. XVII
Barlovento, La palma, Islas Canarias, España
Reprografía: Jesús Pérez Morera, “Naveta”, *Arte en Canarias siglos XV-XIX*, 224
12. Diego Montero
Naveta
Guatemala, s. XVI
Museo del Pool Vuh, Nueva Guatemala
Reprografía: Museo del Popol Vuh, “Naveta”, Museo del Popol Vuh - Universidad Francisco Marroquín, <http://www.popolvuh.ufm.edu/>
13. Tomás Sigüenza
Portada principal del Templo de San Agustín
Finales del s. XVII.
Ciudad de Oaxaca, México
Foto: Andrés De Leo
14. Modificaciones: Andrés De Leo
Plano de ubicación de las propiedades inmuebles de los plateros del siglo XVIII, en la Ciudad de Antequera, Oaxaca.
Plano tomado de: Carlos Lira Vásquez, *Arquitectura y Sociedad: Oaxaca rumbo a la modernidad, 1790-1910*. (México D. F.: UAM,2008)
15. *Marcas de localidad de la Caja Real de Antequera, Oaxaca.*
Marca superior corresponde al s. XVII; marcada

- inferior corresponde al s. XVII
Dibujo: Andrés De Leo
16. Anónimo
La Virgen-Cerro
Potosí, 1720
Museo del Arte de la Paz
Foto: Andrés Underlandstetter
Reprografía: House of World Culture, “La naturaleza de los Asentamientos de expansión y Trabajo, a Dios ya las riquezas,
<http://arttattler.com/archivepotosiprinciple.html>
17. Martín Murúa
Historia y Genealogía de los Reyes Incas del Perú
Perú, s. XVI
Reprografía: Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez, Vicent Zuriaga, *El sueño de Eneas: Imágenes utópicas de la ciudad*, 195
18. Anónimo
Escudo de armas de la Ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca
Oaxaca, s. XVII (?)
Exconvento de San Francisco, Oaxaca.
Fotografía: Andrés De Leo
19. Anónimo
Naveta, detalle de la marca de propiedad, escudo dominico.
Ciudad de México, s. XVII
Templo de San Pedro Yucuxaco, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos”, IIE-UNAM, sede Oaxaca
20. Anónimo
Bandeja, detalle de la marca de propiedad, escudo catedralicio.
Oaxaca, s. XVIII
Capulalpam de Méndez, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos”, IIE, UNAM, sede Oaxaca
21. Anónimo
Candelabro
Oaxaca, s. XVIII
Colección Rogelio Rivero Lake
Reprografía: Rogelio Rivero Lake, Roberto Vallarino, *La visión de un anticuario*, 144-145
22. Anónimo
Cáliz
Guatemala, mediados del s. XVIII
Parroquia de Manzanos Álava, España
Reprografía: Martín Vaquero “Piezas de platería de Oaxaca”, 350
23. Anónimo
Cáliz
Guatemala, mediados del s. XVIII
- Catedral de Córdoba, España
Foto: Antonio Sancho.
Reprografía: Fototeca de Sevilla, Laboratorio de Arte. No. 3-1558, fecha:16-6-1930, web:fototeca.us.es
24. Anónimo
Cáliz
Guatemala, mediados del s. XVII
Burgos, España.
Reprografía: Iglesias Rouco, *Platería Hispanoamericana en Burgos*, 134.
25. Anónimo
Cáliz
Guatemala, mediados s. XVIII
Basílica de Nuestra Señora del Pino, España.
Foto: Fernando Coba del Pino.
Reprografía: Jesús Pérez Morera. *Ofrendas del Nuevo Mundo*, 61.
26. Anónimo
Custodia
Guatemala, mediados s. XVIII
Parroquia de Manzanos Álava, España.
Reprografía: Martín Vaquero “Piezas de platería de Oaxaca”, 355.
27. Anónimo
Custodia
Guatemala, mediados del s. XVIII
Parroquia de Asunción Muniáin, España
Reprografía: Heredia Moreno, Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, 147
28. Anónimo
Custodia
Guatemala, mediados del s. XVIII
Parroquia de Asunción Muniáin, España
Reprografía: Heredia Moreno, Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, 135
29. Anónimo
Custodia
Guatemala, mediados del s. XVIII
Parroquia de Asunción Muniáin, España
Reprografía: Heredia Moreno, Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, 148
30. Anónimo
Naveta
Ciudad de México, s. XVII
San Andrés Huayapam, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos...”, IIE-UNAM, sede Oaxaca
31. Anónimo
Cruz de Altar
México, s. XVII

- San Andrés Huayapam, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos...”, IIE,
UNAM, sede Oaxaca
32. Anónimo
Cruz de Altar,
México, s. XVII.
San Cristóbal Suchixtlahuaca, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos ...”, IIE,
UNAM, sede Oaxaca
33. Dionisio de Astola
Cáliz
Ciudad de México, 1566-1572
Ozolotepec, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
34. Dionisio de Astola
Custodia
Ciudad de México, 1566-1572
Museo Franz Mayer
Reprografía: Esteras Martín, *La platería del museo
Franz Mayer*, 69-71.
35. Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles, ca. 1700
Santa Catarina Lachatao, Oaxaca
Foto: Pablo Amador y Andrés De Leo
36. Manuel de Useta
Candelero
Oaxaca, ca. 1750
San Pedro Yucunama, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
37. Gomar
Naveta
Oaxaca?, Finales del s. XVIII, principios del s.
XIX
Santa Ana Zegache, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
38. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
Frontal de Altar
Oaxaca, 1709
San Juan Chicomezuchil, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
39. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Guión
Oaxaca, ca.1709
San Juan Chicomezuchil, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
40. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Bandeja
- Oaxaca, ca.1709
Cumbres Mayores, España.
Foto: Sergio Toledano.
Reprografía: Luisa Sabau, México en el mundo
de las colecciones, 67
41. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Custodia
Oaxaca, ca.1709
Cumbres Mayores, España
Reprografía: Jesús Miguel Páramo Palomero.
Plata labrada de Indias: los legados americanos a
las iglesias de Huelva: Monasterio de Santa Clara
de Moguer, septiembre-octubre 1992. 1992. p.57
42. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Custodia
Oaxaca, ca.1715
Barásoain, España.
Reprografía: Heredia Moreno, Orbe Sivatte, Arte
Hispanoamericano en Navarra
43. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Custodia
Oaxaca, ca. 1710
San Jerónimo Otlá, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos...”, IIE,
UNAM, sede Oaxaca
44. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Custodia
Oaxaca, ca.1710
Amasa, País Vasco, España.
Foto: Ignacio Míqueliz
45. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Candelero
Oaxaca, ca. 1710
Colección Particular (JAD- 0082)
Reprografía: Barllelini, *Mexicans silver*, 83
46. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Detalles de la bandeja de Cumbres Mayores,
España, y el guión de San Juan Chicomezuchil,
Oaxaca
Foto de bandeja: Sergio Toledano
Reprografía: Luisa Sabau, México en el mundo
de las colecciones, 67
Foto de guión: Andrés De Leo
47. Antonio Loaiza y Cristóbal de Santiago Quiñones
(atribuido)
Sol de custodia

- Oaxaca, ca. 1715
Museo Franz Mayer (cat. 05936/GCY-0036)
Foto: Andrés De Leo
48. Anónimo
Custodia
Oaxaca, base 1600-1605; efigie y sol ca. 1715.
Ixtlán de Juárez, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos ...”, IIE,
UNAM, sede Oaxaca
49. Anónimo
Custodia
Puebla de los Ángeles ca. 1710
Santiago Chazumba Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos ...”, IIE,
UNAM, sede Oaxaca
50. Anónimo
Custodia de San Pedro
Puebla de los Ángeles ca. 1710,
Catedral de Puebla.
Foto: Pablo F. Amador Marrero
51. Anónimo
Custodia
Oaxaca (reconfiguración), ca. 1700-1720
San Juan Chicomezuchil
Foto: Andrés De Leo
52. Anónimo
Custodia
Oaxaca, finales del s. XVII
Santa Catarina Minas
Foto: Andrés De Leo
53. Base y astil de Dionisio de Astola
Custodia
Base y astil Ciudad de México, s. XVI. Efigie y
su base Oaxaca, finales s. XVII. Sol talleres de la
Ciudad de México, s. XVIII
Museo Franz Mayer (cat. 01779/GCY.0009)
Foto: Andrés De Leo
54. Anónimo, *Sol*
Museo Franz Mayer (cat. 05936/GCY-0036)
Anónimo, *Efigie y base*
Museo Franz Mayer (cat. 01779/GCY.0009)
Fotos y edición: Andrés De Leo
55. Anónimo
Custodia
Oaxaca, ca. 1715.
Ozolotepec, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
56. Anónimo
Custodia
Oaxaca, ca. 1715.
- Santa Ana Zegache, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
57. Anónimo
Placa de pila de agua bendita
Puebla, s. XVIII
Catedral de Puebla de los Ángeles
Foto: Pablo Amador
58. Anónimo
Custodia
Ecuador, s. XVIII
Museo de la Concepción de Riobamba
Foto: Jesús Paniagua.
Reprografía: Paniagua, Garzón, *Los gremios de
plateros y de batihojas...*, 190
59. Anónimo
Custodia
Ecuador, s. XVIII
Pieza sustraída del Museo de la Concepción de
Riobamba
Reprografía: [http://elimperdible.ec/web/
wpcontent/uploads/2010/03/custodia2.jpg](http://elimperdible.ec/web/wpcontent/uploads/2010/03/custodia2.jpg)
Detalles: Reprografía de <http://www.hoy.com.ec>
60. Anónimo
Custodia
Quito, Ecuador, s. XVIII
Convento de San Francisco de Quito
Reprografía: José María Vargas, *Patrimonio artístico
ecuatoriano*, (Quito: Trama, 2005), 53
61. Anónimo
Custodia
Quito, Ecuador, s. XIX
El Valle
Foto: Jesús Paniagua
Reprografía: Paniagua Pérez, *El trabajo de la plata*,
100
62. Anónimo
Custodia,
Potosí, s. XVIII
Museo de Luján, Argentina.
Reprografía: Taullard, *Platería sudamericana*, 178
63. Filippo Piccinelli (Traducción: Agustino Erath)
Portada de Mundus Symbolicus
Colonia, 1692.
Biblioteca Francisco de Burgoa, UABJO, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
64. *Marcas de Fuego*, en: *Mundus Symbolicus* 1692
Biblioteca Francisco de Burgoa, UABJO, Oaxaca
Dibujo: Andrés De Leo
65. Abadía de Wetenhausen, Alemania
Maximus in Magno, en: Filippo Piccinelli, *Mundus
Symbolicus*, 1692

- Localizado: Biblioteca Francisco de Burgoa,
UABJO, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
66. *Biblioteca Histórica del Convento Máximo de la Merced*
Quito, Ecuador
Foto: Andrés De Leo
67. Miguel Cabrera
Alegoría de la Santa Eucaristía,
Nueva España s. XVIII.
Colección Andrés Blaisten
Foto: <http://www.museoblaisten.com/>
68. José de Ibarra
San Miguel eucarístico
Puebla, s. XVIII.
Catedral de Puebla
Foto: Paula Mues
69. José de Ibarra
San José con el Niño Jesús
Puebla s. XVIII
Catedral de Puebla
Foto: Paula Mues
70. Friedrich Sustris (atribuida)
Custodia
Múnich, ca. 1600
Schatzkammer, Múnich, Alemania
Reprografía: Hartig y Fellerer, *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst: offizielle Ausstellung zum Eucharistischen Weltkongress*
71. Anónimo
Custodia
Francia, ca. 1672
Santa María de Úbeda, España
Foto: <http://liturgia.mforos.com/1699124/8402148-custodia>
72. Chr. Schweling
Custodia
Colonia, 1657
Catedral de Colonia, Domschatz, Alemania
Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ADomschatzkammer_K%C3%B6ln_05.JPG
73. Chr. Schweling
Custodia
Colonia, 1667
Catedral de Colonia, Domschatz, Alemania
Foto: Wilhelm Clasen, y Küpper, *Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance*
74. Friedr v. Hohenzollern
Custodia
Alemania, 1505
Schloßmuseum de Sigmarinem, Alemania
- Foto: Hartig y Fellerer, *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst*
75. Andrea Pozzo
Tabernáculo
Roma, 1693
Reprografía: *Prospettiva de pittori e architetti*, fig. 66
76. Anónimo
Custodia
Regensburg, Alemania, 1615
Regensburg, Alemania
Foto: Hartig y Fellerer, *Eucharistia: deutsche eucharistische Kunst*, 127
77. Claude Mella
Custodia
Museo de Berlín
Foto: Bildindex der Kuns und Architektur, <http://www.bildindex.de/>
78. Johann Daniel Herz
Adoración al Santísimo
1730-1772
Museo de Berlín
Foto: Bildindex der Kuns und Architektur, <http://www.bildindex.de/?pbkabbilder!habgraph-a2-168>
79. Anónimo
Wunderbarlichen heiligen Gut
Santa Cruz de Asburgo, s. XVI, modificaciones XVIII.
Foto: Raphael Börger
Reprografía: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de>
80. Christoph Hafner
Wunderbarlichen heiligen Gut
Augsburg Hl. Kreuz 1699
Foto: Altera levatur
Reprografía: http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AAugsburg_Hl._Kreuz_1699_a.jpg
81. Johan Kanischbaur, diseño de Matthias Steinel
Custodia
Viena, 1714
Klosterneuburg, Alemania
Foto: Verlag Janos Stekovics
Reprografía: <http://www.stift-klosterneuburg.at/resource/download/1448>
82. Johannes Seckel
Custodia
María de la Victoria de Ingolstadt, Alemania 1708
Reprografía: Kieser, *Die Memorialmonstranz von ingolstad*, 218-228

83. Anónimo
Apoteosis de la Eucaristía
Tlalnepantla, Estado de México s. XVIII
Catedral de Tlalnepantla, Edo. De México
Foto: Pablo F. Amador Marrero
Reprografía: Stanislas Klossowski de Rola, El Juego Aureo, 150
84. Anónimo
Representación del Corpus Christi
Arequipa, s. XVIII
Portada lateral del templo de Santa Marta, Arequipa, Perú
Foto: Andrés De Leo
85. Anónimo
Manifestador
Oaxaca, s. XVIII
Santiago Chazumba, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
86. Anónimo
Brilló lo que anteriormente estaba nublado
Sevilla, 1756
Biblioteca Francisco de Burgoa, Oaxaca.
Foto: Andrés De Leo
Reprografía: Solís, *El sol de la Eucaristía*
87. Anónimo
Virgen Peregrina de Quito
Oaxaca, ca. 1750.
San Andrés Sinaxtla, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
88. Miguel de Santiago
Inmaculada Eucarística
Quito, segunda mitad s. XVII
Museo de San Francisco, Quito
Foto: Andrés De Leo
89. Miguel de Santiago
Inmaculada Eucarística
Quito, segunda mitad s. XVII
Museo Municipal, Quito
Reprografía: <http://www.ugr.es/>
90. Miguel de Santiago (atribuida)
Inmaculada Eucarística
Quito, segunda mitad s. XVII
Museo de Santo Domingo, Quito
Foto: Andrés De Leo
91. Anónimo
Cristo de las Tres Saetas
San Juan Teitipac, Oaxaca, finales del s. XVI
San Juan Teitipac, Oaxaca
Foto: Andrés De Leo
92. Anónimo
Los Sellos de los Filósofos - Melchior Cibinesis
Fráncfort, 1618
93. Anónimo
Virgen de la Esperanza
Valencia, España, s. XVII
Catedral de Valencia, España
Foto: Andrés De Leo
94. Anónimo
Virgen de Zapopan
Nueva España, s. XVI
Reprografía: <http://www.preguntasantoral.es/>
95. Anónimo
Virgen del Mayor Dolor y Corazón de Jesús
Córdoba, España, s. XVIII
Parroquia de Nuestra Señora del Soterrano de Agilar de la Frontera, Córdoba, España
Reprografía: Eduardo Fernández Merino, “La Virgen de Luto”, redes sociales
96. Anónimo
Virgen Dolorosa Eucarística
Quito, finales del s. XVIII
Museo de Santo Domingo, Quito
Foto: Andrés De Leo
97. Anónimo
Adoración del Corpus Christi
Arequipa, ca. 1778
Portada del templo de la Tercera Orden de San Francisco, Arequipa, Perú
Foto: Andrés De Leo
98. Zacharias Frill
Mariemonstranz
Viena, 1701
Kunsthistorisches Museum Wien, Geistliche Schatzkammer
Reprografía: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=99739>
99. Josh Ant. Zwickel
Mariemonstranz
Salzburg, 1720-1740
Kollegienkirche, Salzburg
Reprografía: http://www.kirchen.net/upload/13916_Salzburg_Kollegienkirche_Monstranz_Web_L.jpg
100. Figura superior:
Anónimo
Coronación de la Virgen María
Oaxaca, s. XVIII
Templo de Santo Domingo, Villa de Díaz Ordaz, Oaxaca
Foto: “Catalogo de bienes artísticos”, IIE-UNAM, sede Oaxaca

- Figura inferior:
 Anónimo
Virgen Inmaculada
 Quito, Ecuador, s. XVIII
 Capilla del Rosario, Santo Domingo, Quito
 Foto: Andrés De Leo
101. Anónimo
Inmaculada Eucarística
 Cusco, s. XVIII
 San Pedro Maras, Cusco, Perú
 Foto: Andrés De Leo
102. Anónimo
Vaso de la Divina Gracia
 Arequipa, s. XVIII
 Convento de santa Mónica, Arequipa, Perú
 Foto: Andrés De Leo
103. Anónimo
Virgen Peregrina de Quito
 Oaxaca, ca. 1750
 Ixtlán de Juárez, Oaxaca
 Foto: Pablo F. Amador Marrero
104. Anónimo
Virgen Peregrina de Quito
 Oaxaca, ca. 1750
 San Lorenzo Cacaotepec, Oaxaca
 Foto: Andrés De Leo
105. Juan Miranda y Cejas
Alegoría de la Inmaculada con el Niño y España
 1778
 Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción,
 Santa Cruz de Tenerife, España
 Foto: <http://rococo-oh-rococo.tumblr.com/>
106. Marcos Orozco
*Alegoría de Felipe IV como defensor de la inmaculada
 Concepción*
 1653
 Reprografía: Cuadriello, “Virgo Poten. La
 Inmaculada Concepción”, 1208
107. Lucas Valdés Leal
Carlos II ofrece su carroza a un sacerdote con viatico
 Sevilla, 1685
 Templo del hospital de Los Venerables
 Sacerdotes, Sevilla, España
 Foto: Andrés De Leo
108. Anónimo
Defensa de la Eucaristía
 Lima, s. XVIII
 Templo de San Pedro, Lima, Perú
 Reprografía: <http://ec.aciprensa.com/>
109. Anónimo
Defensa de la Eucaristía
 Lima, s. XVIII
 Museo de Osma , Lima, Perú
 Reprografía: <http://books.openedition.org/cemca/2318>
110. Cristóbal de Villalpando
Cúpula del Altar de los Reyes (detalle)
 Puebla de los Ángeles, 1688
 Catedral de Puebla de los Ángeles
 Foto: Pablo F. Amador Marrero
111. Pedro de Villafranca
Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II
 1672
 Reprografía: Cuadriello, “Virgo Poten. La
 Inmaculada Concepción”, 1216
112. Nicolás Cansino
Árbol genealógico espiritual de Carlos II
 1672
 Reprografía: Reino de Dios
113. Anónimo (Escuela cuzqueña)
*Alegoría del árbol genealógico de Jesé con la Inmaculada, los
 doce apóstoles y la Eucaristía.*
 Perú, s. XVII
 Colección particular
 Reprografía: Mujica Pinilla, “España eucarística y
 sus reinos”, 1106.