

Por mano de ángeles cincelado

Formas de identidad
en la platería barroca poblana

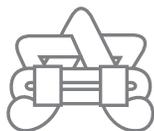
Jesús Pérez Morera



Por mano de ángeles cincelado

Formas de identidad
en la platería barroca poblana

Jesús Pérez Morera



Directorio Museo Amparo

Directora General
Lucía I. Alonso Espinosa

Director Ejecutivo
Ramiro Martínez Estrada

Administración
Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones
Carolina Rojas Bermúdez

Comunicación y Difusión
Silvia Rodríguez Molina

Mantenimiento
Agustín Reyeró Muñoz

Museografía
Andrés Reyes González

De esta publicación

Autor
Jesús Pérez Morera

Coordinación Operativa
Silvia Rodríguez Molina

Fotografía
Juan Carlos Varillas Contreras

Diseño
Deborah Guzmán

Cuidado editorial
Arely Ramírez Moyao
María Elena Téllez Merino

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Puebla
www.museoamparo.com
+52 (222) 229 3850

D.R. © 2017 Fundación Amparo IAP
ISBN: 978-607-97285-5-7

Índice

7	Presentación	88	Cáliz
9	Por mano de ángeles cincelado Formas de identidad en la platería barroca poblana	94	Custodia
23	La Colección de Platería del Museo Amparo Obras escogidas. Siglos XVIII-XX	98	Plato limosnero
36	Candeleros (par)	102	Corona imperial
40	Candeleros (par)	106	Medallones-relicarios
44	Lámpara-araña	110	Braserillos (par)
50	Atriles (par)	114	Braserillo
56	Atriles (par)	118	Espejo
60	Acetre	122	Marco
64	Acetre	126	Marco
68	Incensario	128	Marco
72	Concha bautismal	132	Jícara
76	Concha bautismal	136	Mancerina
80	Concha bautismal	140	Sopera
84	Ramilletes (par)	144	Escribanía
		151	Catálogo de marcas
		155	Bibliografía
		159	Semblanza curricular

Presentación

Por mano de ángeles cincelado. Formas de identidad en la platería barroca poblana se presentó en las instalaciones del Museo Amparo del 16 de noviembre de 2011 al 5 de marzo de 2013, bajo la curaduría del doctor Jesús Pérez Morera, investigador de la Universidad de La Laguna y especialista en Platería novohispana, como parte del Programa de Estudios e Investigación de la Colección Permanente del Museo Amparo. Este programa ha permitido el cumplimiento de nuestra visión en cuanto a la exhibición, investigación y divulgación del arte prehispánico, virreinal, moderno y contemporáneo, fomentando iniciativas culturales y educativas en torno al estudio y la conservación de nuestro patrimonio cultural.

La constante revisión y análisis de las colecciones ha sido una labor preeminente para el Museo, con el fin de exhibirlas y acompañarlas de las más recientes investigaciones. Así, cuando celebramos los veinticinco años de la fundación del Museo, tenemos el orgullo de compartir los resultados de su actualización.

Lucia I. Alonso Espinosa
DIRECTORA GENERAL DEL MUSEO AMPARO

Ramiro Martínez Estrada
DIRECTOR EJECUTIVO DEL MUSEO AMPARO



...AUGUSTE YENMBR...



Por mano de ángeles cincelado

Formas de identidad en la platería barroca poblana

Por su lujo, originalidad y derroche de imaginación, la opulenta ciudad de Puebla de los Ángeles se convirtió, a la par de su florecimiento económico y comercial, en una gran epifanía de todas las artes y en el segundo centro artístico después de la capital del virreinato. Sin embargo, a pesar de su indiscutible personalidad y del altísimo nivel que alcanzaron sus obradores (plateros), no se ha emprendido aún un estudio de conjunto de la platería poblana, no obstante las importantes contribuciones de la doctora Esteras Martín quien, desde al menos 1981,¹ ha venido estudiando e identificando el cúmulo de piezas repartidas por toda la geografía española, así como las existentes en diferentes museos e iglesias de la antigua Nueva España.

Como consecuencia de su cercanía y de su secular rivalidad con la Ciudad de México, el desarrollo del arte de la platería en Puebla de los Ángeles durante sus dos primeros siglos de existencia estuvo supeditado a las limitaciones y prohibiciones impuestas por la capital del virreinato. El temor al fraude fiscal a causa del incumplimiento del impuesto del quinto real fue, de hecho, la razón que justificó esta situación durante mucho tiempo. Por ello, se ha registrado que la plata labrada en los talleres poblanos debía de ser conducida a la Ciudad de México para ser quintada y legalizada.² Los plateros poblanos tampoco pudieron sustraerse de la obligación de ser examinados y pagar la licencia por abrir tienda pública en la capital virreinal.³

Una real cédula fechada en Valladolid en 1605 evidencia la prohibición tácita del oficio al no haber *caja real* ni *quinto*, razón por la que los habitantes experimentaban considerable perjuicio. Por entonces, el concejo poblano, en atención a la gran cantidad de plata y oro que se labraba fuera de la ciudad, pidió licencia al rey para que los oficiales plateros de oro y plata pudiesen vivir en ella y usar sus oficios libremente. Sobre esta cuestión Felipe III

1 Cfr. Esteras Martín, 1981.

2 Anderson, 1941, I: 10.

3 Esteras Martín, 1992: 268; y Pérez Morera, 2010: 272.

pidió información al virrey y a los oidores de la Real Audiencia de México.⁴ La legislación siguió, no obstante, retrasando el ejercicio de la platería y, en 1609, el cabildo eclesiástico poblano, que tres años antes había encargado un importante lote de obras al platero Pedro de Cevallos, vecino de México, tuvo que renunciar a que viniese *a esta ciudad a labrar y acabar la plata por los grandes ynconbinientes que dellos se siguen* en orden a la dificultad de obtener licencia del virrey, *que ymaginamos no la dará*. Plateros y batihojas necesitaban así de autorización expresa para poder ejercer o fijar su residencia por un tiempo determinado; es el caso de Cristóbal de Victoria, quien vino con su familia desde México por haberse anegado su casa, el virrey le dio permiso en 1629 por un tiempo de cuatro meses, el cual se amplió después sin limitación con tal de que el oro y la plata que trabajara estuviese quintado en la real caja de México. Esta obligación le fue impuesta, por la misma razón, en 1633, al también batihoja Francisco de la Fuente.⁵ Todavía en 1621 se prohibía labrar plata con pena de privación perpetua del oficio; por lo que la labor de los plateros se limitaba al aderezo de las piezas viejas.⁶ Ello no era óbice, sin embargo, para que en la práctica el oficio se ejerciera libremente. Así lo confirman, entre otras noticias, las cartas de aprendizaje suscritas en ese entonces ante los escribanos de la ciudad, como la firmada en 1620 por el maestro Francisco de Carmona, platero de oro, con el huérfano Diego Ortiz, natural de Sevilla; o las efectuadas en noviembre de 1622 por el maestro Diego de Guío con el mozo Andrés de Ayala y con el muchacho español Benito Pérez, ambos naturales de Puebla; todos ellos –maestros y aprendices– *vecinos de esta ciudad*.⁷

Desde el siglo xvi y hasta 1660 aproximadamente, los principales encargos de las iglesias poblanas fueron monopolizados, en buena medida, por los maestros con establecimiento abierto en la capital virreinal, que se trasladaban a Puebla a formalizar los ajustes o enviaban sus obras a través de agentes y apoderados. Aunque sin duda hubo plateros desde los primeros tiempos de su vida urbana, esa subordinación con respecto a la de los talleres capitalinos se mantuvo, al menos, hasta mediados del siglo xvii e incluso después.⁸ Durante la primera mitad de esa centuria su número aumentó progresivamente hasta alcanzar casi 20 talleres en las décadas de 1620 a 1660. El salto cuantitativo se produjo, a partir de esa fecha y, entre 1660 y 1680, comprobamos cómo se duplica el número de artífices, organizados, bajo la cofradía de San Eloy. En 1682, el considerable aumento de la producción obligó a decretar el primer indulto con el objeto de recabar el impuesto del quinto mediante el marcaje excepcional o extemporáneo en la ciudad.

Paralelamente, el arte de la platería comenzó a sedimentarse con los aportes de múltiples lugares. De las influencias españolas la más importante es la andaluza con maestros venidos de Cádiz, Córdoba, Granada y especialmente de Sevilla, mientras que del Puerto de Santa María procedía el progenitor del maestro Juan María de Ariza (†1728), el más destacado artífice del primer cuarto del siglo xviii. También se asentaron o trabajaron en la ciudad orfebres madrileños, vallisoletanos, levantinos, isleños, portugueses e incluso alemanes, como Gabriel de Miranda (ca. 1701-1703), que antes de acercarse a Puebla residió en París durante trece años; Guillermo de Herrera Peregrina (ca. 1649-1656); Andrés de Castilla Merlo (1622), natural de la ciudad de Valencia; el canario Francisco Sáenz de la

4 Esteras Martín, 1989: 98; y Archivo Histórico Municipal de Puebla (en adelante AHMP), Libro 14 de acuerdos de Cabildo, 1606-1612, f. 7v.

5 AHMP, Libro 6 de Reales Cédulas, ff. 48, 51 y 86.

6 Anderson, *op. cit.*, pp. 4-6; Esteras Martín, *op. cit.* (1992), p. 268; y Pérez Morera, *op. cit.*, pp. 272 y 274.

7 Archivo General de Notarías de Puebla (en adelante AGNPA), Notaría 3, caja 41, Alonso de la Parra, 5/05/1620; y Notaría 4, caja 110, Alonso Corona; 11/11/1622, f. 296, y 15/11/1622, f. 2970.

8 Cfr. Pérez Morera, *op. cit.*, pp. 273-276.

Peña (ca. 1635-1690); o el germano Pedro de la Rosa (ca. 1686-1703), originario de Colonia y padre del platero poblano del mismo nombre.

Llegaron además maestros y oficiales de otras partes del virreinato vinculadas, por razones naturales y comerciales, con Puebla de los Ángeles, encrucijada de las rutas coloniales, como Oaxaca y Guatemala, Veracruz y los puertos del Caribe (La Habana, Puerto Rico y Santo Domingo), e incluso de centros más lejanos como Zacatecas. Durante el siglo xvii el número de maestros y oficiales aumentó constantemente y desde el último tercio del siglo xvii se convirtieron, después de tejedores y sastres, en el oficio más común junto con zapateros, loceros, albañiles o carpinteros, muy por encima de pintores, escultores, entalladores y ensambladores, superando con holgura el centenar en las dos últimas décadas del siglo. Entre 1580 y 1820 hemos registrado, hasta el momento, a 659 plateros,⁹ cifra extraordinaria que da la verdadera medida de lo que el arte de la platería significó en el desarrollo y el florecimiento de Puebla. La gran mayoría ejerció su actividad a lo largo del siglo xviii, periodo en el que esta ciudad llegó a contar con más artífices que los censados en la propia corte madrileña.¹⁰ A partir de 1760 y hasta 1800, el noble arte de la platería alcanzó su punto máximo de desarrollo, a juzgar por la gran cantidad de maestros y oficiales censados y de talleres abiertos, 40 platerías en 1793, que doblaban el número reglado por su cabildo ayuntamiento.¹¹

La platería poblana fue un oficio practicado casi en exclusiva por *españoles*, criollos en la gran mayoría de los artífices que trabajan en la ciudad en el siglo xviii, naturalizados en la ciudad desde hacía varias generaciones. De ese modo, de una nómina de más de 650 plateros, no hemos hallado a ningún indígena y tan sólo hemos localizado a cuatro *mestizos*: al oficial José Lozano (1679-1709), que se casó con una mujer de la casta parda, hija de padres no conocidos; a Juan Manuel Carrillo (1703-ca. 1723), unido en matrimonio con María Clara de la Rosa, india natural de Amozoc; a Melchor de los Reyes (1714); y a Juan de Acosta (1740); así como a dos *castizos*: Jerónimo Guerrero (1710) y don Joseph Hilario Domínguez (1761), natural del pueblo de Huehuetlán, casado con una india cacique.

A mediados del siglo xvii, los plateros y batihojas poblanos organizaron su hermandad bajo la advocación de San Eligio, radicada durante sus primeros tiempos en el convento de San Agustín. Tal y como se ve por testamentos y asientos de defunción, sus agremiados comenzaron a recibir enterramiento corporativo, entre 1653 y 1658, en la bóveda situada al pie del altar que erigieron en honor del santo patrono del oficio en la capilla mayor de la iglesia de la orden. En los últimos años de este mismo siglo, el obispo don Manuel Fernández de Santa Cruz admitió la incorporación y unión de la hermandad de los plateros con la cofradía, sita en la santa iglesia catedral, de Nuestra Señora de la Concepción, que, a semejanza de la Ciudad de México y de otros lugares de Nueva España,¹² tomaron como copatrona del oficio. El mencionado prelado autorizó la colocación de la imagen de San Eligio en la capilla de la Concepción de la sede poblana, que a partir de 1697 pasó a ser de los plateros y tenían derecho de ser enterrados ahí los agremiados.¹³ La banderola de plata de la hermandad, tras la cual desfilaban en la procesión el día del santo, mostraba

9 Para la elaboración de esta nómina de plateros poblanos hemos utilizado básicamente los registros matrimoniales y de defunciones de la antigua parroquia del sagrario metropolitano, así como las noticias documentales extraídas de los archivos de notarías, de la catedral y de la municipalidad de la ciudad de Puebla (padrones municipales).

10 Cfr. Fernández, Alejandro, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, 1984: 274-280.

11 Archivo General de la Nación, México (en adelante AGN), Industria y comercio, vol. 23, f. 161v.

12 Anderson, *op. cit.*, pp. 79-80.

13 AGNPA, Notaría 4, caja 237, 13/12/1697, f. 41; y Fernández de Echeverría y Veytia, 1962: 119.

así a la Purísima Concepción en una cara y a San Eligio en la otra; mientras que la imagen de San Eligio que los plateros sacaban en aquella procesión llevaba como atributos mitra, báculo y martillo de plata con piedras de bohemia. Dorado y fabricado por el patrón don José Barrios, en 1777 estrenaron nuevo retablo. Al igual que en el altar de la capilla de los plateros de la catedral de México, en él recibían culto conjuntamente las imágenes de los dos patronos de la cofradía: la de María Inmaculada en el nicho principal, *de dos varas, con su trono, media luna y corona, todo de plata, y su manto de tela*; y la de San Eligio en el superior, *de talla de más de vara*.¹⁴

Según Valle Arizpe, su gremio era numeroso –al igual que el de México–, poderoso y rico, como demostró en la construcción de monumentos públicos y en dispendios en las fiestas y celebraciones cívicas o populares. En julio de 1760 el *ilustre arte de plateros* encargó al cantero Joaquín Romero la edificación de un obelisco de 16 varas de alto que habría de colocarse en la plaza pública el 4 de noviembre con motivo de la jura del nuevo soberano Carlos III. La obra se haría en piedra con arreglo al *mapa que está hecho y con la basa que tiene el dibujo de la columna* y llevaría las *efigies del rey y la reyna, armas de Su Magestad y las de esta ciudad*. Su precio se concertó en 420 pesos de oro común que le había de ir suministrando el platero don Vicente de Vargas como mayordomo y comisario nombrado por el gremio para esta obra.¹⁵ Coronado por la escultura en pie de Carlos III con manto, corona y cetro real, fue reproducido en una estampa que se grabó en 1763 con la siguiente leyenda: *Obelisco, que en la ciudad de la Puebla de los Ángeles, celebrando la jura de nuestro Rey y Sr. Don Carlos III erigió el Nobilísimo y Leal Gremio de sus plateros, quienes en esta estampa lo dedican, y consagran a Su Majestad, por mano de su Nobilísima Ciudad...*¹⁶

Integradas por algunos oficiales y dirigidas por un patrón –maestro examinado–, las tiendas de platería se hallaban reguladas y limitadas al número establecido por la ciudad y su cabildo. Vacantes por carecer de patrón o por muerte de sus poseedores, los oficiales Tomás Antonio de Zamora, José González de Zerquera, Joaquín Bartolomé Hernández y José de la Peña solicitaron en 1750, 1753, 1758 y 1760 la concesión de una de las *platerías del número* para poder ejercer como patronos al frente de ellas.¹⁷ Plateros y platerías se concentraban en el centro de Puebla de los Ángeles, en la *ciudad de los españoles*, próximos al actual zócalo y dentro de la jurisdicción de la parroquia del sagrario catedral, la iglesia por excelencia de los españoles –a diferencia de los barrios y parroquias de indios de la periferia (San José, Analco, la Luz, San Marcos)–, en los entornos de la catedral y de los conventos de San Agustín y de Santo Domingo, cuyos templos fueron elegidos habitualmente por los miembros del gremio para ser enterrados.¹⁸ Aunque no hemos encontrado una calle específicamente de las platerías, como sucede en la Ciudad de México,¹⁹ se observa una clara preferencia por dos de las calles que arrancaban de la plaza mayor: la de *los Mercaderes* (2 Norte), que conducía a la iglesia de San José, y la de *San Agustín* (3 Poniente), paralela al costado del templo conventual donde estuvo radicada la cofradía de los plateros de San Eloy durante sus primeros tiempos. Denominada también como *De los Herreros* o de *Lafragua*, esta última fue una de las vías principales de la ciudad, en la que se hallaban las herrerías, fraguas y viviendas de los maestros y oficiales herreros, arca-

14 Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCPA), Libro inventario, 1776 [II], f. 41.

15 AGNPA, Notaría 4, Juan Vicente de Vega, 30/07/1760, f. 141.

16 Valle Arizpe, 1941: 360-361.

17 Pezzat Arzave, 1996: 40, doc. 0161; p. 42, doc. 0173; p. 46, doc. 0194; y pp. 47-48, doc. 0203.

18 Los contadísimos plateros que recogen los repartimientos de alcabalas de 1627 y 1633 vivían en la *calle de la Audiencia*, en las proximidades del cabildo-ayuntamiento, y en la que iba *del Carmen a la yglesia mayor*. AHMP, Libro 2 del Cabezón, 1612-1633, fs. 9, 17v; pp. 29, 30, 39, 59v; pp. 115, 150 y 151v.

19 Cfr. Leicht, 2010.

buceros, espaderos y cerrajeros;²⁰ mientras que en la esquina con Mercaderes se hacían los pregones con ocasión de la publicación de los bandos de la plata admitida a indulto. En la calle de los Mercaderes tuvieron su obrador público y tienda de platería buen número de los más prestigiosos plateros poblanos del siglo XVIII: el patrón don Vicente de Vargas, en los bajos de una casa perteneciente al convento de Santa Mónica que arrendó en 1753; don Antonio Pliego, que en 1754 adquirió aquí una vivienda al también maestro platero don Francisco Javier de la Coba; don José Mellado y Arenas (1755); don Gregorio de los Ríos (1783); don Mariano de Ibarra (1798); o don José de Aguilar (†1762), el más conocido de todos ellos, cuya tienda se hallaba, como la del anterior, en el tramo conocido como de Santa Clara.²¹

La guía de forasteros de 1852 registra un total de 25 platerías y joyerías en Puebla. Las principales tiendas y talleres se localizaban por entonces en la actual 2 Norte, conocida, según las cuadras, como calle de los Mercaderes, de Santa Clara o tercera de los Mercaderes y real de San José; y en la 3 Poniente, denominada, por tramos, De los Herreros, Victoria y San Agustín, así como en la de Peñas, en la 3 Sur, y Micieses, junto al convento de los agustinos. Había nueve platerías en la primera calle; en tanto que en la segunda avenida y sus prolongaciones se situaban otras seis. Las platerías restantes se repartían por la calle de la Aduana Vieja (2 Oriente), en las calles de Las Cruces y Raboso (4 Oriente); en la del Estanco de las Mujeres o calle Cerrada de Santo Domingo (6 Oriente), en la de Mesones (8 Oriente), en la de San Pedro (4 Norte), en la del Parián (6 Norte) y en la de Cholula (Reforma).²²

El barroco poblano

Gestado a lo largo del siglo XVII, el barroco poblano se manifestó con toda su poderosa personalidad durante el siglo XVIII. Desde principios de la centuria se manifiesta en Puebla de los Ángeles un repertorio de formas y tipologías que se distinguen nítidamente frente al resto de la producción novohispana.²³ Cargada de identidad poblana, la plata labrada en sus talleres se reconoce por su particular suntuosidad decorativa y su considerable volumen y peso. Esta riqueza formal expresa al mismo tiempo la opulencia y celebración de la fortuna a la que vive entregada la ciudad, no exenta de rivalidad con la capital virreinal. Tal fue así que la custodia preciosa de su catedral, cincelada por las manos del maestro Ariza y los plateros Larios, era considerada la mejor de todas las de Nueva España por su manufactura, tamaño y pedrería, con un valor estimado en 107,200 pesos.²⁴

La etapa de mayor empuje y personalidad de la platería angelopolitana se sitúa, en opinión de la doctora Esteras, en la primera mitad del siglo XVIII, en las décadas de 1720 a 1740.²⁵ Menos conocidas e identificadas son las creaciones de la segunda mitad de la centuria, a pesar de la crecida actividad registrada entre 1760 y 1800. La movida traza del copón de Hondarribia o del juego de altar de Segura de León, fechados hacia 1773-1774, recubiertos por completo por una abigarrada y asimétrica decoración integrada por densas y voluptuo-

20 *Ibid.*, pp. 100 y 211-212.

21 Pérez Morera, 2012a: 242-244; y Neff, 2010.

22 Cfr. Anderson, *op. cit.*, pp. 267-268; y Leicht, *op. cit.*, pp. 132, 163, 238, 248, 312, 399, 420, 427, 464, 467 y 494-496.

23 Esteras Martín, *op. cit.* (1989), p. 98.

24 Anderson, *op. cit.*, p. 224; y AVCCPA, Libro inventario, 1771, ff. 2-3v.

25 Esteras Martín, *op. cit.* (1989), p. 98.

sas rocallas, roleos, espejos, formas aveneradas y cabezas angelicales aladas, dan la talla del estilo de ese momento.²⁶ En tanto, las lámparas del santuario de Ocotlán, la custodia preciosa de Guadalajara o el juego de altar de la catedral de La Laguna son representativos de las configuraciones abullonadas y facetadas –con planos alternos lisos y relevados con rocallas– y los sobrepuestos afiligranados de las décadas finales del siglo.

Las influencias y relaciones con la cabeza y corte de Nueva España fueron, al mismo tiempo, determinantes: además del constante trasiego y establecimiento en Puebla de plateros locales, éstos acuden a la capital a realizar y completar su formación, a buscar trabajo o abrir su propia tienda.²⁷ En el taller del maestro Luis Ángel Pozos fue admitido el poblano Matías de Acevedo (ca. 1681-1704), platero de oro, hijo de padres no conocidos, que, concluido su aprendizaje,²⁸ regresó en 1689 a su ciudad natal para contraer matrimonio. En otros casos su actividad se desarrolló en sucesivas etapas poblanas y mexicanas o viceversa, como sucede con el citado Alonso París, Miguel de Olachea (ca. 1694-1730), quien se estableció con su hijo en México al final de su vida; o el más tardío y conocido José Luis Rodríguez Alconedo (1761-1815). Los empadronamientos de 1810 y 1811 registran a siete plateros de origen poblano trabajando en ese entonces en la capital.²⁹

El espléndido legado de los hermanos Fagoada a la parroquia de Goizueta (Navarra) en 1756-1758 es ilustrativo de estas interrelaciones. Ensayado por Diego González de la Cueva y sin marca de artífice, la custodia y el original cáliz, labrados en la Ciudad de México, comparten formas y soluciones con los trabajos poblanos: ángel atlante en el astil, sol de ráfagas de doble cerco, hojas de nervios perlados, coro de niños atlantes o tenantes bajo el nudo y la rosa o el estrangulamiento con hilera de puntos incisos del pie; mientras que el diseño mixtilíneo de la salvilla recuerda al del juego de altar de la iglesia de la Concepción de La Laguna (Tenerife), remitido de Puebla en la misma época. La forma mixtilínea del basamento de la custodia es más propia, sin embargo, del barroco mexicano.

Materiales y técnicas

En combinación con la plata labrada y cincelada, los artífices poblanos usaron otras técnicas y materiales, como los sobrepuestos calados o de filigrana, el empleo de la concha de tortuga o carey y las incrustaciones de nácar o madreperla. Se constata así la especialidad de *careísta*, oficio que ejercía a finales del siglo xviii Antonio Barete.³⁰ Al igual que en otros centros del mundo hispano, la filigrana floreció durante la segunda mitad del xvii, periodo en el que encontramos registrados a oficiales y maestros de *platero de filigrana* o *filigraneros*, como Juan Hernández (1667), de la Ciudad de México; Jerónimo Pérez y Turcios (1674); Joseph Mellado (1674); Nicolás Pérez y Turcios (1682); Andrés de Barrientos (1686); y Antonio de Ariza (1690).³¹ No obstante, siempre se mantuvo en uso y a finales del siglo xviii se pusieron de moda los sobrepuestos afiligranados, como muestra la custodia preciosa de Guadalajara o el cáliz de la catedral de La Laguna.

26 Miguéliz Valcarlos, 2010: fig. 6a; Santos Márquez, 2008, I: 328-331; y II: 703 y 709-710, láms. 675 y 685; y Pérez Morera, *op. cit.* (2010), pp. 289.

27 Diego Vázquez (1691) y José Joaquín Pérez Calderón (ca. 1690-1743) eran naturales de Puebla y vecinos de México.

28 Bravo Sandoval y Raquel Pineda Mendoza, 1996: 143, doc. 0061.

29 Anderson, *op. cit.*, pp. 256, 258-260 y 263-264.

30 Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Puebla (en adelante APSMPA), Libro 33 de matrimonios, 1795-1797, 8/10/1797, f. 166v.

31 APSMPA, *Libro 4 de matrimonios*, 1660-1669, 27/02/1667, f. 155; *Libro 5 de matrimonios* (1674-1679), ff. 6 y 136; *Libro 7 de matrimonios*, 1681-1688, ff. 89v y 260; y *Libro 8 de matrimonios*, 1688-1696, f. 89.

Desde el siglo xvii, el picado de lustre, de tradición manierista –en forma de decoración incisa a base de tarjas, hojas de acanto, ces vegetalizadas y finos tallos curvilíneos y geometrizados– alcanzó en la platería angelopolitana un consumado virtuosismo con expresiones de gran riqueza y absoluto dominio, como evidencian los originales cálices de Breña Alta y Adeje (Islas Canarias), cubiertos enteramente con fino ornato de este tipo. Paralelamente, el artista poblano manifestó su complacencia en la búsqueda de efectos cromáticos obtenidos a través de diversos recursos. Uno de los más genéricos era el trabajo de la plata *mestiza*, es decir, dorada a *trechos* en contraste con las superficies cinceladas en blanco. Por su rareza llaman la atención las figuras en plata policromada, como muestra la custodia de la iglesia parroquial de San Francisco (en Puebla), en una solución similar a la de Santa Ana Zegache (Oaxaca), con un ángel militante y San Juan Bautista, pintados y encarnados, respectivamente. Del uso de esta técnica dan prueba algunas noticias documentales, como la pareja de ramilletes que perteneció al colegio jesuita del Espíritu Santo, rematados *por una mariposa de plata pintada*.³² En otros casos las esculturas argentíferas combinaban las carnaciones en plata en su color con los brocateados en oro de trajes y vestidos que imitaban los dibujos de las telas labradas originales, al mismo tiempo que eran cubiertas con sobrepuestos de perlas y piedras preciosas y, en su defecto, de pedrería falsa.

El abigarramiento de custodias y viriles se llevó al grado máximo de exceso, como prueba el empeño que puso en ello la catedral poblana a través de los siglos en adquirir con ese fin las gemas de suprema calidad en los principales puntos de Nueva España. Las comunidades religiosas y las parroquiales imitaron el hecho, como símbolo palmario e imagen expresiva de su riqueza, poder y prestigio. Se hicieron así custodias revestidas de piedras multicolores y viriles de sol con diamantes en un *rostro* y esmeraldas en el otro. Hasta fecha tardía perduró además el gusto manierista del esmaltado en forma de cabujones sobrepuestos. La espléndida corona de la Virgen de la Luz de Los Silos (Tenerife) es buena muestra de ello. Enviada en 1704, se trata de una obra magnífica, tanto por su considerable peso y tamaño como por su cuidada labor y cromatismo –con botones de esmalte azul en contraste con el dorado general de la pieza–, que producen una sensación de riqueza poco común.³³ También llevan cabujones elípticos de esmaltes tabicados tanto la salvilla como las vinajeras de Brivesca, enviadas de Puebla en 1718.

Repertorio decorativo

A la par de las otras artes figurativas y en paralelo al singular trabajo de los yeseros, entalladores y retablistas, el repertorio decorativo de la platería poblana no constituye un universo aislado. Por el contrario, se trata de un lenguaje que se manifiesta al unísono en la arquitectura y en la decoración arquitectónica (remates escultóricos, fuentes y columnas conmemorativas, estípites antropomorfos, figuras de niños tenantes bajo aleros y cornisas); en relieves en piedra labrada (frisos con sinuosas formaciones vegetales y zarcillos en espirales, cálices y campánulas, hojas de nervios perlados); en las yeserías policromadas, en el mundo del retablo, en la ebanistería y el mobiliario litúrgico. Sirvan de ejemplo la fuente del zócalo y la columna del atrio del templo de San Cristóbal, coronadas por las estatuas del arcángel San Miguel; los remates escultóricos de la catedral y de las iglesias angelopolitanas; la decoración de la fachada de la casa de los Muñecos y de otras edificaciones palaciegas del siglo xviii; los estípites antropomorfos del exterior del hospital de San Pedro; el retablo

32 AVCCPA, *Libro-memoria de las alhajas de oro y plata pertenecientes a los tres colegios del Espíritu Santo, San Ildefonso y San Francisco Javier entregadas por orden del virrey al obispo de Puebla, 1782*, s. f.

33 Pérez Morera, 2008: 554, fig. 55.

mayor del convento de Santo Domingo, con ángeles telamones en los pedestales y ornato acanalado en las hornacinas, semejante al galloneado ondulante de las fuentes labradas en plata... Las imágenes en plata de las custodias de astil de figura también denotan su inspiración y su deuda con la escultura en madera policromada del siglo anterior, es el caso de las representaciones de la *Virgen Asunta*, la Inmaculada Concepción, San José con el Niño a sus plantas o San Francisco a modo de *seraphicus atlas*.

La obra de follaje: el triunfo del lenguaje naturalista

Con la elocuente denominación de *obra de follaje* los artífices poblanos del siglo XVIII distinguían el ornato plástico y figurativo –labrado, repujado, fundido o cincelado–, en relieve o bulto redondo, en contraste con las superficies lisas y sin ornato. El platero catedralicio Diego Martín de Larios, en la cuenta que rindió en 1736 sobre la obra de las tres ánforas para los santos óleos, diferencia la manufactura en liso, a precio de 2 pesos y 4 reales el marco, y la de las figuras de los ángeles y los doce mascarones de las asas, *obra toda de follaje*, que cobró a 4 pesos y 4 reales. El inventario de alhajas de 1776 recoge, asimismo, dos atriles de plata de los ambones del altar mayor *sinzelados obra de foyaje* y las arañas lisas y *de follaje* que pendían a los lados de la lámpara mayor.³⁴ La denominación define a la perfección la esencia que mejor identifica el inconfundible lenguaje ornamental de la platería barroca angelopolitana: el amor por la temática naturalista. Esta decoración estrictamente vernácula manifestó su vigorosa personalidad en una exuberante fronda vegetal con un «horror vacui», profusión y abigarramiento característicos; donde el follaje y la flor se disponen en formaciones geometrizadas a base de temas foliáceos muy carnosos que se mueven con ritmo ondulante y sinuoso, pero manteniendo una perfecta simetría y un insuperable dominio en el dibujo, de firme trazado. Tallos y roleos envolventes, cartelas de membranas vegetales, hojas con nervios perlados, hojarasca y palmetas, flores de seis pétalos y girasoles, granadas y capullos, cornucopias y campánulas componen este repertorio que, a partir de las tarjas y roleos geométricos y abstractos de índole manierista, evolucionan hacia formas plenas de carnosidad y voluptuosidad. Con ellas se entremezclan cabezas de querubines casi de bulto redondo, festones de frutas –incluyendo especies exóticas tropicales como la chirimoya, la papaya o el fruto del cacao– o racimos de uvas de simbología eucarística, a los que se unen aves y pájaros, sierpes, *bichas* y hermes de génesis del Renacimiento tardío, rostros femeninos velados, cabezas grotescas empenachadas y mascarones leoninos. Las palabras del profesor Hernández Perera tienen plena validez cuando dice: “Surgen junto a la fronda vegetal las alas y las siluetas exóticas de toda la fauna volátil americana... y cada motivo alcanza por sí solo plena e independiente perfección. Tal vez una rosa o una azucena tengan dimensiones superiores a un águila o a un ave del paraíso, pero las proporciones no cuentan en un mensaje todo expresión y dinamismo expresivo.”³⁵ La florida riqueza de este tipo de adorno relevado o repujado, hábilmente resaltado sobre las superficies con sorprendente maestría, encontró en frontales de altar, baldaquinos y tronos, arcas eucarísticas y platos de lámparas el campo abonado para desarrollarse libremente. Sirvan de ejemplos la arqueta de Salvatierra de los Barros (1724), regalo de los hermanos Cristóbal y Agustín Cáceres Ovando, reputada por obra de José de Aguilar (ca. 1709-1762);³⁶ el sagrario de la iglesia de San Pedro de Huelva (1744), donado

34 AVCCPA, *Libro de alhajas dadas a otras iglesias*, 1730, f. 49; Libro inventario, 1776, ff. 7 y 15.

35 Hernández Perera, 1955: 179-180.

36 Cfr. Esteras Martín, 1984: 54-57, núm. 15; Esteras Martín, 1986: 65-67, núm. 26; Esteras Martín, *op. cit.*, (1989), pp. 250-251, núm. 62; y Esteras Martín, 1994: 72.

por los hermanos Torres y Esquivel para la reserva del Jueves Santo,³⁷ el marco del Museo Franz Mayer (1752), de Antonio Fernández; el frontal del santuario de Ocotlán (Tlaxcala), labrado por el mismo platero, el de la iglesia parroquial de Acatzingo (1761) o el de la catedral de Saltillo (ca. 1750), relacionado por la doctora Esteras con el trabajo de los plateros poblanos;³⁸ y algunos manifestadores o *baldoquines* con respaldo en forma de dosel y tarja central que aún se conservan en diferentes iglesias parroquiales del estado de Puebla.

Bichas, sirénidos y cariátides

De ascendencia manierista, los términos *hermes* o *estípites* antropomorfos conocieron en la platería barroca poblana una feliz y fecunda reinterpretación y una variada aplicación. De carácter monstruoso, presentan la mitad superior humanizada con prolongación inferior en hoja de acanto o en faldellín foliáceo en voluta a modo de sirénidos. Como elementos portantes o tenantes en su origen, figuran bajo simulados entablamentos arquitectónicos o cumpliendo función de asas en jarros de aguamanil y *picheles*. Su génesis podemos rastrearla en la custodia turriforme que los hermanos Juan y Miguel de Torres fabricaron para la catedral de Puebla en 1585-1588, cuyo último cuerpo estaba soportado por seis *términos*, también denominados *estípites con ángeles de medio cuerpo* en posteriores descripciones.³⁹ El arca de Salvatierra de los Barros presenta en sus ángulos *Cariátides* sobredoradas con el cuerpo cubierto por una hoja vegetal y su extremo inferior transformado en un racimo de frutas. Conocidas como *bichas*, estas figuras monstruosas aparecen desde el siglo xvii en lámparas-arañas, soportando candiles para luces a modo de hacheros⁴⁰ o sujetando las cadenas al plato y al manípulo. Asas fundidas en forma de cariátides femeninas o sirenas se ven también en nudos y astiles balaustres de custodias, en asas de jarritas de vinajeras y en patitas de salvillas como apoyos. Dan prueba de ello los ostensorios poblanos de Quintana de la Serena y La Haba y las vinajeras de Poza de la Sal y Briviesca, así como el platillo de las vinajeras del juego de altar de la catedral de La Laguna. Otros ejemplos mexicanos o novohispanos de origen incierto son las vinajeras de las Clarisas de Tudela (Navarra)⁴¹ y las de la catedral de Santander;⁴² mientras que el par de la colegiata de Santillana del Mar (Santander) y del Museo Catedralicio de Santiago de Compostela (ca. 1740-1750)⁴³ fueron ensayados por Diego González de la Cueva.⁴⁴ De manera idéntica aparecen en asas de aguamanil, como la jarra de la parroquia de San Bartolomé de Sevilla (anterior a 1697)⁴⁵ y la del santuario del Cristo de La Laguna (Tenerife), ambas prácticamente iguales con cariátide femenina de doble curva y cola foliácea. El ajuar de la catedral poblana también contaba con un pichel o jarro cincelado en blanco con un *cerafín por assa*.⁴⁶

37 Heredia Moreno, 1980: 134-135; Palomero Páramo, 1992: 96-97, núm. 20; y Sanz Serrano, 1995: 98-101, núm. 38.

38 Esteras Martín, 1991: 410-411, núm. 183.

39 Anderson, *op. cit.*, p. 223; y Pérez Morera, *op. cit.* (2010), p. 273.

40 La catedral de Puebla poseía 48 bichas o hacheros de hechura artística. Anderson, *op. cit.*, p. 220.

41 Heredia Moreno, Asunción de Orbe Sivatte y Mercedes de Orbe Sivatte, 1992: 63, núm. 20.

42 Carretero Rebes, 1986: 141, núm. 110, fig. 126.

43 Esteras Martín, 1993: 346, núm. 64.

44 Esteras Martín, *op. cit.* (1986), p. 71, núm. 29; y Esteras Martín, *op. cit.* (1989), p. 96; Carretero Rebes, *op. cit.*, p. 139, núm. 108, fig. 124a.

45 Sanz Serrano, *op. cit.*, pp. 40-41, núm. 9.

46 AVCCPA, Libro inventario, 1776 [II], f. 11.

El remate y el soporte escultórico

La característica ejemplar de la platería barroca poblana es su sentido escultórico, propensa a los fuertes contrastes de relieve, a los adornos y figuras casi de bulto redondo y a las estatuas concebidas como telamones⁴⁷ y soportes antropomorfos, en posición de atlantes o cariátides en custodias de astiles de figura, nudos y fustes de cálices, candeleros de altar como los dos juegos que posee el Museo Amparo (núms. 1 y 2), respaldos de manifestadores; o como triunfante colofón de tronos, andas y baldaquinos, sagrarios y arcas eucarísticas, lámparas y arañas, pilas aguamaniles, platos limosneros, ánforas y vasos de comunión. Aunque fue en Puebla donde este tipo de soporte adquirió su expresión más definida y emblemática, no fue ni mucho menos exclusivo de la platería poblana. En México, Oaxaca y otros centros novohispanos también se hicieron custodias, cálices o candeleros con ángeles atlantes en el astil que evidencian las interrelaciones entre todas ellas. Cabe citar, entre otros, los candeleros que pertenecieron a la catedral de Guadalajara⁴⁸ o los ángeles-candeleros de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja),⁴⁹ enviados de México en 1702, con apoyos de garras-bolas, nudos con asas de tornapuntas vegetales o rosarios de puntos incisos en la peana al modo de los trabajos poblanos; y el singular cáliz de Santa Clara de Astudillo (Palencia),⁵⁰ emparentado con el ostensorio del convento de Churubusco (México) y un pie de custodia de la colección Bakal.⁵¹

La técnica del fundido a la cera permitía la repetición y seriación de este invariable tipo de figuras e incluso su copia en sus lugares de destino en el caso de las piezas exportadas. Su prototipo muestra una serie de rasgos rígidos al mismo tiempo que estereotipados, ángeles militantes calzados con coturnos o botas altas a lo romano, faldas y sobrefaldas agitadas por el viento, abiertas por delante con las piernas al descubierto, faja o cíngulo ceñido a la cintura, escote cuadrado o circular, mangas abullonadas sobre los hombros (cáliz, Poza de la Sal) y coraza decorada con roleos incisos de picado de lustre. Representados con distintas variaciones, hay versiones casi seriadas que reproducen la misma plasmación con ligeras diferencias, como los ángeles de las custodias de Palomares del Río (Sevilla), San Francisco (estado de Puebla), Museo Franz Mayer (ref. F-259/02576/GCY-0023), con cabello partido en raya, cayendo simétricamente en dos mitades sobre los hombros y faldellín a lo romano con colgajos pendientes del cinto, festoneado en medios círculos, semejantes a los de la pareja de candeleros del Museo Amparo (Puebla); o los de los ostensorios de Cordobilla de Lácara (Badajoz), Guadalajara (México) y colección particular (Puebla), con escote cuadrado, peto con bordes inferiores trilobulados y doble falda triangular superpuesta, prácticamente idénticos al arcángel San Miguel de un plato limosnero marcado tardíamente por el ensayador Dávila (1819-1823).⁵²

También se elaboraron monumentales esculturas en plata para el culto divino y para solemnizar las principales festividades litúrgicas como la del Corpus y la Inmaculada Concepción, celebraciones en las que las diferentes imágenes argentíferas que poseía la catedral poblana eran colocadas en los altares de los pilares del presbiterio.⁵³ Hasta seis llegó a tener

47 Véase un incensario con marcas de Puebla y L'Enfer, activo en 1852. AA vv, 1999: 82, or065.

48 Esteras Martín, 2000: 135.

49 Arrúe Ugarte, 1986: 225; Sánchez Trujillano, 1992: 40-41, núm. 8.

50 González, 1999: 364-365, núm. 29.

51 Valle Arizpe, *op. cit.*, fig. 26; y AA vv, 1994: 54, núm. 112.

52 En opinión de la doctora Esteras, la figura del arcángel parece añadida de otra pieza. Esteras Martín, *op. cit.* (1989), pp. 360-361, núm. 116; y AA vv, 1994: 82, núm. 154.

53 Anderson, *op. cit.*, p. 216.

la iglesia mayor de Puebla. La más antigua de ellas, la de la Asunción de Nuestra Señora, había sido donada por el obispo Alonso de la Mota y Escobar a principios del siglo xvii,⁵⁴ al mismo tiempo que el artífice Luis de Vargas labraba otra imagen semejante para la catedral de México (1610).⁵⁵ Encarnada toda de plata con manto dorado y túnica en blanco, llevaba en la mano derecha una palma y en la izquierda un lirio. En el pecho ostentaba un sol de rayos sobredorados con un granate grande en medio y sobre la cabeza una corona imperial con 67 piedras falsas de todos los colores.⁵⁶ A ella se sumaron después la de San Pedro (1656), firmada en México por Antonio de Salcedo y Pedro de Cevallos; y la de San Miguel Arcángel (1675). En 1721 estaba fechada la de San Pablo, también firmada en su peana por su autor, el maestro Juan María de Ariza, a quien en 1728 se le encargó otra de la Inmaculada para hacer pareja con la anterior. Aunque se propuso invertir el metal de la antigua imagen de la Asunción en la nueva estatua, el cabildo no permitió su fundición y, por muerte de Ariza, fue realizada por su sucesor, el patrón don Diego Martín de Larios. A expensas del maestrescuela don Juan Pérez Fernández Zalgo (†1755) y en honor de su santo patrono, se entronizó en 1753 la última escultura en plata, obra, según el cronista poblano Veytia, del maestro platero Antonio Fernández.⁵⁷

Como protectores y titulares de la ciudad, la iconografía de los ángeles y del arcángel San Miguel, patrono de Puebla,⁵⁸ impulsada por el arte y el espíritu triunfante de la Contrarreforma, gozó en la platería barroca poblana de una preferencia y un protagonismo inusitado, de acuerdo con su prestigio implícito como emblema urbano angelopolitano por excelencia y como defensores de la Fe, del Santísimo Sacramento de la Eucaristía y de la Iglesia, virtuales vencedores de la herejía y de los enemigos de la doctrina Católica. Ángeles militantes vestidos a la romana o con atuendos clásicos, con o sin atributos simbólicos, aparecen en la cúspide de lámparas y arañas, recogiendo el manto de las imágenes de la Virgen María o llevando el parasol durante la procesión del día de Corpus. Cual simbólicos atlantes de la fe, reciben sobre su cabeza el peso del sol de las custodias de astiles de figura o cargaban los atriles de plata de los ambores desde donde se proclamaban, en el interior de la catedral, las epístolas y evangelios, rematados por las figuras de San Pedro y San Pablo; mientras que el cuadro del Santísimo Rostro de Cristo de la sacristía de la misma iglesia se erguía sobre un pie con *un ángel de rodillas que sustenta todo el marco*. Como capitán de las milicias celestiales, triunfante vencedor del demonio y defensor de la monarquía hispana, la figura dorada de San Miguel Arcángel coronaba la gran lámpara mayor construida por Diego Martín de Larios (1751), con cruz y escudo real en la mano; así como el gran trono de plata que el maestro poblano Miguel de Olachea fabricó en 1695-1699, aquí con cetro en una mano y en la otra cruz, espada y *lebrero culebreado*. Como antecedentes, cabe citar la escultura en plata de San Miguel Triunfante (1675) sufragada por el arcedianos don Alonso Pérez Camacho (†1673). Cubierta de piedras de colores y perlas, coronado por una guirnalda de flores, portaba en su mano derecha un cetro dorado con unas rosas de plata en blanco y en la izquierda una palma dorada. Sobre el pecho ostentaba un pectoral de oro con un granate cabujón y una venera del Santo Oficio y, de hombro a hombro, llevaba colgando un collar de plata. Para llevar la falda o cauda de la Virgen de la Defensa, el arcedianos Andrés Sáenz de la Peña (†1687) dio un ángel de plata de media vara de alto y 20 marcos de

54 AVCCPA, Libro inventario, 1596, f. 112v.

55 Valle Arizpe, *op. cit.*, p. 383.

56 Medía una vara y tres cuartos de alto y pesaba 67 marcos netos. AVCCPA, Libro inventario, 1776 [II], f. 12v.

57 Cfr. Pérez Morera, *op. cit.* (2010), pp. 275, 279, 282 y 288.

58 Como *patrono principal desta ciudad de los ángeles*, la catedral de Puebla tributaba al arcángel San Miguel fiesta de primera clase y octava con toda solemnidad, como determinó por auto de su cabildo de 22/09/1638, ratificado en 1673. AVCCPA, Actas capitulares, 11/07/1673, f. 249.

peso, que sirvió más tarde para sostener el *quitasol quando salía el Divinísimo el día de Corpus en las andas*. Posteriormente, en 1765, fue colocado en el remate de la pila aguamanil de la sacristía, sobre peana de nubes y con estandarte, cruz, palma y guirnalda dorada.⁵⁹ Ángeles militantes rematan ánforas y vasos de comunión. Para la consagración de los santos óleos se hicieron a fines del siglo xvii tres ánforas cinceladas en blanco de dos tercias de alto, cuya copa terminaba en un ángel de bulto con las letras C. O. Y. indicativas de su contenido.⁶⁰ Sin duda sirvieron de modelo para las que fabricó en 1736 Diego Martín de Larios el Viejo. Conservadas aún en la sede poblana, cada una lleva sobre la tapa *un ángel con su tarja* –que ostenta la jarra florida del emblema catedralicio– y *su letra inicial* como las antecedentes.⁶¹ A este prototipo responde el vaso de comunión que el arzobispo-obispo Álvarez de Abreu envió al santuario de las Nieves (Santa Cruz de La Palma) después de 1745 y que, por estas y otras razones, cabe atribuir al mismo artífice. Sobre la tapa un soldado vestido a la romana, con casco empenachado y faldas abiertas por delante, porta báculo y mitra alusivos a su donante. No lleva alas, aunque se halla visiblemente emparentado con aquellas otras figuras de ángeles militantes por las que tanta predilección manifestó la platería de la Puebla de los Ángeles. De forma paralela, las figuras en plata de las tres virtudes teologales o únicamente de la Fe, acompañadas por cuatro ángeles con filacterias o por otros tantos turiferarios, coronan las cúpulas de las arcas eucarísticas remitidas para la reserva del Jueves Santo en Salvatierra de los Barros (1724) y en la iglesia mayor de San Pedro de Huelva (1744).

Como rasgo característico de los talleres angelopolitanos y símbolo emblemático de la ciudad, la estatua del ángel tampoco podía faltar en el punto terminal de las grandes lámparas votivas de aceite que se labraron en plata, especialmente de las de mayor tamaño y peso. Estas esculturas de bulto reproducen a San Miguel Triunfante, a ángeles militantes o a figuras aladas que portan otros atributos (cruz, palma) o sin ellos, con faldas abiertas y manos extendidas hacia adelante, como se ve en las monumentales lámparas enviadas por Andrés Álvarez a la iglesia de Santa Catalina y santuario del Cristo de Tacoronte (Tenerife). El modelo se hizo extensivo a las arañas novohispanas, como la del hospital de la Misericordia de Arahál, en Sevilla (México, 1718); y la de la catedral de Jerez de la Frontera, marcada en México por Diego González de la Cueva en 1731-1750.⁶²

Presumiblemente poblana es una lámpara de colección particular (México), con ángel al modo de las custodias de astil de figura (Cordobilla de Lácara; colección particular, Puebla), aquí con espada y tarja similar a los eslabones a manera de escudo.⁶³ Como se desprende de los inventarios conservados, el modelo ya estaba en boga a mediados del siglo xvii. En 1656 se incluye entre los bienes catedralicios una lámpara-araña *grande, rica y vaciada con vn San Miguel por remate y siete candeleros entre las cadenas para bujías y las cadenas vaciadas con las insignias de la Passión de Nuestro Señor Jesuchristo en ellas*, donada por el chantre don Luis de Góngora a Nuestra Señora de la Soledad.⁶⁴ En 1681, el platero Marcos Galván, oriundo de Santiago de Guatemala, realizó la nueva lámpara del altar mayor, de 727 marcos de peso neto y más de tres varas de altura, que, por acuerdo tomado

59 AVCCPA, Libro inventario, 1656, ff. 39-39v; Libro inventario, 1734 (II), f. 10v; Libro inventario, 1771, f. 17v; Libro inventario, 1776 [II], ff. 13, 15-16v; y Libro inventario, 1792, f. 16; y Cfr. Anderson, *op. cit.*, p. 219.

60 AVCCPA, Libro inventario, 1656, f. 40.

61 AVCCPA, Libro inventario, 1743, f. 12v; y Libro inventario, 1776 [II], f. 11; y Cfr. Anderson, *op. cit.*, p. 218.

62 Morillas Alcázar, 1990: 512, fig. 2; y Sanz Serrano, *op. cit.*, núm. 33.

63 *México y su plata*, 1980: s. p.

64 AVCCPA, Libro inventario, 1656, f. 7v; Actas capitulares, 9/07/1649, f. 174v; y 16/11/1666, f. 310.

en 1679, pasó al altar de la Virgen de la Defensa.⁶⁵ De ella se dice en 1776 que era *muy antigua*, toda cincelada en blanco con crestería enrejada, seis cadenas de doce eslabones cada una y otras tres en el lamparín, así como manípulo igual al cuerpo *que remata con un ángel con su palma en la mano y sus alas, toda completa de carteras y su colgante con tres niños y dentro en el medio una estrella de fierro grande*. Las capillas de la Antigua y del Santo Cristo a la Columna poseían otras dos lámparas grandes con la misma figura en su término, la primera con un *ángel con la luna en la mano y vna palma* y doce serafines de los que pendían las cadenas, fabricada a mediados del siglo xvii con la plata de otras tres más pequeñas donadas por algunos devotos; y la segunda con *vn ángel con su cruz por remate*, un colgante con una columna dentro de una tarja o cerco y diez serafines en el enganche de las cadenas, que había hecho de limosnas el licenciado Bernardo Domínguez después de 1688.

El colofón escultórico angelical llegaría a su cenit a mediados del siglo siguiente, cuando Diego Martín de Larios coronó la colosal lámpara principal con la imagen de San Miguel Triunfante *con las armas del rey y una cruz en las manos*, toda sobredorada, incluidas sus alas. La había también con figuras emblemáticas en su cúspide. Construida con las limosnas que reunió el bachiller Miguel Castañeda a finales del siglo xvii, la de la Soledad llevaba un pelícano por remate. Por colgante podían llevar otros símbolos y emblemas alusivos, como el corazón con siete espadas y dos coronas, una imperial y otra de espinas, que pendía de la misma lámpara; el *colgante con tres niños* de la Virgen de la Defensa; el Jesús dentro de una estrella suspendida de una argolla que poseía la de la capilla de San Ignacio; o una tarja con una columna y un león de plata que colgaba de la grande de la capilla del Señor a la Columna. Otras finalizaban de forma más sencilla con un ramo de hojas, un peyllón terminado o no en argolla o un *rematillo liso*.⁶⁶

Atlantes y cariátides de la Fe: astiles escultóricos de figura

Una de las creaciones más singulares y señeras de la platería angelopolitana son las custodias de astiles de figura, modelo de ostensorio antropomorfo que, al igual que los rayos calados, aparece en México con antelación a España.⁶⁷ Aunque el tipo fue cultivado en los diferentes centros novohispanos durante el barroco, Puebla creó un modelo inconfundible y exclusivo de sus obradores tanto en estructura como en su característico exorno. Con *atlantes* o *cariátides de la Fe* y defensores de la Iglesia destinados a recibir sobre su cabeza los viriles en forma de sol,⁶⁸ el ejemplar más antiguo documentado fue labrado en 1724 para su catedral, probablemente por el maestro Juan María de Ariza. Mandado hacer por el arcediano Juan Francisco de Vergalla de diversas alhajas que se desbarataron con ese fin, consistía en un pie de custodia de plata sobredorada, de más de media vara de alto y 10 marcos y 4 onzas de peso, *que sirve de peana a el sol Nuestra Señora de la Concepción*.⁶⁹ Su iconografía⁷⁰ ofrece diferentes tipos de imágenes portantes, sin que falte también la figura de Cristo Resucitado:

65 Pérez Morera, *op. cit.*, p. 277.

66 AVCCPA, Libro inventario, 1656, ff. 7, 39-40v; Libro inventario, 1712, ff. 9v-10v; Libro inventario, 1734 [I], ff. 3v-4; Libro inventario, 1764-1765, f. 35; Libro inventario, 1771, f. 21; y Libro inventario, 1776 [II], ff. 20v-23v.

67 Cfr. Sanz Serrano, 2008: 330-335.

68 Como *atlantes de la Fe* y *fundadores de la Iglesia* califica el poblano Fernández de Echeverría y Veytia las esculturas en plata de San Pedro y San Pablo de la catedral angelopolitana. Cfr. Anderson, *op. cit.*, p. 223.

69 AVCCPA, Libro inventario, 1712, f. 118; Libro inventario, 1749, f. 6v; y Libro inventario, 1776 [II], f. 3.

70 Sobre este aspecto véase Heredia Moreno, 1991: 327-329.

- a. Ángel-atlante. Como titulares y protectores de Puebla, son el modelo más común, sin duda prodigado en relación con su patronazgo sobre la ciudad. Defensores de la Eucaristía frente a los embates de la herejía, en ellos toma cuerpo el espíritu triunfante de la Contrarreforma Católica a través de diversas variantes, como ángeles militantes vestidos a la romana con coturnos y coraza sobre el pecho; identificado con el arcángel San Miguel con estandarte y balanza, símbolo de su condición de pesador de las almas; o como ángeles con atuendos clásicos pero no guerreros, sin atributos claramente reconocibles, que, tras su victoria sobre la herejía, alzan triunfalmente el sacramento, sin necesidad ya de las armas. En algunos casos se les representa con acusados rasgos indígenas, tocados con perlas y plumas como el del ostensorio del Museo de la Basílica de Guadalupe, que lleva también sobre los hombros esclavina y estola sacerdotal. Cargan el sol sobre su cabeza con los brazos extendidos o en ángulo, con las palmas abiertas hacia arriba con total rigidez,⁷¹ llevando las manos a los rayos inferiores.
- b. *Inmaculada Concepción*. Tema también promovido por el arte hispánico de la Contrarreforma que cobra aún mayor impulso a raíz de la publicación del breve del papa Alejandro VII sobre la concepción inmaculada de la Virgen en 1661. De este tipo es el ostensorio del Museo Nacional del Virreinato, con la figura de la Purísima sobre media luna y peana de querubines; así como el ya citado pie de custodia de la catedral de Puebla (desaparecido), labrado en 1724.
- c. *Virgen Asunta*, variante de la *mater omnium* o de la Virgen de la Misericordia, que en este caso ha derivado hacia una representación de la Asunción como parecen indicar las manos levantadas hacia el cielo y la pareja de querubines situados bajo su manto en la custodia de Salvatierra de los Barros.⁷² Con ella coincide con exactitud –aunque sin la presencia de las figuras angelicales– la escultura de la Asunción del ostensorio del Museo Franz Mayer, con el mismo tipo de plegado, túnica ceñida a la cintura y manto sujeto con medallón sobre el pecho.
- d. *Santos patronos*. Como titulares de las parroquias a las que están dedicadas, las custodias de las iglesias de Santiago Chazumba, Santo Domingo Yodohino, San Francisco, San José Chichihualtepec y Santa Catalina de Tacoronte presentan a sus respectivos santos titulares y patronos: Santiago Apóstol, Santo Domingo de Guzmán, San Francisco de Asís, San Pedro Papa (catedral de Puebla), San José con el Niño y Santa Catalina de Alejandría, acompañados de sus atributos iconográficos (capa de peregrino y libro; rosario sobre el pecho; espada, corona, palma y rueda de púas aceradas).
- e. *Santos fundadores de las órdenes religiosas y mendicantes*, con preferencia por la figura de San Francisco, representado desde el siglo XVIII como *seraphicus atlas* en numerosas pinturas y esculturas novohispanas, de donde pudo haber surgido el modelo.

71 Pintado Rivero, 1994: XXXIV-XXXV.

72 Esteras Martín, *op. cit.* (1984), p. 51.

La Colección de Platería del Museo Amparo

Obras escogidas

Siglos XVIII-XX

La Colección de Platería del Museo Amparo, reunida por su primera directora la señora Ángeles Espinosa Yglesias Rugarcía (1942-2007), constituye una atractiva diversidad, representativa del valor, el interés y el florecimiento que la historia del arte de la platería alcanzó en la sociedad virreinal y mexicana a través de su tránsito por los derroteros estilísticos del tardomanierismo (núms. 1-3, 8), el barroco (núm. 16), el rococó (núms. 5, 18), la transición hacia el academicismo (núms. 7, 20, 22) y el neoclasicismo (núms. 7, 14, 21), para arribar finalmente a la estética ecléctica que define los gustos finiseculares del siglo XIX con su mezcla de elementos románticos e historicistas (núm. 23). Descubrimos así, dentro de este conjunto, creaciones que son el resultado de la síntesis entre el arte indígena y el hispano-cristiano (núm. 5), las formas puramente criollas, diferenciadas y privativas del arte novohispano (núms. 1-4, 6, 8-13, 15, 24-25), y otras que reflejan de manera nítida las influencias y las modas europeas adoptadas por la élite dominante en vísperas o consumada la Independencia (núms. 25-27).

La selección que presentamos, integrada por una treintena de piezas, incluye obras de variado uso y tipología, tanto dentro del ámbito doméstico y profano como de carácter religioso, litúrgico y devocional. Su pluralidad de orígenes, con piezas procedentes de la Ciudad de México, Puebla de los Ángeles, Oaxaca o Guatemala, permite al mismo tiempo no sólo apreciar la evolución de los estilos, sino ampliar los escasos conocimientos que hasta ahora poseemos sobre las platerías ajenas a la capital virreinal, tanto de Puebla, segundo centro en importancia dentro del virreinato, como de otros centros novohispanos del sur de México. La combinación de estos aspectos –origen, tipología, estilo y cronología– han servido de base para dar forma a la estructura y ordenación de este catálogo.

Metodología y técnicas de clasificación

Para la catalogación de las piezas de la colección ha sido necesario estudiar sus relaciones tipológicas o estilísticas con otras obras de probado origen y cronología.¹ La ausencia de noticias documentales y la falta de marcas dejan su clasificación en la mayoría de los casos en manos del análisis de su lenguaje puramente formal y decorativo, tanto para intentar determinar su procedencia como para establecer su datación. Esa misma carencia impide conocer, además, aspectos fundamentales para poder aspirar a esa experiencia recreadora que debe ser la interpretación de la obra de arte, al carecer de noticias sobre el contexto en el que se generó, la personalidad tanto de sus artífices como de aquellos que las encargaron como clientes. Tan sólo la presencia de inscripciones rotuladas, generalmente en la base o en el interior del pie (núms. 13, 14, 24), nos permite conocer el nombre de sus primeros propietarios (núms. 3, 14, 24, 25) o de sus donantes (núm. 13), unido a la fecha de su realización (núm. 3) y, en ocasiones excepcionales, el peso en libras, marcos, onzas y adarmes (núms. 7, 23) o la identidad de su autor (núm. 23).

La obra de arte se convierte en nuestra única fuente documental. Se impone de ese modo en primer lugar un examen exhaustivo y el reconocimiento directo del objeto de estudio, que en sí mismo contiene, en ocasiones, la información suficiente que permite establecer su lugar de procedencia, su cronología y también su autoría. No obstante, las noticias documentales –cuando existen– deben de interpretarse partiendo siempre del análisis artístico y del reconocimiento material de las piezas, como es la comprobación de la existencia de marcas. El valor e interés del marcaje radica en que es el elemento clave que permite determinar con precisión la datación de la obra, su autor o artífice y la localidad en la que fue labrada o marcada.² A través de él es posible hacer clasificaciones seguras, así como correcciones de piezas incorrectamente catalogadas. Cualquier otro comentario estilístico o de otro carácter puede resultar así *erróneo* y *en vano*.³ Dada la importancia de esta cuestión, vale la pena, pues, detenernos en ella para entender las reglas que regían el marcaje y su correcta interpretación.

Marcaje

Válido para todas las labores de orfebrería en plata y oro, incluidas la joyería, en platería se entiende por marca la señal que deja en la superficie de la pieza un punzón con letras, números o signos grabados, al ser golpeado sobre ella.⁴ Sin duda, en la platería el sistema de marcaje alcanzó su expresión más compleja y perfeccionada en razón del preciado valor de su materia, sin embargo, el sistema de marcas no es exclusivo de este arte sino que constituye una práctica genérica dentro de la organización gremial de los oficios. Pañeros, tejedores, toneleros, zapateros, curtidores, alfareros y ceramistas, tejeros o fabricantes de ladrillos garantizaban la calidad del producto a través de la correspondiente marca o marcas, ya fuera de control o gremial, personal o de localidad. Con ellas se daba curso

1 Por su metodología, repertorios catalográficos y fundamentos teóricos, los estudios de Cristina Esteras Martín, José Manuel Cruz Valdovinos y otros a los que nos referiremos puntualmente han sido de gran ayuda como instrumentos de trabajo.

2 Para las cuestiones generales relacionadas con el marcaje de la plata remitimos a Ortiz Juárez, 1980; Fernández, Alejandro, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, 1984, y Fernández, Alejandro, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, 1992; Cruz Valdovinos, 2001: caps. XIII y XIV. Sobre el marcaje de la plata en México véase Anderson, 1941: 281-367; Esteras Martín, 1992a; y Cruz Valdovinos, 1992a: 13-16.

3 Cruz Valdovinos, *op. cit.* (1992a), p. 13.

4 Cruz Valdovinos, *op. cit.* (2001), p. 39.

legal a las piezas fabricadas por los distintos oficios y se supervisaba que no se cometieran fraudes en cuanto a la calidad del material o el pago de impuestos.

Las ordenanzas dictadas para el arte de la platería en la Nueva España establecían una serie de marcas o punzones reglamentarios: artífice, ensayador, localidad e impuesto fiscal. Aunque fue sin duda en México, a diferencia de otros centros americanos, donde más cuidado se puso en dar cumplimiento a la normativa del marcaje, esta práctica fue verificada de forma muy irregular. Su falta supone un grave inconveniente que impide la filiación de las piezas y en pocas ocasiones se observa en las obras un sistema completo con los cuatro punzones preceptivos. De ese modo, dentro del conjunto de piezas del Museo Amparo tan sólo cuatro de ellas poseen marcas, en todos los casos de la capital virreinal, tripartito e incompleto en el caso del *braserillo* (núm. 19) y la *sopera* (núm. 26) ensayadas por José Antonio Lince y Joaquín Dávila, y cuatripartito, con marcas de artífice y ensayador en el *marco* (núm. 21) y la *escribanía* (núm. 27) obrados por Mariano de la Torre y Antonio Godere dentro del ejercicio de Cayetano Buitrón. En otros centros regionales como Oaxaca o Yucatán hubo asimismo gran relajamiento y, cuando se marcó la plata, se simplificó con el sello de localidad, omitiendo los restantes.⁵ Con algunas importantes excepciones, la ausencia de marcas es la tónica general en la platería poblana. Son varias las causas que justifican este incumplimiento: los inconvenientes para el artífice en acudir a la oficina de ensaye correspondiente, el gravamen adicional que suponía pagar los derechos que llevaba el marcador por cada pieza marcada o el riesgo de que se comprobara una falta –aún mínima de uno o dos gramos– en la ley, cuya sanción era la destrucción de la obra.⁶

Son innumerables las piezas que aparecen sin punzones o con marcaje incompleto, de manera que fue común hacerlo únicamente con la impronta de localidad. Durante los siglos *xvi* y *xvii* esta última aparece generalmente sola y es en el siglo siguiente cuando se cumple con más exactitud la normativa que exige las cuatro marcas. Por regla general, la marca de artífice aparece aislada y separada del resto, mientras que las de la competencia del ensayador (localidad, quinto, nominal del marcador) aparecen agrupadas en el lado opuesto de la pieza. Este es el procedimiento que habitualmente practicaron en México a lo largo del siglo *xviii* los marcadores Nicolás González de la Cueva (1701-1714) y su hijo Diego González de la Cueva (1731-1778), José Antonio Lince (1779-1788) y Antonio Forcada (1791-1818). Con la llegada de la Independencia parece que se siguió un sistema diferente, de forma que las cuatro improntas preceptivas aparecen reunidas o alineadas, como muestran las tres piezas del Museo Amparo ensayadas por Joaquín Dávila (1819-1823) y su sucesor en el cargo Cayetano Buitrón (1823-1843), con las marcas de artífice, impuesto, ensayador y localidad, en línea y en ese orden (núms. 26, 21 y 27).

En la estampación de las marcas se procedía en el orden siguiente. En primer lugar, el platero, una vez acabada la obra, imprimía su punzón personal para hacerse responsable de la pureza del material empleado. Más que una afirmación de orgullo por su propia valía o del genio individual o un reconocimiento de su arte, el sello de artífice, aunque opera a modo de firma, constituía un aval de garantía con el que el artífice refrendaba la calidad del producto elaborado por él con su sello de identificación. Por regla general, en España y en el mundo hispano las marcas de carácter personal (autor/ensayador), a diferencia de la morfología emblemática de las improntas administrativas y fiscales, son nominales, con letras mayúsculas en la mayoría de los casos, que recogen el apellido de forma completa, dispuesto en una línea o en dos, y en las menos de forma sincopada o abre-

5 Esteras Martín, 1992: *XX y XXIII*.

6 Cruz Valdovinos, *op. cit.* (2001), p. 39.

viada.⁷ En otros centros europeos, los artífices elegían, en lugar de letras, emblemas y anagramas, figuras de animales y objetos que muchas veces plantean problemas de difícil identificación.

Aunque la ausencia de marcas, tanto de localidad como de artífice, parece ser aún la norma general en el caso de la platería poblana, el hallazgo de diversos punzones personales confirma que los plateros poblanos no constituyeron una excepción a la regla. Como característica común, la marca nominal recoge el apellido en dos líneas –con una sola excepción– y aparece siempre aislada, sin el habitual acompañamiento de localidad, ensayador e impuesto fiscal.⁸ La marca más antigua es de finales del siglo xvii o principios del siglo xviii. Se halla estampada en un excepcional jarro de aguamanil procedente de la colección Mentmore House (Inglaterra) que la profesora Esteras considera que podría ser de Puebla. Con pico sobre máscara, cariátides femeninas en el recipiente y asa en forma de sierpe, ha sido fechado en torno a 1700. Al igual que otro jarro de pico en colección particular, con el mismo tipo de cabeza femenina velada bajo el pico, ostenta la impronta personal OREGA u ORTEGA,⁹ marca que es posible identificar con la personal del maestro de progeie sevillana Francisco de Ortega (ca. 1679-1696) y, con más probabilidades, con la de su hijo, el alférez Miguel de Ortega (1667-1710), nombrado platero de la catedral de Puebla en 1710 en atención a ser *maestro platero con tienda pública y créditos*.¹⁰ Desde finales del siglo xvii los plateros más afamados de la ciudad prefirieron, sin embargo, firmar sus obras –especialmente aquellas de las que se sentían más orgullosos– con inscripciones incisas. Así lo hizo Roque Benítez, en 1693, en el sol de oro que labró para la catedral de Puebla, en la espiga en la que se afianzaba en el pie;¹¹ el maestro Juan María de Ariza, en 1721, en el plano de la peana de la escultura de San Pablo que fundió para la misma iglesia;¹² y el maestro José de Aguilar, en 1725, en la lámpara de la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros.¹³ Hay que esperar a mediados del siglo xviii –y con posterioridad a 1748, año en el que un numeroso grupo de plateros poblanos que venían ejerciendo como maestros se examinan en la Ciudad de México– para encontrarlas de forma más sistemática, tal y como habían dispuesto, dos años antes, en 1746, las ordenanzas del virrey Fuenclara.¹⁴ De esa época datan las improntas de tres artífices que fueron aprobados en la mencionada fecha: la marca FERNA/NDES, impresa en el espléndido marco del Museo Franz Mayer de México (1752), identificada por Esteras con la utilizada por el patrón de platería Antonio Fernández;¹⁵ y el punzón LARI/OS con el que Diego Matías de Larios marcó la custodia rica de la catedral de Puebla (1762), labrada en oro, diamantes y esmeraldas; el juego de altar del santuario de las Nieves (Santa Cruz de La Palma), de 1754-1757; así como cada una de las arandelas de la monumental pareja de arañas de la basílica de Teror (Gran Canaria), de hacia 1760. Al prestigioso maestro Vicente de Vargas hemos atribuido el sello BAR/GAS, localizado en el cáliz de Santa María de Guía (Gran Canaria);¹⁶ y de finales del periodo

7 Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), p. XII.

8 Cfr. Pérez Morera, 2010: 271.

9 Esteras Martín, 1993-1994: 46-47 y 49; Esteras Martín, 1994: 66; y Esteras Martín, 1994: 14-15.

10 Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCPA), Legajo de obras de platería, 1585-1710), 18/07/1710.

11 Anderson, *op. cit.*, pp. 219-220.

12 AVCCPA, Libro inventario, 1776 [I], f. 15v (nota marginal).

13 Esteras Martín, 1984: 63.

14 Anderson, *op. cit.*, p. 309, ordenanza 18, *Que los plateros de oro y plata han de tener marca, señal conocida, que pongan en las piezas que labren*.

15 Esteras Martín, *op. cit.* (1992), p. 65, núm. 167; y Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), pp. 188-190, núm. 59.

16 Pérez Morera, *op. cit.* (2010), p. 271, nota 20, y p. 286; Pérez Morera, 2010a: 18-19 y 49, fig. 13; y Pérez Morera, 2011a: 20, 24 y 53-54, figs. 19 y 20.

colonial es el de BERRU/ECOS, estampado en la original escribanía del Museo Franz Mayer (ca. 1800-1810), que corresponde a Mariano Berruecos, quien obtuvo el grado de maestro en 1784.¹⁷

Una vez impresa la marca de artífice en el taller del platero, la pieza se llevaba a legalizar a la correspondiente caja real u oficina de ensaye para ser contrastada, en presencia de los oficiales reales, por el marcador o ensayador, que cumplía la función de fedatario público. La competencia de este último era la estampación de las tres marcas restantes: la *marca de localidad* o de centro de origen, indicativa del lugar donde se labró la pieza, ciudad o villa; la de impuesto fiscal y, como refrendo personal, su propio sello, conocido como marca de ensayador o marcador. Previamente comprobaba la calidad del metal mediante el método del ensaye. Consistía en extraer con el buril viruta de plata para ser fundida en el crisol. La señal de garantía que quedaba impresa en la superficie de la pieza, en forma de surcos grabados en líneas en zigzag, se conoce con el nombre de *la burilada*. El ensayador, además, tenía la misión de visitar, sin advertirlo, las tiendas de platería con el fin de examinar si se labraba la plata con la ley ordenada. Esta es una de las razones que justificaba que los obradores se concentraran en una misma calle al facilitar un mayor control a todos los efectos.¹⁸ Es la llamada calle de *las platerías*. La de San Francisco o de Madero, en la Ciudad de México, es sin duda el mejor ejemplo para la Nueva España.¹⁹

La marca de localidad constituye la llave maestra para la clasificación de la platería. De todo el sistema obligatorio es, junto al de impuesto fiscal, la que aparece impresa con mayor frecuencia, asumiendo además el valor de *quinto* para refrendar el pago de este impuesto fiscal. Parece que las autoridades virreinales se conformaban de ese modo con que, al menos, la plata labrada presentara únicamente esta señal, dándose por buenas la ausencia de las restantes. Su presencia no siempre equivale al lugar donde fue realizada la pieza. En rigor, se trata del lugar donde sólo fue marcada o ensayada al pasar por el control oficial, pudiéndose haber realizado en otro lugar diferente,²⁰ como de hecho se ha comprobado en determinadas ocasiones donde el estilo de las piezas entra en contradicción con su centro de origen. El caso de Puebla es representativo de esta problemática. Aunque en Puebla se escribirían páginas muy brillantes de la platería barroca, no contó con oficina de ensaye debido a su cercanía –y también a su rivalidad– con la capital.²¹ Conforme a las disposiciones aprobadas durante la Colonia, las piezas labradas en la ciudad tenían que ser ensayadas, según Anderson, en la vecina capital del virreinato²² y sólo a finales del periodo colonial se estableció una caja real (1787-1792).²³ Eludir este control fiscal beneficiaba además tanto al platero, que no pagaba el quinto, como al cliente, que reducía notablemente el coste de la obra.²⁴ Debido a esta circunstancia es posible que un número indeterminado de piezas tenidas por ser de la Ciudad de México en función de sus punzones sean, en realidad, angelopolitanas, como se ha percatado, por razones estilísticas o de encargo, la doctora Esteras.²⁵ La producción de los plateros poblanos fue a todas luces ingente, a juzgar por el enorme número de oficiales y maestros censados en el siglo XVIII. Por ello, es lícito sos-

17 Esteras Martín, *op. cit.* (1992), p. 96, núm. 248; y Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), pp. 268-269, núm. 105.

18 Ortiz Juárez, *op. cit.*, pp. 18-19.

19 Anderson, *op. cit.*, pp. 87-89.

20 Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), pp. XI y XII.

21 Esteras Martín, 1989: 98.

22 Anderson, *op. cit.*, p. 10.

23 Ruiz Medrano, 2002: 26; Anderson, *op. cit.*, p. 7; y Esteras Martín, *op. cit.* (1992), p. 190.

24 Esteras Martín, 1981: 278.

25 Esteras Martín, *op. cit.* (1984), p. 40.

pechar que una parte imposible de cuantificar se esconda hoy bajo el marcaje de la capital virreinal. Así, el copón de Hondarribia (Guipúzcoa), a pesar de las improntas que presenta, fue enviado desde Puebla por don Juan José de Elizaga y Zamora, junto con una custodia, un cáliz y unas vinajeras.²⁶

Morfológicamente, las marcas de localidad son básicamente de tres tipos: heráldicas o emblemáticas; nominales, con el nombre completo o abreviado, latino o en lengua vulgar; y mixtas, con ambos elementos. También puede ser monogramática o topónima.²⁷ La forma más habitual es la primera, con las armas o expresiones heráldicas más o menos simplificadas de la población. Al mismo tiempo, suele ser la misma para distintas especialidades artísticas, como es el caso de la marca de Amberes que se utiliza en orfebrería y en los talleres de imaginería; o la que identificaba a las platerías y fábricas de sederías toledanas (T/o). Rara vez la marca de localidad permaneció inalterada a lo largo de los siglos, de modo que son frecuentes los cambios en tamaño, en pequeños detalles o variando su morfología de manera parcial o integral. Ello obedece a la costumbre de que cada marcador mandaba fabricar sus propios juegos de punzones en el momento de iniciar su ejercicio y, si éste se dilatava, de sustituirlos por otros cuando se desgastaban. De ese modo, por el punzón de ciudad que aparezca en la obra, se puede saber quién y cuándo se contrató.²⁸

Las marcas mexicanas tienen la particularidad de ser topónimas y no heráldicas. La de la Ciudad de México consistía en una «M» bajo una cabeza varonil barbada, de perfil izquierdo entre dos columnas coronadas, alusivas a Hércules y a la impresa o emblema de Carlos V que, como nuevo semidiós, extendió sus dominios más allá del océano. Los restantes punzones novohispanos mantuvieron los elementos fundamentales de las *marcas de columnas* –como se las denomina en las instrucciones promulgadas en 1768– variando únicamente la inicial del topónimo. Así, la de Zacatecas es una «Ç» o una «Z» bajo una cabeza en perfil coronada entre columnas, la de San Luis Potosí una «SL» entre dos columnas bajo una corona; «IV» (Yucatán), «g/o» (Guanajuato), «O» (Oaxaca).²⁹

Tras el fin del periodo colonial, la marca de localidad experimentó un cambio simbólico sustancial, al suprimirse la corona por sus connotaciones monárquicas y coloniales.³⁰ Dentro de este contexto, la *sopera* del Museo Amparo (núm. 26) representa una pieza excepcional por su marcaje, ya que constituye la primera pieza clasificada hasta el momento que ostenta la variante sin corona que identifica al periodo republicano. Aunque se creía que había sido el ensayador Cayetano Buitrón (1823-1843) el primero en asumir este cambio como consecuencia de la proclamación de la república en 1824,³¹ la pieza demuestra que el nuevo sello ya había sido empleado por su antecesor José Joaquín Dávila entre 1821, año en el que se consuma la Independencia, y 1823, cuando finalizó su ejercicio. En esta última fecha, se dictó superior orden para que todas las piezas de plata y oro que se presentaran en las tesorerías y casas de moneda fueran marcadas con las armas designadas por el soberano congreso para la moneda, con las demás señales análogas a ellas, en lugar de las exigidas por el gobierno imperial.³²

26 Miguélez Valcarlos, 2010: 504-505, fig. 6a.

27 Cruz Valdovinos, *op. cit.*, p. 2001.

28 *Idem.*

29 Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), p. XVIII.

30 En las otras obras que se conocen marcadas por Dávila el ensayador emplea el sello novohispano de localidad con corona real. Cfr. Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), p. 84, núms. 214-216.

31 Anderson, *op. cit.*, pp. 341-342 y 348-349; y Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), p. XXIII y 85-90, núms. 217-233.

32 Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Casa de Moneda, vol. 290, expediente 2, f. 341.

Por regla general, los punzones para marcar la plata eran fabricados por el tallador de la real casa de Moneda de la Ciudad de México, quien surtía de ellos y auxiliaba, con su oficina de talla, a las demás cajas y tesorerías de Nueva España, con excepción de aquellas en las que existía casa de moneda y grabadores, como Guadalajara, Zacatecas y Durango. Según un informe recabado por el señor superintendente de la Casa de Moneda al ensayador interino Cayetano Buitrón en 1823:

[...] la costumbre y práctica constante en estos casos ha sido que los ministros de la Hazienda pública foráneos han ocurrido a los de esta tesorería general para proveerse de los punzones necesarios para el efecto, quienes por conducto del mismo ensayador, se les ha provisto de tales instrumentos. Que los de Guanajuato, Pachuca y Rosario lo han hecho ya, habiéndoseles habilitado de este modo a los segundos y terceros, estando pendientes los primeros para remitir los punzones cuando se concluyan. Que otros en donde hay casa de moneda y por consiguiente gravador, como son los de Guadalajara, Zacatecas y Durango los abren allí mismo sus respectivos gravadores, faltando los restantes, que son los de San Luis Potosí, Sombrerete, Cimapan, Chihuahua y El Parral, que es regular los pidan al recibo de la orden que se les ha comunicado, con espresión de la clase de punzones que necesitan [...]³³

El uso constante de tales sellos, especialmente en las ciudades mineras, obligaba a su renovación a causa de su desgaste, como sucedió con las marcas remitidas en 1787 a la caja de Guanajuato, sustituidas en 1792 por los nuevos punzones duplicados para la plata y el oro realizados por el tallador de la Real Casa de Moneda de México.³⁴ Así consta en el correo que los ministros de la tesorería principal de Guanajuato dirigieron a la caja matriz de México:

Las marcas para sellar las barras de plata y texos de oro en esta tesorería principal que vuestras mercedes remitieron en septiembre del año pasado de 87 casi todas se han inutilizado quebrándose unas y desportillándose las demás, quedando la más mediana para texos de oro para substituir en las barras de plata= En consideración a la falta que hacen dichas marcas pedimos a vuestras mercedes se sirvan mandar construir a la mayor brevedad vna grande para barras, otra más reducida para texos de oro, dos para baxilla y otras dos, una con el apellido de Lexarzar ensayador principal y otro con las armas de esta ciudad, figurando la Fee; y que siendo todas del mexor temple ofrezcan más duración.³⁵

Con respecto a Puebla, se ha venido afirmando que la ciudad nunca tuvo marca de localidad al carecer de caja real y oficina de ensaye. Sin embargo, se han localizado diversas obras, de finales del siglo xvii en adelante, con sello de localidad novohispana consistente en una «P» bajo cabeza varonil de perfil izquierdo, entre columnas coronadas, que muy bien puede corresponder a Puebla y no a San Luis Potosí como se ha afirmado.³⁶ Al respecto, el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán conserva una custodia de astil de figura

33 AGN, Casa de Moneda, vol. 290, expediente 2, ff. 345-346.

34 El 3/2/1792 se satisficieron a don Antonio Cervantes, tallador de la Real Casa de Moneda de México, 55 pesos y 4 tomines por el importe de las marcas duplicadas para plata y oro que construyó y se remitieron a Guanajuato en virtud de la orden superior emitida en 1791. AGN, Casa de Moneda, vol. 12, expediente 7, f. 147.

35 AGN, Casa de Moneda, vol. 12, expediente 7, ff. 142. *Sobre la construcción de marcas para la caja de Guanajuato.*

36 Cfr. Pérez Morera, *op. cit.* (2010), pp. 269-270.

de aproximadamente 1745.³⁷ Marcada con ese punzón, su morfología y ornato remiten sin dudas a los originales y personalísimos modelos de los obradores poblanos, de modo que se halla indiscutiblemente emparentada con los ostensorios de Cordobilla de Lácara (1736), donado por el obispo Crespo de Solís; o la Victoria de Acentejo, fechado por inscripción en Puebla en 1739. La carencia de caja real no eximía a las piezas poblanas de ser quintadas eventualmente con una marca propia y es importante señalar que, aunque la ciudad no contó con oficina de ensaye, en Puebla sí se marcó plata, eso sí, de forma extemporánea y en intervalos que van de una a casi cuatro décadas. Los riesgos del transporte obligaron a quintar a posteriori las obras en la misma ciudad, como se hizo en 1682 por primera vez y, en conformidad con las providencias practicadas en esa ocasión, en las siguientes campañas de 1705-1708, 1745-1746, 1767 y 1777-1778. De acuerdo con el protocolo establecido, la marca del quinto era remitida desde la caja matriz de México, nombrándose un *fiel marcador y sellador* en Puebla. Con ese cometido se nombró en 1707 al maestro poblano Miguel de Olachea; mientras que en los indultos posteriores se despachó a un ensayador comisionado: Antonio de Espinosa y Ocampo en 1746 y Francisco Aranz y Cobos en 1767.³⁸ No tenemos conocimiento qué tipo de sello se usó en tales ocasiones, aunque creemos que muy bien pudo haberse utilizado la marca de localidad novohispana con la inicial «P»,³⁹ aparecida en piezas fechadas en torno a 1690 y 1745, coincidiendo con las mencionadas campañas para diezmar la plata. Sabemos, por la documentación obrante en el Archivo General de Indias (Sevilla), que con ese fin los oficiales reales de la caja general de la corte de México entregaron a los contrastes comisionados una cajita que contenía las diferentes *marcas de colonas* que se emplearon para quintar la plata de vajilla regularizada en los pueblos de la cordillera de Chalco, Tlayacapan, Cholula, Puebla, Orizaba, Veracruz, Córdoba, Tehuacán de las Granadas, Tepeaca, Villa de Carrión, Tlaxcala y Huejotzingo. Así se hizo en 1745 y 1767.

La marca conocida como *quinto real* es específica de la platería colonial americana, indicativa del pago de este impuesto a la Real Hacienda. Suponía un gravamen –semejante al que se aplicaba a la producción minera– del 20% neto sobre el oro y la plata labrada con destino a la corona, de ahí que se conozca con ese nombre. El mayor interés de la administración virreinal en el control del marcaje radicó en el cumplimiento de este impuesto por ser el que generaba mayor contribución económica a las arcas del Rey, razón por lo que su presencia sea superior a la de cualquiera de las otras marcas reglamentarias y que la expresión de plata *quintada* se use genéricamente como equivalente al sistema de marcas en su conjunto. Su morfología es siempre emblemática. Así para México pueden ser, según las épocas, un castillo lacustre, un león rampante o el escudo real en el siglo xvii. Y en el siglo xviii, un águila, símbolo de Tenochtitlán, de acuerdo con las diferentes variantes empleadas por cada marcador: en vuelo, posada o no sobre el nopal, con alas plegadas, a modo de pingüino, dentro de perfil oval, o con alas explayadas dentro de un perfil circular; a partir de la Independencia, la cabeza del águila cambia de postura girando hacia la izquierda. Para Guatemala y toda Sudamérica la forma gráfica de representar esta marca fiscal es una corona, el símbolo real por excelencia.⁴⁰

37 Esteras Martín, 1991: 409, núm. 182; Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), p. 64, núm. 166; y AA vv, 1999: p. 64, OR/036.

38 Ruiz Medrano, *op. cit.*, pp. 77, 80 y 146-147.

39 Las Ordenanzas preparadas en 1783 por el ensayador mayor José Antonio Lince disponían que, siempre que fuese necesario, se remitiese para quintar la plata desde la caja matriz de México a la justicia de cada partido *la marca del lugar y real corona*. Anderson, *op. cit.*, p. 313.

40 Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), p. XII.

Análisis tipológico. Platería religiosa

Destinadas a la celebración del oficio de la misa, a la administración de los sacramentos, al culto y adorno de las imágenes, a las ceremonias procesionales, al mobiliario de las capillas o a la iluminación, algunas piezas religiosas tienen diversas funciones, como en el caso del incensario (altar y procesional) o las lámparas votivas (devocional, de adorno de capilla e iluminación).

Para la Iglesia Católica la Eucaristía, en la que se realiza el memorial sacrificial por el que se renueva el sacrificio de la cruz, es la celebración litúrgica central; hay numerosas piezas de plata para el servicio del banquete sagrado de la comunión con el cuerpo y la sangre de Cristo que se ofrece en el altar. Por su importancia, el primer lugar lo ocupa el *cáliz* (núm. 13), vaso sagrado para contener el vino mezclado con el agua que en la Consagración se convierte en la sangre de Cristo. Su tipología ha variado con el paso del tiempo. No obstante –y como el resto de las piezas de astil– posee una estructura básica: pie, base o peana, de forma circular (imagen de la perfección divina, en el renacimiento, neoclásico), lobulada o de planta mixtilínea (gótico, barroco), a veces con pestaña y zócalo; astil, balaustre o vástago, generalmente con nudo o manzana; y copa, semiesférica o troncocónica, casi siempre dividida en dos secciones (copa y subcopa, esta última también denominada rosa).

A ambos lados de la cruz de altar, bien visible para la asamblea congregada –ya que en el altar se renueva el sacrificio de la cruz bajo los signos eucarísticos–, los *candeleros* (utensilio de un solo brazo o vástago a diferencia del candelabro) o blandones que sostienen velas y cirios (núms. 1 y 2), en número par (dos, cuatro, seis) y colocados de forma simétrica, iluminaban la mesa de la celebración con su luz, símbolo de Cristo. También para el servicio del altar es el *atril*, soporte con respaldo inclinado que sirve para sostener el misal o canon de la misa, de modo que el sacerdote pudiera leer cómodamente las diferentes partes de la celebración. Fijos o plegables, con frecuencia se encuentran por parejas y suelen ostentar emblemas o anagramas alusivos en medio a la advocación, cofradía o iglesia para los que fueron realizados: el anagrama de María, la «S» y el «clavo» entrelazados, signo con el que solían tatuarse las mejillas los esclavos de la ciudad de Sevilla, utilizado más tarde por las cofradías del Santísimo Sacramento y otras hermandades y esclavitudes. Característicos de la platería barroca novohispana son los atriles de altar de diseño aquiliforme (núm. 4), solos o formando una misma unidad con sacras o palabrerros. Llama la atención la pareja de atriles del Museo Amparo (núm. 5) por la inclusión de figuras cristológicas en lugar de los tradicionales textos del Lavabo y Último Evangelio, máxime cuando se trata de representaciones arcaizantes tomadas de grabados tardo medievales.

Utilizados en el altar y en las procesiones, el *incensario* (núm. 8) o turíbulo es el instrumento destinado a la combustión del incienso, resina que al ser quemada exhala un fuerte olor aromático. Su uso se remonta a la liturgia judía y diversos textos del Antiguo Testamento aluden a los incensarios, al incienso sagrado y al altar del incienso, colocado ante el Santo de los Santos en la tienda del Desierto y posteriormente en el Templo de Jerusalén.⁴¹ Su estructura está compuesta por una casca o brasero (cuerpo inferior donde se quema el incienso) sobre un pequeño pie, una tapa o cubierta, también denominada cuerpo de humo, calada para dejar salir el incienso; y un manípulo del que penden cuatro largas cadenas, tres lo unen a la casca y una a la tapa. Esta última lleva una arandela por la que se puede tirar para levantar la tapa y colocar en el brasero los carbones encendidos y el incienso.

41 Cfr. Rivera de las Heras, 1999: 45-46.

Piezas de iluminación, adorno y mobiliario de capilla, las *lámparas de plata* (núm. 3), con su luz alimentada por aceite suspendida del vaso del lamparín, estaban destinadas a arder delante del Sagrario o alumbrar a la imagen de devoción a quien iban dedicadas. Constan de dos piezas: el plato circular inferior o boya, habitualmente muy decorado, y la campana o manípulo superior, unidas por tres, cuatro o seis cadenas de plata calada. En medio, y también pendiente de cadenas menores, estaba el vaso con el aceite. Algunas eran piezas de iluminación, con brazos adicionales o candeleros para velas a modo de arañas (*lámparas-arañas*). Las mexicanas o novohispanas presentan una tipología muy definida desde principios del siglo xvii, cuyo rasgo principal es un característico estrangulamiento cónico o cilíndrico intermedio, decorado con gallones o glifos, entre cuerpos convexos o bulbosos. Salido de un taller de Oaxaca, el raro ejemplar del Museo Amparo (núm. 3) data de 1737.

Ramilletes, jarras o florones (núm. 12) aparecen desde comienzos del barroco novohispano dentro del mobiliario de capilla y del adorno del altar como complemento de frontales, atriles, blandones, sacras y cruces de altar. La exuberancia, fantasía y originalidad que caracteriza a esta clase de elementos ornamentales llevaron a incluir, además de las correspondientes jarras con sus asas y flores de plata, al martillo, lirios, azucenas, pájaros y aún mariposas de plata policromada. De principios del siglo xix es el juego del Museo Amparo, obrado quizá también en Oaxaca.

Con el nombre de vasos sagrados se conocen aquellas piezas destinadas a contener las materias sacramentales. La creencia de la Iglesia en la presencia real de Cristo, en las especies del pan y del vino consagrados después de la celebración, y el deseo de querer ver el cuerpo de Cristo determinó la aparición, a finales de la Edad Media, de la *custodia* u *ostensorio* (núm. 14), vaso sagrado destinado a mostrar y exponer visiblemente a la adoración de los fieles el Santísimo Sacramento, ya sea en el interior de la iglesia o en trayecto de una procesión. Lo fundamental de la custodia es el viril, caja circular acristalada, enriquecida con frecuencia con pedrerías o esmaltes y en cuyo interior va dispuesta una luneta o sol, según sea el caso, para mantener erguida la Sagrada Forma. A partir del siglo xvi prevaleció la custodia portátil de sol, que, por su forma, evoca el astro radiante solar, imagen de Cristo. Al tratarse de piezas manuales, su peso y tamaño no podía ser excesivo, dado que el preste –sacerdote oficiante– las llevaba en sus manos en las procesiones. Al tipo de custodia creado en México por el neoclasicismo académico o “estilo Tolsá”, durante el primer tercio del siglo xix, obedece la custodia solar que posee el Museo Amparo, definido por la configuración oblonga tanto del pie como del sol, con ráfagas inferiores de mayor longitud, y por su emblemática tomada del Antiguo Testamento, los símbolos de la Pasión de Cristo y del sacramento de la Eucaristía.

Realizadas con el objeto de administrar el sacramento del bautismo, las *conchas bautismales* (núms. 9, 10 y 11) aparecen dentro de la liturgia desde la segunda mitad del siglo xvii, cuando comienzan a sustituir a los jarros de pico y a otras piezas para verter el agua en la ceremonia del bautismo. El caldero para el agua bendita recibía el nombre de *acetre* (núms. 6 y 7), a juego con su correspondiente hisopo, utilizado para las bendiciones o *asperges*, voz latina que significa rociar y con la que empieza la antifona que recita el sacerdote al bendecir con agua el altar para celebrar al sacrificio de la misa. Con las hermandades y cofradías se relacionan las demandas o *platos petitorios* (núm. 15) en las que se recogían las monedas que se pedían por las calles, en *las puertas* de las casas o en el templo. Durante los siglos xv y xvi se usaron en Andalucía platos limosneros lisos y hondos con asiento plano, sustituidos en el primer cuarto del siglo xvi por demandas en forma de cuenco con

representación figurada o insignia levantada en el centro,⁴² modelo que seguramente arraigó en los territorios de la Nueva España a partir de la misma centuria.

Los atributos de plata servían al mismo tiempo de adorno y de símbolo a las imágenes de devoción, especialmente de la Virgen. Entre ellos se cuentan toda clase de emblemas y anagramas (como el nombre de Jesús o «IHS» a la «maría» con el anagrama con las letras M y A fundidas) hagiográficos, cristológicos y marianos, como cruces y báculos, complementos del vestido (rostrillos, zapatos, sandalias) o adornos y atributos para la cabeza. Símbolo de María como Reina del Cielo, el modelo de *corona* más habitual está formado por el aro, la crestería superior y los imperios que en forma de arco cierran el cestillo por encima, de ahí que sean conocidas como imperiales (núm. 16). Sobre ellos, el globo terráqueo con la cruz y, pendiente, la paloma del Espíritu Santo.

Platería civil: el ajuar doméstico de la casa novohispana y mexicana

Como señala la doctora Esteras,⁴³ el éxito de las vajillas de plata en tierras americanas vino determinado por la abundancia de metal frente a la carestía y escasez de la loza. Signo demostrativo de jerarquía y posición social, de ostentación y magnificencia, sirvió además para atesorar capitales –eludiendo los impuestos fiscales– en forma de plata labrada,⁴⁴ que podía ser empeñada, hipotecada o reconvertida en metálico según las circunstancias. Al margen de su carácter íntimo y doméstico, la residencia de la élite colonial, al igual que la de los príncipes de la Iglesia y miembros del alto clero, constituía uno de los mayores escaparates del poder. Mesas, gabinetes, cámaras y aposentos se hallaban surtidos de abundante plata labrada para el servicio de vajilla, aseo, escritorio, iluminación o uso personal, exhibida al mismo tiempo sobre muebles, aparadores y salas de representación.

Como signo de distinción y riqueza, la posesión personal de objetos de plata labrada era, en la sociedad del Antiguo Régimen, una forma de demostración de la posición jerárquica y social, cuya importancia se medía por el valor del ajuar y el menaje de una casa. Para garantizar su título y propiedad y acreditar su identificación en caso de robo o extravío, sus poseedores las hacían marcar con inscripciones, anagramas con iniciales entrelazadas, escudos de armas o punzones de propiedad.

Reflejo de ese esplendor son algunas dotes matrimoniales. Por esa vía, el canónigo Melchor Álvarez Carballo, medio racionero de la catedral de Puebla desde 1736,⁴⁵ entregó en 1764 a don Juan Matías Goyoneche, natural del reino de Navarra y teniente de una de las compañías de soldados dragones de la ciudad, –casado meses antes con su sobrina, doña María Melchora Gutiérrez Navamuel, criada desde sus tiernos años por el prebendado– un rico ajuar de plata, integrado, entre otras alhajas, por tres fuentes, una salvilla grande nueva *recortada a la moda*; una palangana grande redonda *muy bien echa para labarse las manos*; una mancerina *recortada a la moda con su tasa de filigrana muy primorosa y costosa*; una salvilla con su bernegal *que tiene una estatua de muger en medio con su vidrio nueva, sin celada a la moda*; un bernegal con sus azas nuevo y una piedra besuar en medio *engastada de lo mismo*; otro bernegal chico; una *flamenquilla con su aza* y una *garrafa de*

42 Cruz Valdovinos, 1992: 340.

43 Esteras Martín, 1986: 83.

44 Anderson, *op. cit.*, pp. 126 y 165.

45 Paniagua Pérez, 2007: 134.

plata con su cañón y tapadera de lo mismo de hechura exquisita y costosa. Todas ellas con la marca M. A. C. MA (fundidas) C, iniciales del canónigo Melchor Álvarez Carballo.⁴⁶

La platería profana o civil está representada principalmente por las piezas que componen el ajuar y el menaje de uso doméstico, piezas del servicio de mesa, de boca y de cava, de mobiliario y tocador, de iluminación o de aseo. *Marcos* para pinturas devocionales (núms. 22 y 23) o *ceras de agnus* (núm. 21) y *espejos* con símbolos religiosos (núm. 20) prueban la importancia de la devoción íntima dentro de los ámbitos domésticos del hogar novohispano y mexicano. Para perfumar las estancias se utilizaron pequeños *braserillos* o *pebeteros de mesa* (núm. 18 y 19) destinados a quemar sustancias aromáticas que, siguiendo la tradición hispánica, se hicieron populares en México y Guatemala en la década de 1760.⁴⁷ Las piezas de vajilla constituyen, sin embargo, el capítulo más importante y numeroso. Reflejo de las influencias francesas e inglesas, las *soperas* (núm. 26), de forma oval o redonda con tapadera y asas fundidas, tuvieron su auge durante la primera mitad del siglo XIX. Debido a su enorme peso y a su elevado coste, hacia 1850 comenzaron a sustituirse por piezas de loza o porcelana.

La fantasía y la originalidad criolla afloran en las piezas destinadas a servir el chocolate, bebida elaborada con cacao que desde tiempos prehispánicos se consumía –tanto con fines rituales como profanos– en cuencos de origen vegetal llamados *jícaras* (núm. 24).⁴⁸ Fabricados con la corteza de cocos y calabazas, la costumbre se generalizó durante la Colonia. Aunque las noticias documentales informan sobre su uso desde principios del siglo XVII, fue en la centuria siguiente cuando se difundieron con verdadera profusión, de modo que inventarios, dotes o testamentarias recogen así *jícaras con sus dibujos en el mismo coco*, engarzadas, engastadas o guarnecidas en plata, cuyas aplicaciones incluían *pies*, *bocal*, *aro*, *asitas*, *otras chapitas* y a veces también tapador. Complemento y a juego con ella, la *mancerina* (núm. 25) estaba constituida por una bandeja o salvilla, de formato circular y diseño radial, articulada en torno a un pocillo o abrazadera central dispuesta para asegurar la *jícara* o recipiente para tomar el chocolate. Muy difundidas en México desde el siglo XVIII, estas piezas toman su nombre del marqués de Mancera, virrey de Nueva España entre 1664 y 1673. Aparecen desde el último tercio de ese siglo, aunque las más antiguas conocidas son de principios del siglo XVII. De gran originalidad en su diseño, son escasos los juegos completos conservados.

Entre los múltiples objetos de uso civil cabe destacar los servicios de *escribanía*, compuestos básicamente por un tintero al que se añaden distintos combinados: una campanilla, un arenillero o salvadera, vaso cerrado y agujereado en su parte superior que contenía la arenilla que se esparcía sobre el papel para enjugar la tinta recién escrita; un portaplumas, un cortaplumas, abrecartas y tijeras, todo ello montado generalmente sobre un soporte sostenido casi siempre por cuatro pies en las esquinas. Los cambios de moda y renovaciones hicieron desaparecer la mayor parte de los ejemplares anteriores al siglo XIX. Pieza característica de esa centuria y del estilo geométrico propio del academicismo, el neoclasicismo republicano encontró en las *escribanías* asociadas a la representación del poder un medio de exaltación patriótica en el que desplegar los símbolos nacionales (núm. 27).⁴⁹

46 Archivo General de Notarías de Puebla (en adelante AGNPA) Notaría 1, Gregorio de Mendizábal, caja núm. 20, 7/02/1764.

47 Cfr. Esteras Martín, *op. cit.* (1989) y Esteras Martín, 1994a: 168-169, núm. 63.

48 AA VV, 1997: 280.

49 Véase el retrato del general de división Juan Álvarez (1853), pintado junto a una mesa con una *escribanía* de este tipo, pluma y documentos oficiales. Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, 2009: 119, imagen 69.

Addenda. Obras de estilo o imitación colonial

La falta de marcas y de documentación histórica, unido al desconocimiento sobre el origen o adquisición de las piezas que al día de hoy integran la Colección de Platería del Museo Amparo, dificultan su catalogación y deja cuestiones abiertas difíciles de resolver *a priori*, al menos atendiendo en exclusiva a la confusa estilística y tipos morfológicos que presentan algunas de ellas. La revisión de este catálogo nos ha llevado a considerar la probable existencia de creaciones realizadas en el siglo xx que reproducen o imitan obras del periodo virreinal; situación que observó Lawrence Anderson. El deseo despertado en el país por adquirir objetos de plata y la demanda de los turistas dio lugar, durante las primeras décadas del siglo xx (1900-1936), a un resurgimiento del arte de la platería, que se vio reducido a la reproducción de piezas coloniales. Esta demanda de plata antigua produjo una gran cantidad de imitaciones, algunas muy bien hechas según Anderson. Tales imitadores no se limitaron a fabricar objetos para el mercado, sino también a falsificar las marcas o quintos, abuso que algunos anticuarios llevaron a su extremo.⁵⁰

50 Anderson, *op. cit.*, pp. 276-277.



1. Candeleros (par)

Anónimo

¿Puebla?

¿Ca. 1730-1740?

Plata en su color. Relevada, fundida y cincelada

Alto: 45.5 cm; diámetro del pie: 17 cm; diámetro de la copa: 14 cm

Pareja de candeleros con astil labrado mediante fundición y basamento y cabeza en plancha de plata repujada. El pie circular, compuesto por una zona intermedia de perfil convexo ceñida entre dos escalonamientos, repite la misma estructura de la cabeza, de perfil troncocónico invertido. El astil arranca de un gollete troncocónico ornado con glifos, con nudo ovoide de jarrón, seguido por escocia torneada coronada por un plato saliente, que sirve de base a la escultura que soporta la copa sobre su cabeza. La ornamentación, repujada o grabada a buril sobre el nudo, mantiene una marcada presencia del lenguaje manierista (ces, tornapuntas, espejos ovals, gallones). Mechero de forma bulbosa.

Su tipología difiere del modelo que en sus rasgos generales se estandariza en los diversos obradores de Nueva España desde el siglo *xvi*, definido por su amplia cabeza compuesta por un estrangulamiento troncocónico entre dos toros bulbosos de diámetro decreciente, el último de los cuales sirve de plato del mechero. Se ajusta, por el contrario, al modelo de astil escultórico de figura, característico de las custodias novohispanas y especialmente poblanas del siglo *xviii*, adoptado también por candeleros y blandones de altar. De acuerdo con su esquema y ornato, esta pareja de candeleros pudo haber sido labrada en Puebla de los Ángeles alrededor del segundo cuarto e incluso a mediados del siglo *xviii*, si tenemos en cuenta el peso de la tradición y la tendencia de las platerías poblanas al repetir hasta fecha avanzada los modelos que gozaron de mayor éxito y difusión.

El elemento que con más seguridad determina su origen y confiere mayor personalidad e identidad a la pieza es el ángel militante en posición de atlante del astil, que ofrece una serie de rasgos prototípicos y exclusivos de los obradores poblanos. Calzado con coturnos o botas altas, con faldas y sobrefaldas agitadas por el viento, y abiertas por delante, con las piernas al descubierto, peto con faldellín a lo romano con colgajos pendientes del cinto, festoneado en medios círculos, escote cuadrado, mangas abullonadas sobre los hombros y

cabello partido en raya, cayendo simétricamente en dos mitades sobre los hombros, el ángel reproduce un modelo específicamente de la ciudad de Puebla que, repetido de forma seriada, rígida y estereotipada a través de la técnica del fundido a la cera, aparece en diversos ostensorios realizados durante el segundo cuarto o en el segundo tercio del siglo *xviii* en Puebla de los Ángeles. Citemos la custodia de Palomares del Río (Sevilla), de 1720-1725;¹ la de San Francisco (estado de Puebla), fechada en 1758; o la del Museo Franz Mayer de México (ref. F-259/02576/GCY-0023), de 1770. Con esta última comparte el tipo de plato que sirve de base a la figura del ángel y la forma ovoide del nudo, con decoración grabada en ambos casos, semejante al que presenta el juego de candeleros poblanos de la iglesia de Tacoronte (Tenerife), enviados de Puebla antes de 1748.

La hilera de puntos incisos que recorre el estrangulamiento inferior del pie constituye otro motivo predilecto e identificativo de los talleres poblanos, presente en cálices, custodias o lámparas. Cabe asociar el ornato de gallones con su repertorio decorativo formando cenefas y los penachos trifoliados que unen al pie los cuatro apoyos fundidos sobre el que se eleva el ornato, en este caso en forma de patitas semiesféricas achatadas en lugar de las más habituales garras-bolas.

1 Sanz Serrano, 1981: 302, fig. 10; y Sanz Serrano, 1995: 86-87, núm. 32.







2. Candeleros (par)

Anónimo

¿Puebla o Oaxaca?

¿Ca. 1730-1740?

Plata en su color. Relevada, fundida y cincelada

Alto: 27.8 cm; diámetro del pie: 13.5 cm; diámetro de la copa: 10 cm

Juego de candeleros de altar cuya tipología de astil de figura responde al modelo simplificado de las piezas anteriores, acortando en este caso el balaustre, que se reduce a la figura angelical. Al mismo tiempo, el gollete se prolonga y estrecha para culminar en un cuerpo liso y semiesférico sobre el que apoya sus pies el repetido soporte antropomorfo. La configuración de copa y basamento y la decoración, a base de espejos enmarcados por diseños de tornapuntas, resultan prácticamente semejantes en ambos juegos de candeleros. De forma parecida el modelo también fue realizado en Oaxaca como revela un par de candeleros de una colección particular mexicana, con ángel en el astil según la variante estandarizada en sus talleres,¹ y otra pareja con las ánimas del purgatorio como soportes.² La colección Arocena del Museo del Colegio de las Vizcaínas (Ciudad de México) guarda asimismo una pequeña custodia de sol con el mismo tipo de pie y vástago e idénticos ángeles atlantes y fantásticos apoyos humanizados.

Con faldas y sobrefaldas y escote cuadrado, diadema sobre la cabeza con una cruz marcada y el sol y la luna grabados sobre el pecho, la escultura del ángel militante presenta aquí brazos en posición marcial en lugar de la estereotipada postura en alto. A diferencia de los candeleros precedentes, sus amplias alas proporcionan así dos puntos de apoyo adicionales a la copa superior, de modo que la escultura carga su peso con mayor soltura y sin aparente esfuerzo o rigidez.

Las tres patitas fundidas sobre las que se eleva el pie ofrecen una singular originalidad. En forma de medias figuras antropomorfas, sin brazos y con prolongación inferior en tres hojas de acanto, estos hermes o términos monstruosos, de ascendencia manierista, conocieron en la platería novohispana y especialmente en la poblana fecunda interpretación y variada aplicación.

Por todo ello, le asignamos la misma cronología y origen que a la pareja anterior, sin que tampoco podamos descartar que se trate de una imitación de piezas coloniales. Además de carecer de marcas, regla general de la platería angelopolitana, ambos juegos adolecen de la misma tosquedad y rigidez de ejecución, propia de un taller popular y artesano. Aunque en México, Oaxaca y otros centros novohispanos también se hicieron custodias, cálices o candeleros con ángeles atlantes en el astil, fue en Puebla donde este tipo de soporte angelical adquirió, por sus connotaciones urbanas y simbólicas, su expresión más definida y emblemática.



1 Coincide así su estereotipo con el modelo angelical que muestran la custodia de Cumbres Mayores (Huelva), fechada en 1700-1715, o la de San Jerónimo Otla (Oaxaca). Cfr. Heredia Moreno, 1980, I: 297, fig. 336, y II: 106; Palomero Páramo, 1992: 56-57, núm. 2; y Leo Martínez, 2011.

2 Cfr. AA VV, 1994: 42, núm. 88, y p. 44, núm. 86.







3. Lámpara-araña

Anónimo

Oaxaca

1737

Plata en su color. Repujada, fundida, cincelada y calada

Altura total: 248 cm. Ancho: 98.5 cm. Plato. Alto: 47 cm; diámetro: 82 cm; diámetro de los candiles: 10 cm.

Campana. Alto: 54 cm; diámetro: 32.5 cm

Inscripción en el friso intermedio del exterior del plato:

«DE Sn, MA^o, DEL MAR SE ACABO ESTA LAMPARA DE N^a, S^a, A 20 DE CETYEMBRE SYENDO CVRA EL BAR, Dn, SYMON DE VRBYETA A^o 1737»

Lámpara de considerable volumen. De marcado perfil quebrado, la boya ofrece una primera zona muy desarrollada, dividida en ocho secciones de perfil convexo, en cuyos vértices se adosan otros tantos brazos volados en S tendida compuestos por tornapuntas en plancha de plata, recortadas en perfil, que sostienen los candeleros. La ciñen, por arriba y por abajo, sendas molduras lisas y ochavadas que forman la cornisa que define el borde superior del plato y el escalonamiento inferior del que arrancan los brazos. A partir de aquí, se suceden, separados por escalones lisos –con excepción del rotulado con la inscripción dedicatoria–, dos gruesos toros decrecientes, un estrangulamiento troncocónico intermedio, un cuerpo lenticular (compuesto por doble casquete partido en dos mitades por un filete saliente en medio), y una pieza semiesférica, ornada con gallones escamados que lleva en su extremo inferior un perillón bulboso terminado en punta cónica. La ornamentación sobre compacto fondo matizado de puntos, de carácter planiforme por su suave relevado, presenta motivos de ascendencia manierista que forman cenefas, de geométrica y rítmica disposición, centradas en torno a espejos que cobran diferentes formas en cada caso: ovoides, circulares, almendrados o acorazonados, lanceolados, entre tallos en roleo, ces vegetales y esquemáticas hojas de acanto.

El copete superior adquiere forma de cupulín acampanado que se estrecha en un cuerpo tubular y troncocónico, coronado por otra esfera achatada de doble casquete que sirve de base a la cruz terminal. Con escotadura en V y perfil ondulante, la banderola de esta última lleva grabado en su centro el anagrama de la advocación correspondiente (MR fundidas). Tanto la banderilla del plato como el borde de la campana van orlados por cestería fundida y cincelada de tornapuntas entrelazadas con originales cabezas de mascarones barbados. Los eslabones de las cadenas presentan una gran calidad de encaje, de dos tamaños, compuestos por ces en roleo que describen en su interior, en los eslabones mayores, vanos romboidales de lados curvos. Al igual que otras lámparas novohispanas, su tipo presenta doble función, de modo que a su carácter votivo, como



lámpara de aceite, une el de pieza de iluminación como araña o lámpara de brazos. Dispone así de ocho bujías o candiles para velas, con copas que recogen el plato del mechero decoradas de manera idéntica a la boya.

Aunque su larga inscripción dedicatoria no resulta fácil de leer por la fusión de letras y abreviaturas, su interpretación proporciona, por fortuna, la información suficiente para su clasificación y datación. En ella se consigna, de acuerdo con la costumbre secular en este tipo de piezas votivas, el nombre del pueblo de la iglesia destinataria, el del cura párroco y la fecha. Se indica así que se acabó el 20 de septiembre de 1737, siendo cura el bachiller Simón de Urbietta. Ofrecida a la imagen de Nuestra Señora, seguramente bajo la advocación de la Virgen del Rosario, tal y como parece desprenderse del anagrama de la banderola superior, perteneció en su origen, según consta asimismo al principio del referido texto, a la iglesia parroquial de San Mateo del Mar, localidad fundada en 1606 en el Istmo de Tehuantepec, en Oaxaca, a orillas del océano Pacífico. El ejemplar se halla emparentado al mismo tiempo con otra lámpara-araña del Museo Franz Mayer procedente también de Oaxaca, rotulado con pareja inscripción en uno de los escalonamientos exteriores del plato y texto similar, con indicación del día, mes y año (1721), nombre del cura párroco y de la localidad para la que



fue fabricada. Su leyenda indica que perteneció a la cabecera de Tepeucila, población situada en el centro-norte de Oaxaca. Ello entra sin embargo en contradicción con su marcaje: una G entre dos columnas timbradas por una corona, interpretada como correspondiente a Guadalajara.¹ Conviven así en la misma obra dos localizaciones (Oaxaca y Guadalajara) muy distantes entre sí. En una colección particular de Puebla de los Ángeles hemos encontrado esa misma marca en un incensario que presenta idéntica paradoja, al ostentar simultáneamente dos improntas distintas de localidad estampadas en diferentes partes de la pieza: una con la inicial G (en el braserillo y en el cuerpo del humo) y otra con la letra O bajo león pasante a la izquierda (en el braserillo y en el manípulo, acompañadas en este último caso del sello de propiedad de la catedral de Oaxaca: tiara papal sobre dos llaves cruzadas), alusiva al topónimo de la ciudad de Antequera de Oaxaca. Ello nos obliga a formular la siguiente pregunta, por ahora sin respuesta: ¿se utilizó en algún caso la marca G para quintar piezas labradas en Oaxaca?

Las indiscutibles relaciones formales y estilísticas que pueden establecerse entre las lámparas que pertenecieron a las iglesias de Tepeucila y San Mateo del Mar nos hacen decantarnos, en cualquier caso, por Oaxaca como lugar de procedencia de esta última. Su manufactura, con cierto sabor popular y la persistencia arcaizante del lenguaje manierista –a base de espejos, tornapuntas y gallones– denota su procedencia de un centro local, aislado y periférico. Ambas piezas responden a un tipo peculiar de lámpara-araña ochavada con brazos-candeleros en las aristas, cuya principal característica reside en la configuración octogonal y en la combinación de formas poligonales y circulares,² formadas por la multiplicación y yuxtaposición de molduras y cuerpos de perfil convexo, escalonados, troncocónicos o esferoide. El cáliz y los ciriales de Ribadeo (Lugo) confirman la predilección de la platería oaxaqueña por estas formas.³ Realizados en un taller de Oaxaca en la década de 1730 –en el mismo periodo–, estos últimos presentan pareja solución en la cabeza, con plato del mechero poligonal recorrido en el borde por crestería calada de tornapuntas de C y S entrelazadas, sobre cuerpos convexos, escalonados y troncocónicos. Otra de las características de estas lámparas labradas en Oaxaca, Puebla o Veracruz⁴ es la localización de la inscripción dedicatoria en un friso del exterior del plato, for-



mando parte de la decoración. Aunque el tipo es heredero del modelo codificado en los diferentes talleres novohispanos desde la centuria anterior –integrado básicamente por dos zonas convexas con un estrangulamiento cóncavo o troncocónico intermedio y cruz con banderola en el remate, motivo presente desde al menos el último tercio del siglo xvii–, su morfología muestra características evolucionadas y diferenciadoras que asumen aquí formas regionales y específicas propias, definidas por los repetidos diseños poligonales y muy quebrados, los platos de gran diámetro que le confieren en su conjunto un aspecto achatado, a diferencia de los modelos circulares y las proporciones más esbeltas de los modelos capitalinos, así como los estrechamientos tubulares y troncocónicos. Su fecha de realización (1721 y 1737) reitera, una vez más, el triunfo de las formas poligonales en Nueva España en el segundo cuarto del siglo xviii.⁵

Obra verdaderamente monumental por su tamaño, la lámpara del Museo Amparo une, a su presumible adscripción, a las platerías poco conocidas del sur de México el interés de la originalidad de su diseño y la escasa representación de piezas semejantes catalogadas en las que se haya podido acreditar igual procedencia.

1 Esteras Martín, 1992: 159-161, núm. 45.

2 El contorno octogonal del plato y del manípulo coincide con el de otra lámpara perteneciente al Museo Franz Mayer. De proporciones más esbeltas, ha sido catalogada como obra procedente de un centro artístico alejado de la capital en torno a los años de 1740-1750. Esteras Martín, *op. cit.*, pp. 178-179, núm. 53.

3 Cfr. Kawamura, 2003: 308-310.

4 Véase, por ejemplo, la lámpara que perteneció al pueblo de Jalacingo, población veracruzana situada junto al límite de Puebla. Esteras Martín, *op. cit.*, pp. 138-139-161, núm. 35.

5 Como prueban las custodias de Barásain (Navarra) y Cumbres Mayores (Huelva), las plantas y formas poligonales pueden rastrearse ya en la platería oaxaqueña a principios del siglo xviii. Cfr. Heredia Moreno, María del Carmen, Asunción de Orbe Sivatte y Mercedes de Orbe Sivatte, 1992: 60-61, núm. 17; y Heredia Moreno, 1980, I: 297, fig. 336, y II: 106; Palomero Páramo, 1992: 56-57, núm. 2.







4. Atriles (par)

Anónimo

México (¿Oaxaca o Chiapas?)

¿Siglo xviii?

Plata en su color. Repujada, cincelada y grabada

Alto: 42.5 cm; ancho: 30.8 cm

Pareja de atriles labrados, a diferencia de otros ejemplares, en gruesa plancha de plata repujada visible en la cara posterior, sin estructura o armazón interior de madera. Adoptan diseño de águila bicéfala, emblema que, ajeno aquí a la divisa imperial, se inspira –como hace notar el profesor Cruz Valdovinos– en el conocido símbolo del evangelista San Juan. Timbrada por una corona real, la pieza descansa sobre la cola del animal, desplegada en abanico en medio de sus dos patas de garra. Con plumaje detallado, el centro del respaldo lo ocupa el cuerpo del ave, sin que se aproveche en este caso para insertar los habituales medallones o recuadros con los textos correspondientes al Lavabo y al prólogo de San Juan o Último Evangelio que se leía al concluir la celebración. La gradilla o repisa para sostener el misal está constituida por un simple escalonamiento plano, liso y bruñido, en contraste con los rayados de las plumas y de los fondos del resto de la pieza. Dos eses fundidas de tornapuntas que nacen del respaldo, a modo de asas, le sirven de soporte en su parte posterior.

El mismo autor ha señalado cómo esta peculiar tipología aquilina y bicéfala, generalmente de doble función (atril y sacra), resulta característica de la platería novohispana a juzgar por los ejemplares conocidos. Para Esteras, se hicieron típicos desde principios del siglo xviii, aunque es probable que el modelo provenga de finales del siglo anterior. Piezas de este tipo existen en el Museo Franz Mayer de México (ca. 1700-1725), en el Pilar de Zaragoza (1715), en San Lucas de Jerez de la Frontera (1761) y en la catedral de Santo Domingo (posteriores a 1760), todas ellas realizadas en la Ciudad de México en el siglo xviii.¹ Otro ejemplar en colección particular de Chiapa de Corzo² comparte con el del Museo Amparo la solución de las patas aquilinas, que, a diferencia de los atriles-sacras anteriores, están trabajadas en la misma plancha de metal y no fundidas ni

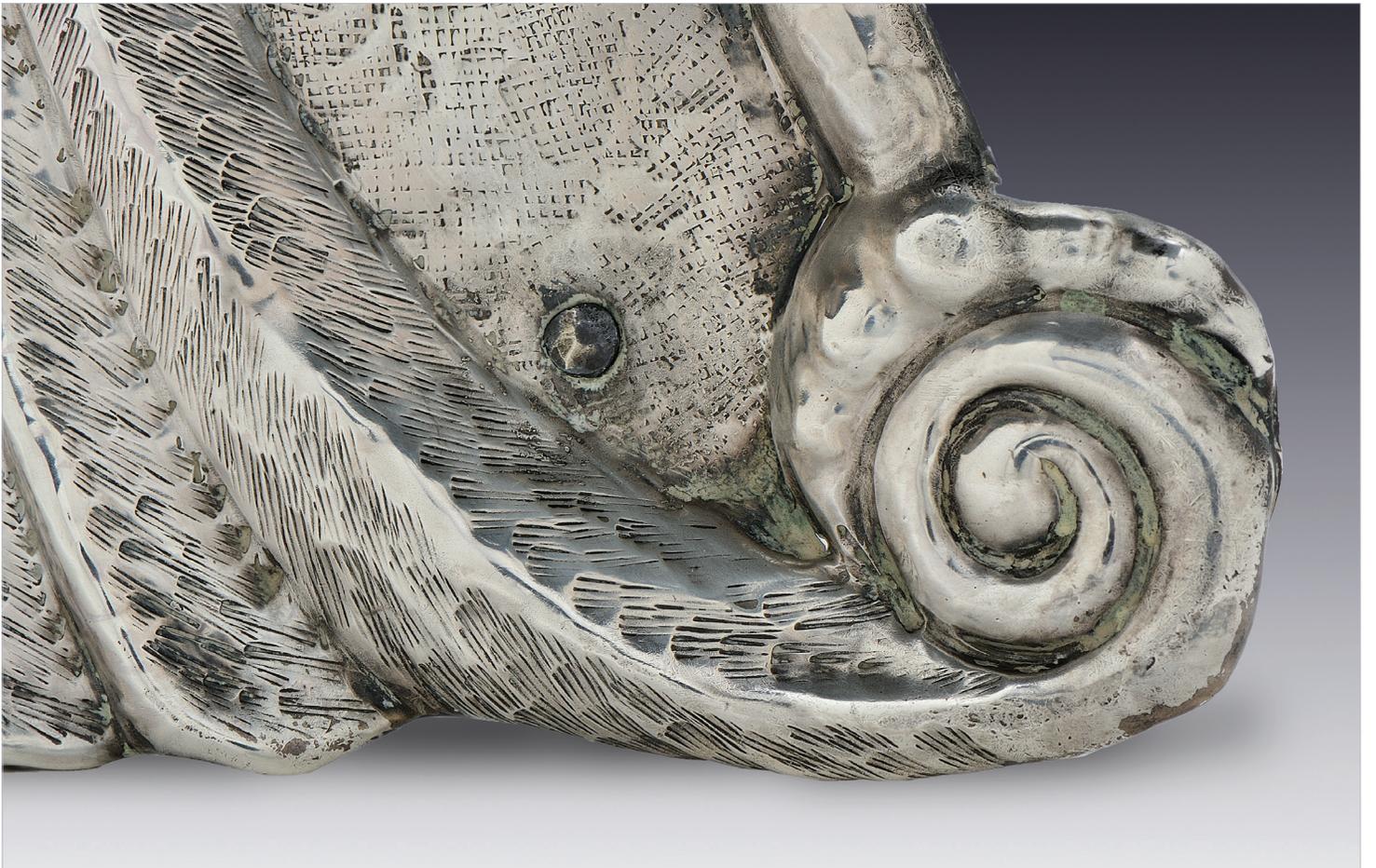
exentas. Éstas, en lugar de las tradicionales bolas, aprisionan al mismo tiempo dos roleos contrapuestos en los que finalizan las plumas de sus extremos. Labrados en Yucatán (Mérida) o Campeche, los atriles-sacras de la iglesia de Los Llanos de Aridane (Canarias), donados en 1789 por un indígena retornado de Campeche,³ prueban, asimismo, la difusión del modelo en los centros periféricos del sur y del sureste del virreinato –de donde podría proceder la pieza que aquí analizamos–, así como su pervivencia durante todo el siglo xviii.

Sin marcas como es habitual, su factura popular, patente en su rigidez, planitud y ausencia de volumen y naturalismo, apuntan de nuevo a un obrador local, quizá del sur de México, cuyos artífices posiblemente están imitando modelos ya superados en otros centros más avanzados y creativos. Sobre esa base, y ante la ausencia en su exorno de motivos decorativos o estilísticos que nos permitan aventurar una cronología más precisa, dejamos abierta su datación en el siglo xviii o incluso en fecha más reciente.

1 Cfr. Esteras Martín, 1989: 246, núm. 60; y Esteras Martín, 1992a:150-152, núm. 41; Cruz Valdovinos y Escalera Ureña, 1993: 164-166, núm. 86; y AA vv, 1994: 39, núm. 40.

2 AA vv, Idem.

3 Pérez Morera, 2010a: 24-25, núm. 16.











5. Atriles (par)

Anónimo
México (¿Oaxaca?)
¿Ca. 1780?
Plata en su color. Repujada, cincelada y grabada
Alto: 41 cm; ancho: 30.5 cm

Pareja de atriles sobre apoyos fijos de hierro, realizados en plancha de plata repujada y clavada sobre armazón interior de madera de cedro. De formato rectangular, el respaldo se define por sus contornos sinuosos determinados por la movida traza de rocallas y tornapuntas que van recortándose en los bordes. El copete del coronamiento se configura en forma de escudete de rocallas en torno a un espejo lanceolado. No obstante, y a pesar de sus formas decorativas rococó, su composición mantiene una rigurosa simetría axial en la distribución de los motivos, a base de las consabidas rocallas, volutas vegetales, tallos y flores, todo relevado sobre un fondo que combina las zonas mateadas a base de rayados con las superficies lisas y bruñidas. El marco central muestra la figura grabada del Salvador del Mundo, de medio cuerpo y en actitud de bendecir con su mano derecha, sosteniendo con la izquierda el orbe coronado por la cruz o el libro de los evangelios.

Este tipo de atriles de altar son característicos de la platería barroca realizados sobre alma de madera revestida con láminas de plata repujada. Su diseño, con recuadro rectangular central ceñido por moldura de media caña sobre ménsula semicónica lisa y moldurada de perfil sinuoso cóncavo-convexo, resulta prácticamente calcado de una pareja de atriles-sacras de la colección Isaac Backal (IB-018-A y IB-018-B), marcados en la Ciudad de México hacia 1780.¹ Otro par de atriles-sacras en colección particular, ensayados por José Antonio Lince hacia 1779-1788,² acreditan que se trata de un modelo de atril, solo en combinación con las sacras, que se tipifica en los obradores mexicanos del rococó durante el último tercio del siglo XVIII. Sin embargo, la pareja de atriles del Museo Amparo, a diferencia de los ejemplares anteriores, presenta una ejecución popular de marcada influencia indígena, visible especialmente en las imágenes figuradas del espacio central.

La ausencia del marcaje reglamentario y la persistencia retardataria de temas iconográficos, que se remontan a los primeros tiempos de la colonización, apuntan del mismo modo a una interpretación provinciana y arcaizante de los modelos capitalinos, realizada en algún centro secundario local, quizá en las platerías de Oaxaca, región de donde proceden algunas otras piezas de la colección como la lámpara-araña que perteneció a la iglesia de San Mateo del Mar. Su mayor originalidad reside precisamente en las representaciones cristológicas de sabor medieval, que sustituyen aquí a los canónicos textos latinos de las sacras. Su iconografía copia al pie de la letra un grabado posiblemente en madera. Prueba de ello es un pequeño tapiz de plumas del siglo XVI existente en el Museo Nacional del Virreinato (Tepotztlán) con idéntica representación del *Salvador del Mundo*,³ sin duda derivada de un grabado gótico –como denotan los pliegues muy definidos–, versionado con la técnica de la plumaria o grabada en plata en función de las necesidades del culto y de la doctrina.

Como es bien sabido, estampas, xilografías y grabados gotizantes fueron distribuidos por frailes y misioneros entre los indígenas desde los primeros momentos de la evangelización como valioso instrumento para la catequización. Impresos principalmente en las prensas alemanas, particularmente de Núremberg, o flamencas durante los siglos XV y XVI,⁴ su misma naturaleza de hoja suelta los hizo el medio idóneo para la difusión de la fe a través de la imagen, a la par que se convirtieron en modelos de inspiración para los artistas indios que trabajaban en los talleres de imaginería, pintura mural o arte plumaria. Sorprende la persistencia de estos modelos tan arcaizantes –como evidencian estos atriles del Museo Amparo– hasta las postrimerías del periodo virreinal. Todo ello nos lleva a no descartar su realización en fecha más reciente y bajo el influjo de las creaciones coloniales.

1 AA VV, 1994: 36, núm. 70.

2 Esteras Martín, 1989: 324-325, núms. 99-99A.

3 Martínez del Río de Redo, 1993: 116-117, 120 y 125.

4 *Ibid.*, pp. 119-120.







6. Acetre

Anónimo

Nueva España (¿Yucatán? ¿Oaxaca?)

Ca. 1700

Plata en su color. Repujada, cincelada y fundida

Alto total: 42.8 cm; diámetro de la boca: 26.7 cm;

diámetro del pie: 10.1 cm

Pie liso, bajo y torneado, con pestaña saliente, seguido de un cuerpo convexo intermedio y un escalonamiento que da paso a un pequeño vástago troncocónico. Caldero troncocónico dividido en dos zonas por un filete central, con fondo semiesférico ligeramente convexo. Cincelada con suave relieve, la decoración del recipiente presenta hojas de acanto y espejos ovoides enmarcados por cintas y roleos que forman seis cartelas en la parte baja; y grupos de tornapuntas entrelazadas, intercaladas de igual forma con esquemáticas hojas de acanto, en la parte superior. Boca muy abierta con lobulado acucharado de gallones separados por hileras de puntos incisos y cabezas de mascarones, de tradición manierista, en el enganche del asa. Hueca en su interior y laminada según las caras de un prisma, el asa ofrece diseño de triple ce con bola o perillón sobre roseta en su extremo superior. Carece de hisopo.

Con algunas variantes, la pieza acusa su dependencia del modelo que se define desde el siglo xvii en Nueva España para este tipo de recipientes destinados al agua bendita, en vigencia hasta el xix.¹ Su morfología, compuesta por una zona bulbosa inferior y un cuerpo intermedio troncocónico o cilíndrico, repite básicamente la misma estructura codificada en lámparas votivas, candeleros o ciriales. La boca adopta perfil lobulado, semejante a los bernegales y a las copas de bocados, piezas para beber propias del siglo xvii, al igual que el asa fundida en forma de triple ce en tornapunta. Los ejemplares más antiguos clasificados hasta el momento se conservan en Cantabria y datan de 1659 (Castro Urdiales) y 1688 (colegiata de Santillana del Mar); mientras que los de las iglesias de la Purísima Concepción (Huelva) y Buenavista del Norte (Tenerife), labrados en la Ciudad de México por los plateros José del Castillo y Miguel José de Tabora, se fechan con anterioridad a 1753, y entre 1731 y 1750 respectivamente. De 1700-1715 y procedente

de Oaxaca es el de Cumbres Mayores (Huelva).² La pieza del Museo Amparo comparte con este último la forma del pie y el asa en plata laminada, en tanto que las cabezas de mascarones se asemejan a las que aparecen en los arranques de las cadenas de una lámpara marcada en Yucatán entre 1675-1700, propiedad del Museo Franz Mayer.³

Sin marcas para orientarnos ni documentación, su trabajo esquemático y la relativa levedad de la chapa parecen revelar su hechura en un obrador secundario –posiblemente de algún centro local del sur de la región de la antigua Nueva España– apegado a las formas tradicionales y a los viejos temas heredados del manierismo: espejos, tornapuntas y cabezas de mascarones.

1 Véase por ejemplo los acetres reproducidos por Anderson, el del Museo Franz Mayer o el de Tepotzotlán y otro de colección particular. Anderson, 1941, II: láms. 27 y 122; Esteras Martín, 1992: 306-307, núm. 132; AA vv, 1994: 86, núm. 175; y AA vv, 1999: 122, OR/134.

2 Cfr. Carretero Rebes, 1986: 172, núm. 152, lám. 169, y p. 153, lám. 170; Esteras Martín, 1986: 41, núm. 13; y Esteras Martín, 1989: 204-205, núm. 39; Palomero Páramo, 1992: 62-63, núm. 5; y pp. 106-107, núm. 24; y AA vv, 1994: 32, núm. 62.

3 Esteras Martín, *op. cit.* (1992), pp. 113-116, núm. 26.







7. Acetre

Nueva España

Ca. 1790-1800

Plata en su color. Martillada, fundida, cincelada y grabada

Alto: 28.6 cm; diámetro de la boca: 24.7 cm; diámetro del pie: 14 cm

Inscripción sobre el borde: «pesa 14 marcos 4 ons 9 adarnes»

Caldero de configuración troncocónica y perfil sinuoso con borde estrangulado y saliente. El pie circular y campaniforme, sobre zócalo elevado y escalonado, lleva adornos similares al del recipiente, en tanto que un abultado toro gallonado se dispone en el estrangulamiento del cuello. Los motivos de ornato son cenefas de perlas relevadas, unidas por esquemáticas ondas y coronadas por triple filamento floral, gallones convexos y coronas de acantos puntiagudos. Carece de asa. La inscripción de su borde informa sobre el peso de la pieza: 14 marcos, 4 onzas y 9 adarnes.

Sin marcas que nos permitan desvelar tanto a su centro de origen como a su autor, nos basamos en su estilo y morfología para proponer su clasificación. Su tipo se aparta del modelo de acetre característico de Nueva España desde el siglo XVII, compuesto por una zona bulbosa inferior, cuerpo intermedio troncocónico o cilíndrico y boca abierta con lobulado de bocados (núm. 6). Su configuración, reflejo de las nuevas corrientes neoclasicistas, se define más bien por dos cuerpos troncocónicos contrapuestos; el superior, de mayor diámetro, constituye el caldero y el inferior, el pie sobre el que se asienta. De la decoración de gallones del borde, característica de la etapa anterior, mantiene de todas formas el cuerpo superior del recipiente, dividido en secciones de suave perfil convexo. En el enganche del asa al borde persisten también las cabezas de querubines fundidos, con copete sobre la frente, rizos confundidos con las plumas y alas con dos volutas contrapuestas en su borde superior, tipificados en la platería mexicana y repetidos a la cera desde el mismo siglo.

A este momento de transición y consolidación de la estética académica, síntesis entre la tradición novohispana y la adopción del nuevo lenguaje clasicista, responde el acetre del Museo Amparo que, por su estilo, puede datarse en torno a finales del siglo XVIII.









8. Incensario

Anónimo

Nueva España (¿Puebla? ¿Oaxaca?)

Ca. 1720-1730

Plata en su color. Repujada, cincelada y picada de lustre

Alto: 25.2 cm; diámetro del braserillo: 13 cm;

diámetro del pie: 8.5 cm; cadena: 78 cm

Incensario con casca o brasero semiesférico con amplia orilla saliente y escalonada precedida por un estrangulamiento cóncavo. El cuerpo del humo, calado para dejar salir el incienso, está constituido por un zócalo recto, un cuerpo de sección convexa, perforado por tres ojos de buey para las cadenas, una anilla lisa en talud y una linterna troncocónica y peraltada que termina en media naranja. Remata en una argolla para una de las cuatro largas cadenillas que desde el manípulo permiten su elevación. De perfil convexo, el manípulo se decora con cercos de hojas y uñas relevadas de bordes festoneados y conopiales con estrías incisas. Liso, bajo y troncocónico, el pie parece, sin embargo, resultado de una intervención posterior. Todo el ornato, dispuesto casi sin excepción sobre fondos rayados, está integrado en su conjunto por hojas, acantos y gallones, que forman coronas, cuadrifolias en aspas en torno a espejos circulares y cenefas; roleos de picado de lustre en el manípulo y bajo la orilla del brasero; así como cartelas elipsoides enmarcadas por tornapuntas vegetales.

De ascendencia manierista, su lenguaje decorativo, tratado bajo la influencia naturalista del primer barroco, nos sitúa dentro de un arco cronológico que del último tercio del siglo XVII se extiende hasta la primera mitad del siguiente siglo. Son escasos, no obstante, los incensarios mexicanos catalogados en este periodo para establecer comparaciones.¹ En líneas generales, todos ellos responden a una misma tipología, caracterizada por su estructura achaparrada, con casca bulbosa y linterna estrecha y cilíndrica coronada por cúpula, al igual que su ornato heredado del manierismo.

La estructura de la pieza difiere en este caso de los ejemplares conocidos, en especial en la marcada forma troncocónica y peraltada del cuerpo del humo, dos tercios más alto que el bra-

sero y cúpula sin filete de separación. Tan sólo en los motivos y en la organización de los temas decorativos de la banda intermedia y del casquete terminal de la linterna, al igual que en la hilera de botones rehundidos que recorre la parte superior del braserillo, encontramos coincidencias con el incensario de la iglesia de Santa Cruz de Lanz (Navarra), marcado en la Ciudad de México por Ribas en la década de 1720.² Ello nos ayudaría a asignarle una cronología paralela o aproximada. La ausencia de marcas tampoco contribuye a precisar su naturaleza. No parece, empero, un trabajo realizado en la Ciudad de México y el mencionado rosario de puntos incisos del estrangulamiento del recipiente, tan del gusto de los talleres poblanos, tampoco parece razón suficiente para otorgarle este origen.

No obstante, y con la prudencia que el caso requiere ante la falta de más datos, los paralelismos técnicos y formales que observamos con el acetre atrás comentado (núm. 6) nos hacen pensar en una procedencia común, quizá Oaxaca o algún otro centro del sureste de México.



¹ De 1673 a 1677 es el de la iglesia de Firgas (Gran Canaria), en torno a 1700 el ejemplar del Museo Franz Mayer y de 1723 el de Santillana del Mar (Santander). Cfr. Esteras Martín, 1992: 147-148, núm. 39; Carretero Rebes, 1986: 154-155, núm. 128, lám. 144; Valle Arizpe, 1941: fig. 52; y Pérez Morera, 2011a: 23 y 39, fig. 5.

² Cfr. Heredia Moreno, María del Carmen, Asunción de Orbe Sivatte y Mercedes de Orbe Sivatte, 1992: 67-68, núm. 24.







9. Concha bautismal

Anónimo
Nueva España (¿Oaxaca?)
Ca. 1700-1725
Plata en su color. Repujada y cincelada
Alto: 5.4 cm; largo: 18.2 cm; ancho: 13 cm

Venera trabajada en plancha de plata labrada y repujada. El cuenco, de mediana profundidad, está constituido por dieciséis gallones cóncavos y rectilíneos, abiertos en abanico hacia el borde, que adquieren perfil ondulante. La charnela nace del mismo cuerpo que, al enrollarse hacia adentro, se transforma en un asa transversal en forma de canuto liso y sin decoración.

A partir de las décadas finales del siglo xvii, las conchas bautismales empezaron a sustituir a los jarros de pico y a otras piezas utilizadas para verter el agua en la ceremonia del bautismo.¹ La forma del cuenco, del asa o el tipo de soportes permiten apreciar diferencias regionales según los casos. Los apoyos en forma de pequeñas conchas o veneras distinguen así a las labradas en Cuba a principios del siglo xviii, en tanto que las mexicanas carecen de soportes fundidos y adoptan formas almendradas, redondeadas o alargadas, con asas de tornapuntas, de cariátide o de plancha enrollada en voluta.²

La abundancia del tipo, la ausencia de decoración y la falta de estilo definido en la mayoría de las piezas hacen difícil, de cualquier modo, su clasificación a no ser que tengan marcas o inscripciones que den conocimiento de su centro de origen o su datación. Una concha bautismal tiene fecha de 1761 en una colección particular; mientras que la del Museo Franz Mayer está marcada en México por Mariano de la Torre entre 1819 y 1823. Otros ejemplares llevan punzones de Guanajuato y Yucatán.

La forma alargada, estrangulada en el cuello que precede a la charnela, y el asa enrollada y tubular coincide, en este caso, con la pieza de la iglesia de Cumbres Mayores (Huelva), de

1715-1717, enviada de Antequera de Oaxaca por el capitán Juan Gómez Márquez en la flota de 1718.³ Con las lógicas reservas, cabe considerar la misma región de origen –de la que proceden asimismo otras piezas de la colección poblana– y una cronología aproximada, en torno al primer cuarto del siglo xviii, para el ejemplar del Museo Amparo.



1 Según G. Rodríguez, el modelo de esta tipología es posiblemente de origen sevillano.

2 Cfr. Esteras Martín, 1989: 222-223, núm. 48, pp. 266-267, núm. 70, y pp. 284-285, núm. 79; Esteras Martín, 1992: 304-305, núm. 130; y Esteras Martín, 1992a: 34, núm. 85; Iglesias Rouco, 1991: 112; AA vv, 1994: 45, núms. 93 y 94, p. 46, núms. 96 y 97, y p. 97, núms. 199, 200, 201 y 202; y AA vv, 1999: 62, OR/031; p. 101, OR/091; y p. 108, OR/105.

3 Cfr. Palomero Páramo, 1992: 68-69, núm. 8.







10. Concha bautismal

Anónimo

Nueva España

Siglo XVIII

Plata en su color. Repujada, cincelada y fundida

Alto: 5 cm; largo: 19.2 cm; ancho: 13.3 cm

Pieza poco profunda, con lados casi paralelos y frente ligeramente redondeado. Constituida por dieciséis gallones, su parte posterior se eleva para recogerse en dos roleos contrapuestos que ciñen un gallón central. Tanto su formato, con tendencia al rectángulo, como el tipo de asa resultan parejos al de una concha bautismal existente en el Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán). La solución de doble voluta de la charnela también es comparable con otro ejemplar novohispano en una colección particular fechado en 1761 y de procedencia desconocida.¹

La inexistencia, tanto en uno como en otro caso, de marcas o inscripciones que nos orienten impide determinar con mayor precisión su cronología y su centro de origen.



¹ Cfr. AA VV, 1999: 108, OR/105; y Esteras Martín, 1989: 284-285, núm. 79.







11. Concha bautismal

Anónimo

México

Siglo XIX

Plata en su color. Laminada y martillada

Alto: 12 cm; largo: 24.2 cm; ancho: 20 cm

Concha muy profunda terminada en punta redondeada. De considerable capacidad y forma abarquillada a modo de cucharón está compuesta por veintidós gajos que nacen de una pared vertical, cuyo extremo superior se enrolla en espiral formando un canuto que sirve de asa.

El tipo, según Esteras, debió de estandarizarse en el siglo XIX, de ahí su coincidencia formal con el ejemplar existente en el Museo Franz Mayer, obra del platero Mariano de la Torre marcada por el ensayador Joaquín Dávila entre 1819 y 1823,¹ o con la concha bautismal de la iglesia de Uztároz (Navarra), ensayada por su sucesor Cayetano Buitrón entre 1823 y 1843.² Su técnica y manufactura, lisa y sin decoración, aconsejan clasificarla como obra ejecutada quizá en fecha más avanzada.



¹ Cfr. Esteras Martín, 1992: 304-305, núm. 130.

² Heredia Moreno, María del Carmen, Asunción de Orbe Sivatte y Mercedes de Orbe Sivatte, 1992: 131, núm. 81.







12.

Ramilletes (par)

Anónimo

México ¿Oaxaca?

¿Ca. 1800?

Plata en su color. Laminada, repujada y cincelada

Alto: 45.3 cm; ancho: 16.1 cm

Pareja de ramilletes en forma de jarrón florido de una sola cara, repujados en chapa de plata clavada y sentada sobre tabla. El jarrón inferior adquiere formato bulboso de pera invertida y superficie convexa, en tanto que los ramilletes se recortan sobre una placa de contorno oval con ramos de acantos, arriba y abajo, que componen sendas coronas; la superior en forma de copete trifoliado con silueta de flor de lis y la inferior con pareja de lanzas. Rosas, margaritas y guirnalda de flores y hojarascas que descienden en cascada se disponen, en composición simétrica, en torno a un espejo oblongo y liso. Ceñido por una moldura en media caña y orlado por corona de hojas puntiagudas, va enmarcado por otra moldura exterior baquetonada, a modo de cordón liso, que cae del lazo del copete superior.

De carácter decorativo, los *ramilletes*, *jarras* o *florones* aparecen en los inicios del barroco novohispano dentro del mobiliario de capilla y del adorno del altar como complemento de frontales, atriles, blandones, sacras y cruces de altar. En 1686 el canónigo Diego de Victoria Salazar entregó a la fábrica espiritual de la catedral de Puebla, en cumplimiento de la voluntad del tesorero Silverio de Pineda, seis jarras de plata que pesaron 239 marcos y otros tantos ramilletes para éstas, de 135 marcos, cuya manufactura con un importe de 2,927 y 2,474 pesos respectivamente.¹ Prueba de la exuberancia, fantasía y originalidad que dentro de este estilo llegaron a alcanzar esta clase de elementos ornamentales son los seis juegos confiscados al colegio jesuita del Espíritu Santo que se inventarían en 1782.² De cuatro y dos jarras, con sus asas, y flores de plata al martillo remataban con lirios, azucenas, pájaros y aún con mariposas de plata policromada.

El mayor número de ejemplares conservados data, sin embargo, del periodo de transición al neoclasicismo o de la plenitud

del estilo, como los dos juegos que posee el Museo Franz Mayer de México.³ A esa misma etapa de afirmación de la estética clasicista en los años finales del siglo XVIII habría que adscribir la pareja del Museo Amparo, como denotan el formato lanceolado del ramillete, la rígida simetría axial, los motivos decorativos, a base de guirnalda, rosas y estilizadas hojas de acanto, y la contención del exorno que, lejos del abigarramiento de los ejemplares barrocos, procura dejar libres los espacios de los fondos para destacar el ornato relevado. No obstante, parece una adaptación al lenguaje clasicista del siglo XIX de modelos barrocos dieciochescos. Así se desprende, por ejemplo, de su comparación con otro par de ramilletes del siglo XVIII en una colección particular mexicana; ambos con el mismo tipo de jarrón liso y sin asas y espejo elíptico central con orilla recorrida por baquetón.⁴ A la vista, pues, de sus rasgos y pese a la ausencia de marcas reglamentarias —como es habitual en los centros no capitalinos— pensamos que podrían haber sido labrados en un foco de marcada personalidad y fuerte tradición como Oaxaca, área de donde procede este último juego, al igual que otras piezas de la colección del Museo Amparo. Otra posibilidad es que se trate de una pieza realizada ya en el siglo XX de acuerdo a los modelos que se hicieron tradicionales en la platería novohispana.

1 Pérez Morera, 2010: 277; y ACPA, Libro inventario, 1656, f. 38.

2 ACPA, *Libro-memoria de las alhajas de oro y plata pertenecientes a los tres colegios del Espíritu Santo, San Ildefonso y San Francisco Javier entregadas por orden del virrey al obispo de Puebla, 1782*, s. f

3 Cfr. Esteras Martín, 1992: 226-227, núm. 79, y pp. 289-290, núm. 119.

4 AA VV, 1994: 78, núm. 167.







13. Cáliz

Anónimo

México

Ca. 1750

Plata en su color. Torneada y fundida

Alto: 22.4 cm; diámetro del pie: 13.1 cm;

diámetro de la copa: 8.3 cm

Inscripción en el interior del pie:

«Dio este calis A esta parroqui.

el Sr. cura Dn. Buenabentura Arias»

Cáliz liso con pie circular cónico y elevado constituido por un cuerpo de perfil ligeramente cóncavo-convexo entre plataformas planas, seguido por un estrangulamiento y un grueso toro bulboso que, tras un pequeño escalonamiento en talud, da paso a un gollete troncocónico. Un plato saliente lo divide del astil balaustral, con nudo ajarronado de pera invertida y cuello bulboso terminado en doble escocia. Copa acampanada de perfil sinuoso cóncavo-convexo, partida en dos por filete saliente.

Su tipo se encuadra dentro de un modelo de cáliz, definido básicamente por los perfiles ondulantes y redondeados y astil compuesto por dos piezas piriformes contrapuestas, que se puso de moda en Nueva España durante el segundo cuarto del siglo XVIII, antes del triunfo definitivo de las formas facetadas y mixtilíneas que se impusieron a partir de 1750-1760.

Cubierto generalmente por una densa ornamentación naturalista relevada, el modelo fue desarrollado tanto en las platerías de la corte virreinal como en las de Puebla de los Ángeles. Repite así –prescindiendo de la decoración– la misma estructura y disposición de cuerpos como el cáliz de Castañares de Rioja (La Rioja), realizado en México entre 1732 y 1759.¹ De acuerdo con estas características, el acampanamiento y la elevación del pie, así como sus analogías con un copón del Museo Franz Mayer de México, con el mismo tipo de pie y astil; el cáliz de la iglesia de Arróniz (Navarra)² y sobre todo el de Los Silos (Tenerife) –ambos lisos y sin decoración y marcados en la Ciudad de México por el ensayador mayor Diego González de la Cueva en torno a 1750-1760– aconsejan proponerle una cronología similar en torno a la mitad del siglo XVIII.

La inscripción grabada en el interior del pie alude a su donación por el cura Buenaventura Arias a su parroquia, cuyo nombre se

omite. Párroco del pueblo de Calimaya –situado al suroeste del Estado de México–, por negarse a servir a la insurgencia durante la guerra de Independencia, terminó preso en Tenango en 1814.³ Es probable que este cáliz haya pertenecido a la iglesia de ese pueblo.

Se trata de una obra de correcta ejecución, cuya belleza estriba en el pulimento de las superficies y en el juego de líneas cóncavas, convexas y escalonadas.



1 Sánchez Trujillano, 1992: 50-51, núm. 13.

2 Heredia Moreno, María del Carmen, Asunción de Orbe Sivatte y Mercedes de Orbe Sivatte, 1992: 93-94, núm. 47.

3 Ortiz Escamilla, 2002: 212.









alishaesta paronivelsi Cullrad. n Buena b centura / rics

52.22.174 S.E. 0322



14. Custodia

México o Puebla

Ca. 1830

Plata sobredorada y en su color. Torneada, fundida y cincelada

Alto: 75.7 cm; base: 23 x 29 cm; sol: 31.8 x 43 cm;

diámetro del viril: 6.4 cm

Inscripciones de propiedad: «de Sn M. Pdad» en la tapa del pie y «Pdad de Sn M.» en el frente de una de las ráfagas inferiores de lado derecho

Custodia portátil de tipo solar sobre cuatro apoyos fundidos en forma de pera invertida. Pie ovoide con pestaña saliente y peana dividida en dos zonas por un escalonamiento liso, la inferior de perfil convexo, con cenefa de acantos intercalados con hojas contrapuestas y puntiagudas de menor tamaño; y la superior elevada, troncocónica y organizada en cuatro registros separados por otras tantas costillas estriadas. Las composiciones contienen símbolos eucarísticos y pasionarios sobre nubes y bajo haces luminosos que descienden desde lo alto –salvo en el caso de los rayos que emanan del cordero de Dios–, entre ramos contrapuestos de pámpanos y hojas de vid y espigas de trigo. Recostado sobre el libro de los Siete Sellos, la central muestra al *Agnus Dei*, cuyo tratamiento en altorrelieve realza su simbólico protagonismo; mientras que en las laterales se presentan el aguamanil del lavatorio y los flagelos; la escalera, la corona de espinas atravesada por la lanza con esponja, los clavos, el martillo y los dados. El reverso está reservado para la cruz, una alabarda y una caña.

Como es habitual en los cálices y ostensorios mexicanos de principios del siglo XIX, el pie oculta el montaje interior de la pieza mediante una tapa o placa ornamentada, atornillada al basamento mediante los cuatro perillones que lo elevan sobre el suelo. De superficie ligeramente convexa, su decoración se resuelve por una gran octopétala con roseta central relevada, a la que rodea una banda exterior con sarmiento ondulante con hojas de vid concatenadas. Corto y de tipo balaustral, en el vástago se suceden cuerpos y molduras convexas y cilíndricas, toros y collarinos, lisos, con láureas y acantos relevados, bordes sogueados o con cenefas troqueladas. Nudo de jarrón cónico, seguido de un tambor y doble cuello configurado por dos cuerpos troncocónicos superpuestos, el inferior de lados cóncavos. Sol de ráfagas con rayos de diferentes longitudes que describen en su conjunto un contorno oval. Rodean a la caja del viril, de escaso diámetro en relación con el sol, una corona de laurel, ceñida en su parte baja por una gloria de nubes en forma de media luna. Remata en cruz florenzada. Su artífice juega hábilmente al mismo tiempo con los bruñidos y



relevados, combinando, de acuerdo con el gusto de la platería mexicana por los efectos cromáticos, las zonas lisas y sobredoradas con los fondos picados de lustre en plata en su color, así como los contrastes de volumen entre alto y bajo relieve.

Este tipo de custodia solar responde plenamente al modelo creado en México por el neoclasicismo académico o “estilo



Tolsá” durante el primer tercio del siglo XIX, definido por la configuración oblonga tanto del pie como del sol, con ráfagas inferiores de mayor longitud.¹ En cuanto a su cronología, entre 1800-1835 han sido datados los dos ostensorios de este tipo del Museo Franz Mayer; mientras que uno de los dos ejemplares del Museo Nacional del Virreinato (Tepetzotlán) está fechado en 1835. Los marcados durante el ejercicio de los ensayadores Forcada (1790-1818) y Dávila (1819-1823) presentan no obstante basamento circular sin emblemas,² por lo que optamos por una datación posterior a esa fecha para la custodia del Museo Amparo, en torno a 1830. No lleva marcas y tampoco existen datos sobre su lugar de origen, puesto que su escueta inscripción abreviada sólo hace alusión, a nuestro juicio, a su propiedad o pertenencia en origen a una iglesia puesta posiblemente bajo la advocación de San Miguel Arcángel, cuya localidad se omite.

Dentro de sus rasgos prototípicos y estandarizados, la forma de jarrón cónico del nudo establece, sin embargo, marcadas diferencias con los ejemplares mexicanos o capitalinos conocidos, con nudos en forma de corazón o doble basamento superpuesto y símbolos iconográficos tomados del Antiguo Testamento en lugar de la Pasión de Cristo. No debe descartarse la posibilidad de que la pieza haya salido de otras platerías ajenas a la capital, como podrían ser las de la propia ciudad de Puebla. La ausencia de marcaje reglamentario apoyaría esta segunda hipótesis.



1 Cfr. Esteras Martín, 1991: 421, núm. 193; Esteras Martín, 1992: 311-314, núms. 136 y 137; AA vV, 1999: 132, OR/155; y p. 144, OR/170; Valle Arizpe, 1941: fig. 27 C; Anderson, 1941, II: fig. 111; y AA vV, 1994: 192, núm. 212.

2 Cfr. Iglesias Rouco, 1991: 89-90 y 93; AA vV, 1992: 169-170, núms. 6.6 y 6.7; Heredia Moreno, María del Carmen, Asunción de Orbe Sivatte y Mercedes de Orbe Sivatte, 1992: 126, núm. 76; Esteras Martín, 1994: 38; AA vV, 1994: 102, núm. 211; y AA vV, 1999: 121, OR/132; y p. 139, OR/163.



15. Plato limosnero

Anónimo

Nueva España

Ca. 1790-1800

Plata en su color. Laminada, repujada, fundida y cincelada

Alto: 5.3 cm; diámetro: 18.9 cm; orilla: 3 cm

Demanda o plato petitorio de forma circular trabajado en plancha de plata repujada. Orilla amplia de borde ondulado decorada por una clásica corona de laurel, formada por hojas con sus frutos o bayas, ceñida por sendas molduras sogueadas, la interior con cenefa dentada de hojas.

Cubren el hueco del recipiente, ligeramente cóncavo, seis hojas de acanto que forman una flor de seis pétalos en disposición radial en torno a un botón central liso y troncocónico que sirve de pedestal a la insignia figurada en forma de placa o medalla. Añadida sin duda con posterioridad, muestra la imagen en relieve del Sagrado Corazón de Jesús nimbada por mandorla y con la cruz sobre los hombros. Toda la ornamentación se despliega sobre fondos rayados y punteados en contraste con las superficies abrigantadas de los motivos decorativos relevados.

Resulta evidente que la pieza fue labrada en Nueva España, donde se hizo popular desde el siglo xvii este tipo de plato limosnero circular enteramente cubierto con decoración radial de carácter vegetal y botón central para figura religiosa de bulto en plata fundida.¹ La falta de marcas o inscripciones dificulta atribuirle un centro de origen; y tan sólo el análisis de sus formas decorativas y estilísticas nos permite establecer una cronología aproximada.

Desde ese punto de vista, en su vocabulario decorativo conviven el barroco con un incipiente neoclasicismo. El abigarramiento del exorno es característico del primer estilo, al igual que los bordes de contorno ondulado y la láurea que recorre la orilla, presente en platos limosneros de finales del siglo xvii,² en tanto que la roseta de acantos del asiento y la corona de

laurel de la orilla encajan en una obra que se mueve dentro de la transición hacia el lenguaje clásico, de ahí que le fijemos una datación aproximada de finales del siglo xviii. No obstante, es grande el anacronismo y el peso de la tradición popular que anida en este tipo de piezas, por lo que tampoco hay que descartar que haya sido obrada en pleno siglo xix, periodo en el que continuaron realizándose en México numerosos platos petitorios por encargo de parroquias, hermandades y cofradías.³



1 Cfr. Anderson, 1941, II: láms. 71-72 y 81; Esteras Martín, 1992: 153-154, núm. 42, pp. 187-188, núm. 48, y pp. 234-235, núm. 84; AA vv, 1994: 72, núms. 151, 152 y 156, p. 81, núm. 158, p. 82, núm. 154, pp. 110-111, núms. 245-246.

2 Sirva de referencia un plato petitorio de colección particular marcado en México a finales del siglo xvii y otro ejemplar con la figura del arcángel San Miguel. Cfr. AA vv, 1997: 224-225, núm. 95, pp. 268-269, núm. 128.

3 Cfr. AA vv, 1994: 110-111, núms. 240-244.







16. Corona imperial

Anónimo

Nueva España

Ca. 1780-1790

Plata en su color. Laminada, calada, repujada y cincelada

Alto total: 12.5 cm; ancho: 14.7 cm; alto del cestillo: 4.6 cm; diámetro del aro: 9.3 cm

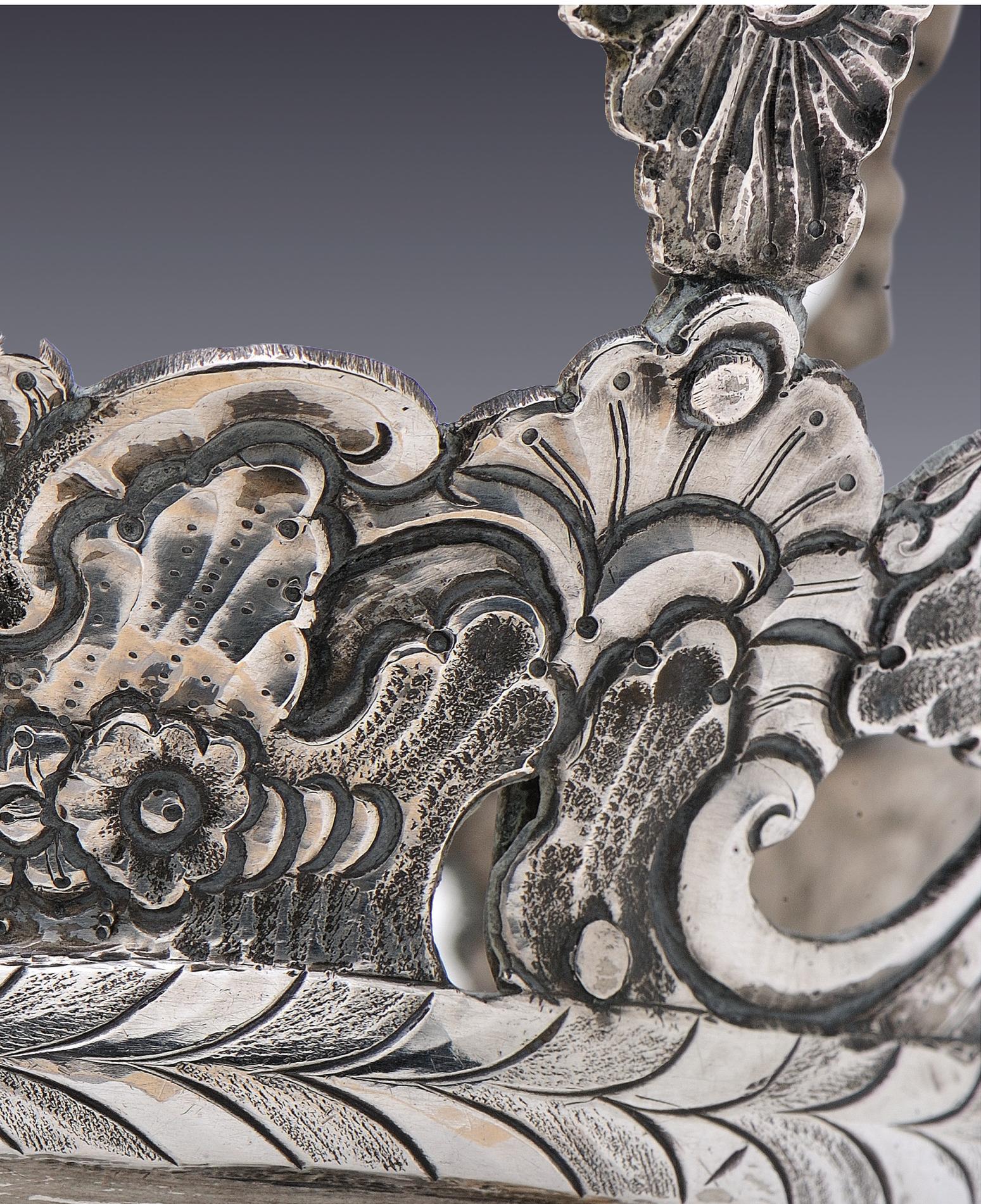
Corona imperial con aro liso y cónico en su zona inferior y moldura en forma de corona de laurel en la superior. Cestillo con crestería baja del que surgen seis imperios de forma romboidal, unidos en el colofón mediante roseta sobrepuesta de seis hojas y borde festoneado. Tanto la crestería como los imperiales ofrecen labores caladas y repujadas de gusto rococó a base de rocallas, flores y tornapuntas vegetales. El adorno mantiene la búsqueda de contrastes entre las partes brillantadas y relevadas y los fondos matizados de picado de lustre. Falta la esfera y cruz terminal.

Su estilo rococó, unido a la presencia de las primeras y tímidas muestras de formas clásicas características del siglo XIX, visibles en la láurea del cerco y en el formato lanceolado de los imperiales,¹ invitan a fijarle una cronología en la década de 1780. Como es habitual en este tipo de atributos, la falta del marcaje reglamentario impide concretar más su origen y datación, que, por las razones señaladas, presumimos caerá en cualquier caso en los años finales del siglo XVIII.



¹ El Museo Nacional del Virreinato posee otra corona con imperios romboidales del mismo que, por su adorno de rosas cerradas y estilizadas hojas de acanto, cabría datar a finales del siglo XVIII o principios del XIX. AA VV, 1999: 76, OR/055.







17.

Medallones-relicarios

Como señala Letizia Arbeteta, los medallones relicarios y las medallas y placas devocionales gozaron, junto con las cruces, del favor de los devotos en España y, por extensión, en las Indias españolas. La denominación popular de relicario corresponde más bien al genérico *medallón*, que aún viene definido en el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* como *joya en forma de caja pequeña y chata donde generalmente se colocan retratos, pinturas... u otros objetos como recuerdo*. De ese modo, los medallones pueden o no contener reliquias (b). Cuando las iluminaciones que albergan son de tema devocional, se les llama por extensión *relicarios*. Cabe en ello la confusión con los verdaderos relicarios, que lo son en función de los restos sagrados que contienen. El uso de ambas palabras sirve para recordar que son en esencia medallones para uso personal, al mismo tiempo que objetos de temática devocional.¹

Un tipo bastante común en la joyería novohispana y mexicana desde el siglo xvii es el medallón elíptico con ventanas por el anverso y el reverso y marco de sujeción en plata, en su color o sobredorada, con argolla en su extremo superior para su sujeción y suspensión, perpendicular o no al cerco. Dentro de las grandes ventanas ovales se insertan vidrios biselados (a), facetados en ochavo (b) o lisos (c, d y e). Por su dureza o resistencia, que aseguraba la conservación de los restos venerados, se utilizaron profusamente con ese fin viriles de cristal de roca, cuya transparencia o visibilidad permitía al mismo tiempo ver las iluminaciones o las reliquias custodiadas en su interior. Esta clase de vidrio se importaba por lo común en España de los talleres milaneses, en tanto que el uso de este material en el México colonial se remonta a los tiempos prehispánicos. Prueba de su gran difusión es la colección de medallones-relicario de los siglos xviii y xix que posee el Museo Soumaya;² o los numerosos *relicarios* dorados, en blanco, en latón dorado o esmaltados, con láminas de Cristo, la Virgen o los santos en una

a. Medallón-relicario

Anónimo

Nueva España

Primera mitad del siglo xviii

Plata en su color, cristal de roca y pintura sobre papel (?)

Alto: 7.7 cm; ancho: 5.4 cm; profundidad: 1.4 cm

b. Medallón-relicario

Anónimo

Nueva España

Ca. 1780

Plata en su color, cristal de roca y pintura sobre papel (?)

Alto: 7.8 cm; ancho: 5.9 cm; profundidad: 1.3 cm

c. Medallón-relicario

Anónimo

Nueva España

México

Siglos xviii-xix

Plata sobredorada, vidrio y concha de nácar

Alto: 7.1 cm; ancho: 4.9 cm; profundidad: 1.2 cm

d. Medallón-relicario

Anónimo

México

Siglo xix

Plata sobredorada, vidrio y pintura sobre lámina de metal (?)

Diámetro: 6.6 cm; profundidad: 0.6 cm

e. Retablito

Anónimo

Nueva España

Siglos xviii-xix

Plata en su color y pintura sobre papel (?)

Alto: 11.2 cm; ancho: 8 cm

1 Cfr. Arbeteta, 1998: 37; y Egan, 1993.

2 Cfr. AA vv., 2004; y Egan, *op. cit.*, pp. 31-53.



d.



o en ambas caras (San José y la Purísima Concepción, N. P. Jesús y N. S. de la Soledad; *Jesús*, la Virgen del Rosario, Nuestra Señora de la Soledad; San Agustín, *San Xavier*, San Cristóbal, San Antonio) o ceras de agnus, inventariados en 1763 a la muerte del prestigioso artífice poblano José de Aguilar en su tienda de platería de la calle Mercaderes.³

A este modelo obedecen los tres medallones relicarios del Museo Amparo, cuyos marcos o estuches presentan cerco y borde moldurado y abocelado (a), ventanas abrideras mediante bisagras y cantos con decoración incisa de hojas y ces vegetales de rasgos rococó (b) o triple acanaladura de gusto clásico (c). Sus representaciones muestran iluminaciones o miniaturas inspiradas en la pintura novohispana del barroco, plasmadas en óleo sobre papel o lámina metálica, aunque la imposibilidad de acceder a su interior impide corroborarlo con plena veracidad. El que parece contar con mayor antigüedad (a) ofrece dos miniaturas con San Miguel Triunfante acompañado de su mote en una cara y en la otra la iconografía de los *Cinco señores*, con Cristo en su trono como soberano del universo, entre la Virgen María y San José; y San Joaquín y Santa Ana en la escala inferior⁴.

³ Neff, 2010.

⁴ Un medallón semejante existe en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). Datado en la primera mitad del siglo XVIII, muestra a la Virgen de Guadalupe y a San José con el Niño. Cfr. Arbeteta, *op. cit.*, pp. 112, núm. 50.

El segundo de ellos (b) lleva la imagen de San Francisco Javier en el anverso, mientras que en el reverso se disponen cinco pequeños medallones en cruz, enmarcados por tornapuntas de laminilla dorada y guarnición de hilo laminado de plata sobre fondo de tafetán, que contienen reliquias con sus correspondientes rótulos que sirven para reconocer los fragmentos óseos de diversos santos mártires, entre los que es posible identificar a San Claudio, San Balbino, Santa Cristina y San Aurelio.⁵ Un tercer medallón (c) presenta placa en relieve con la figura del Salvador labrado en concha de nácar, material que también cuenta con antecedentes en el arte prehispánico.

Ya del siglo XIX, por su formato circular, su cerco en forma de láurea y su marco moldurado trabajado con procedimientos mecánicos, es el que ostenta la iconografía netamente novohispana de Cristo con la paloma del Espíritu Santo, con la Inmaculada Concepción en el reverso (d).

Una variante de este tipo de relicario es el colgante que cabe denominar como *retablito* por su forma de pequeño altar (e). Con placa rectangular con remate ondulante trilobulado y marco con moldura cóncava entre cordones de perlas, muestra las representaciones de medio cuerpo de Nuestra Señora del Carmen, en el frente, y San Antonio de Padua con el Niño, en el dorso.

⁵ Otro ejemplar similar con reliquias de santos mártires de los primeros tiempos del cristianismo posee el Museo Soumaya, datado a finales del siglo XVIII. Cfr. AA VV, 2004: 292-293, núm. 401; y Valle Arizpe, 1941: fig. 32.



18.

Braserillos (par)

Anónimo

México

Ca. 1780

Plata en su color. Laminada, repujada, fundida y cincelada

Alto: 7.6 cm; diámetro de la boca del recipiente: 9.8 cm;

diámetro del plato: 17.1 cm; orilla: 2 cm

Pareja de pebeteros fijos a sus correspondientes platos de protección. Sobre tres patas de tornapuntas foliáceas en forma de dobles ces contrapuestas, el recipiente para las brasas adopta configuración de media naranja con orilla saliente y escalonada, festoneada en el borde con crestería compuesta por diminutos gallones. En medio de los tres soportes se disponen otros tantos pabellones o guirnalda de paños colgantes y flores que, encañados a las cuatro argollas que sobresalen de la parte superior del cuenco, oscilan al menor movimiento. En plata fundida y cincelada, culminan en su extremo inferior en sendos roleos contrapuestos coronados por una crucifolia. El plato que lo recibe es también circular, dotado de amplia orilla volada, que se eleva en escalón desde el fondo del recipiente; en tanto que el borde se halla recorrido por rosario de botoncillos relevados. Motivos de rocallas, hojas, acantos y tallos en roleo se adueñan de todas las superficies y dibujan tanto en el centro del plato como en el fondo del recipiente una flor de seis pétalos. De repujado planiforme y diseño simétrico, la decoración se destaca, como es habitual, sobre los fondos matizados con puntos incisos.

Según Esteras, la costumbre de perfumar las estancias con estos pequeños braserillos o pebeteros de mesa, destinados a quemar sustancias aromáticas, se puso de moda en México y Guatemala, siguiendo la tradición hispánica, en la década de 1760.¹

El modelo adoptado en un primer momento, impuesto en la corte virreinal coincidiendo con el rococó, se define por su braserillo-trípode de cuenco semiesférico y pabellones colgantes, cordones florales o guirnalda intercaladas entre las patas que acusan ya el gusto neoclásico. A este diseño pertenecen los pebeteros del Museo Amparo, cuyo ornato de rocallas hacen factible una datación en torno a 1770-1780. No obstante, y frente a los ejemplares publicados y conocidos, lisos y sin ornato, ambas piezas se diferencian por la tupida decoración que cu-

bre tanto las superficies del plato como del pocillo. Con posterioridad, este modelo de braserillo evolucionará en México para adoptar, durante el neoclasicismo, copa abierta y gallonada a modo de cáliz floral. Ampliamente reproducido a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, presenta preferentemente un sólo vástago, a veces escultórico, en tanto que la bandeja ofrece forma de góndola o circular.²

¹ Cfr. Esteras Martín, 1989: 294-295, núm. 84; y Esteras Martín, 1994: 168-169, núm. 63.

² Cfr. Valle Arizpe, 1941: figs. 116, I, p. 117. I y II, p. 118. I; Anderson, 1941, II: figs. 7, 29, 39, 40, 55, 56, 57, 58, 115, 135, 136 y 168; y Esteras Martín, 1986: 111, núm. 59; Esteras Martín, *op. cit.* (1989), pp. 362-363, núm. 117; Esteras Martín, 1992: 323-324, núm. 146; y AA VV, 1994: 89, núm. 182, p. 90, núm. 184.







19. Braserillo

Anónimo

Ciudad de México

Ca. 1786

Plata en su color. Martillada, fundida y cincelada

Alto: 6 cm; ancho: 8 cm; diámetro de la boca del recipiente: 6.4 cm

Marcas en el aro del borde exterior: LNC, M coronada y águila en vuelo (frustras); y burilada en el rehundimiento de la zona inferior del exterior del cuenco

Braserillo de mesa, sin plato, sobre tres pies en plata fundida y cincelada. Con orilla sencilla compuesta por aro circular, el cuerpo del recipiente para las brasas, de configuración esferoide y bulbosa, presenta contorno ondulante cóncavo-convexo que se estrecha en su parte baja de forma troncocónica para terminar en un fondo de base plana y achatada, y rehundido hacia adentro. La limpieza del ornato y las superficies lisas y bruñidas destacan la elegancia del diseño –a tono con la contención ornamental y la pureza de formas que anuncian el estilo neoclásico–, cuyo único adorno se cifra en los apoyos en forma de sirenas o cariátides femeninas, de brazos seccionados y cola resuelta en tornapunta de dobles ces contrapuestas.

Como se ha dicho, este modelo braserillo-trípode y sin exorno se impuso en la platería mexicana en la década de 1760. Estas fecha así, en torno a 1765, un ejemplar de colección particular obrado por Cristóbal Núñez Marradón y marcado por el ensayador González de la Cueva¹ con el mismo tipo de cuenco de perfil sinuoso que el braserillo del Museo Amparo. Otro pebetero realizado hacia 1852 por el platero Eduardo L'Enfer en Puebla² demuestra la pervivencia retardataria del diseño del pocillo hasta al menos mediados del siglo XIX.

Frente a los modelos conocidos, el tipo de soporte fantástico, en lugar de las habituales patas de garra o de tornapunta, como ostentan los ejemplares anteriores (núm. 18), es el elemento que confiere mayor originalidad a la pieza. Heredero de los hermes, términos o estípites antropomorfos de ascendencia manierista, esta figura de carácter monstruoso –denominada en ocasiones como *bichas*–, mitad superior humanizada y mitad inferior geométrica, conoció tanto en las platerías de la capital del virreinato como en las de Puebla de los Ángeles una variada proyección y aplicación desde el siglo XVII. Como elemento portante o tenante en su origen, aparece cumpliendo función de asas en jarros de aguamanil y *picheles*, jarritas de

vinajeras, cajitas de plata,³ nudos y astiles de custodias, puntos de enganche en lámparas votivas, soporte de luces en arañas o como apoyos antropomorfos en patitas de platillos, salvillas o braserillos como es este caso.

Una pequeña burilada en el exterior de la base del recipiente indica que la pieza fue ensayada para comprobar la buena calidad del metal. Aunque frustras y borrosas, su triple sistema de marcas facilita el conocimiento de manera bastante aproximada de la fecha de ejecución.

Estampadas durante su periodo de actuación por el ensayador mayor José Antonio Lince, quien utilizó diferentes variantes personales, de localidad y de impuesto a lo largo de su ejercicio (1779-1788), su expresión, bajo la forma abreviada en el primer caso (LNC), M bajo corona de tres puntas, unida a la letra inicial y sin columnas, para el sello del centro de origen, y águila volando dentro de casetón de esquinas achaflanadas como marca fiscal, coincide con las impresas en una custodia en colección privada mexicana fechada en 1786;⁴ de ahí que propongamos una datación semejante a la pieza del Museo Amparo. La falta del punzón de artífice nos impide sin embargo conocer el nombre de su autor.

1 Cfr. Esteras Martín, 1989: 294-295, núm. 84.

2 Cfr. Anderson, 1941, II: fig. 167.

3 Cfr. Esteras Martín, *op. cit.*, pp. 260-261, núm. 67.

4 Esteras Martín, 1992: 56, núm. 149.







20. Espejo

Anónimo

Nueva España

Ca. 1785-1790

Plata en su color. Laminada, repujada y cincelada

Alto: 64 cm; ancho: 43 cm; profundidad: 4 cm

Pieza de formato oval en plancha de plata claveteada sobre estructura interior de madera. Marco abocelado y moldurado, de perfil cóncavo-convexo escalonado, que lleva en los espacios intermedios, marcando los ejes, tres sobrepuestos en plancha de metal recortada y repujada en forma de cartelas fitomorfas, compuestas por dobles ces contrapuestas, hojarascas y tallos en roleo de gusto tardobarroco. El remate superior o copete está constituido por una aureola de ráfagas biseladas, separadas por siete rayos mayores y catorce sierpes repujadas sobre las aristas de los rayos intermedios. El haz luminoso surge de un círculo de nubes central presentado, a modo de medallón o escudete, por sendos ángeles tenantes y de perfil a cada lado. Su interior, despejado en la zona central y superior, contiene en la parte baja los símbolos de la Pasión, con el gallo de la negación flanqueado por los tres dados con los que se echaron a suerte las vestiduras de Cristo y los tres clavos de la crucifixión.



Por su simbología religiosa, pudo haber sido también un espejo de sacristía o el marco de una pintura devocional sustituida después por el cristal. El formato del marco, con sobrepuestos en plancha de plata, pone en relación la pieza con otro marco para espejo propiedad del Museo Franz Mayer de México, marcado en la capital virreinal hacia 1770 por el ensayador mayor Diego González de la Cueva.¹ Su estilo finisecular, cuyo diseño, en forma de medallón elíptico coronado por resplandor de ráfagas biseladas, preludia *grosso modo* el de la pieza siguiente (núm. 21), nos induce a proponerle una cronología a caballo entre el último barroco y la introducción del estilo y las formas neoclásicas.

1 Esteras Martín, 1992: 195-196, núm. 62.







21. Marco

Mariano de la Torre

Ciudad de México

Ca. 1830

Plata en su color. Repujada y cincelada

Alto: 38.5 cm; ancho: 22.5 cm; profundidad: 5 cm

Marcas en el anverso, agrupadas en la zona inferior izquierda:

TORRE, águila con las alas desplegadas, BTON y o/M

Marco para cera de *Agnus* montado sobre un armazón de madera. De formato lanceolado, en su centro se abre ventana oval y acristalada que alberga el pan de cera blanca. Entre ramilletes laterales de rosas, flores y hojarascas relevadas y cinceladas, el medallón, con cenefa de palmetas levantada en la orilla, va enmarcado por moldura abiselada que se enrolla de forma tubular en su parte superior, al modo ya visto en las asas de las conchas bautismales (núm. 9), desdoblándose simétricamente a cada lado en sendas volutas contrapuestas. Descansa sobre ménsula compuesta por cornisa de escaso volado y cenefa en su frente de óvalos lanceolados y rosetas en los extremos, sostenida por zarcillos de acanto en forma de S, que se abren en el centro para describir un medallón ovoide partido en dos, por adorno fundido de tornapuntas, con cintas entrelazadas y piñón en el vértice inferior, que marca el eje de simetría. Remata en su extremo superior en copete compuesto por resplandor de rayos biselados –los inferiores de mayor longitud, en un diseño parejo al de las custodias neoclásicas de sol realizadas en México desde finales del siglo XVIII– que nacen del emblema central con la figura del Cordero de Dios abanderado, echado y durmiente sobre lecho de nubes con dos cabecitas de querubines. La cera de *Agnus* hace pertinente la presencia de este símbolo.

Originario de Roma, el propósito de tales medallones consagrados con la figura impresa del cordero e imágenes de santos, junto al nombre y el escudo de armas del Papa –frecuentemente en el reverso–, era proteger de toda influencia maligna a quienes los tuvieran o portaran. Se elaboraban con cera mezclada con crisma y eran bendecidos por el Papa en una ceremonia especial el primer año de su pontificado y allí en adelante cada siete años.¹ Tomada de estampas y grabados, la cera reproduce en este caso al evangelista San Marcos en el anverso, orlada por la inscripción rodada SAN MARCV EVANGELISTA, a la que le acompaña en su pie el nombre del Papa: PIVS . VI P. M, cuyo pontificado se extendió desde 1775 a 1799.

En diversas variantes, el diseño del marco, constituido básicamente por un medallón elíptico entre ramilletes florales y remate de ráfagas en el copete, se aplicó en México, dentro del llamado “estilo Tolsá” y en torno a 1800 en adelante, a distintas tipologías: marcos para pinturas y miniaturas, pilas benditeras, espejos (núm. 20) e incluso, sacras, atriles y portapaces,² un modelo que cabe rastrear, en esencia, en el conocido medallón con el busto de Carlos IV cincelado por el platero poblano José Luis Rodríguez Alconedo en 1794. Al mismo tiempo, su lenguaje ornamental de inspiración neoclásica y su rigurosa simetría axial responden plenamente a los cánones impuestos por la Academia de San Carlos a raíz de su fundación en 1785. Trabajado en plancha de plata repujada y cincelada, los adornos bruñidos y relevados destacan hábilmente sobre las superficies mateadas de los fondos.

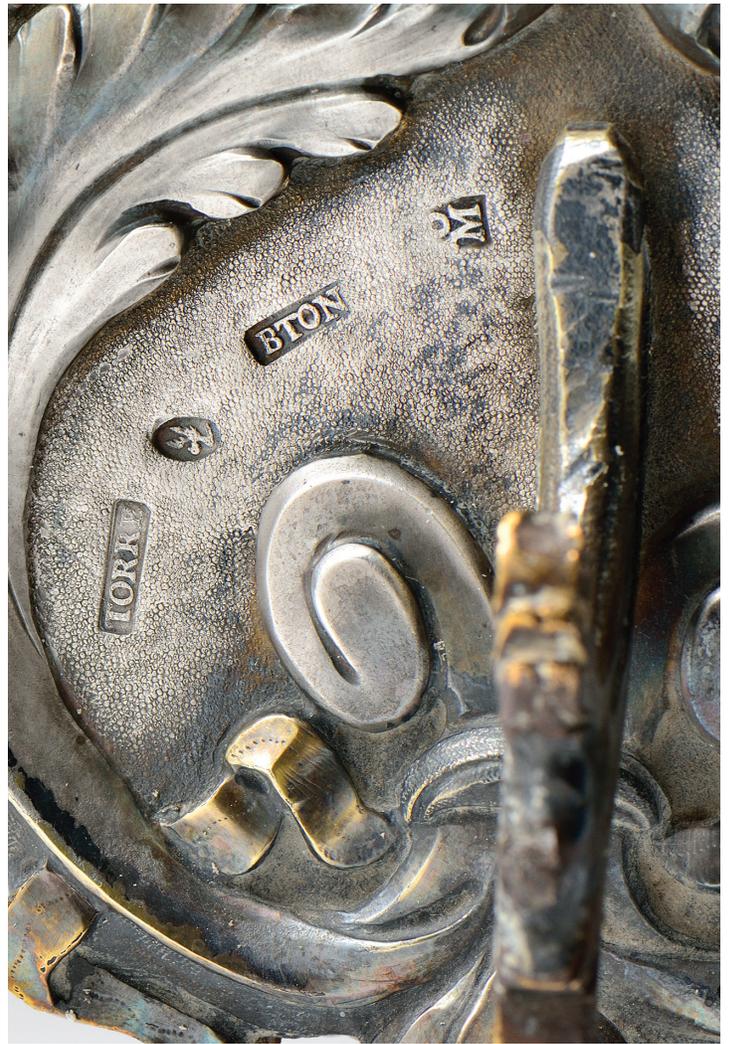
Gracias a su completo sistema de marcaje podemos clasificar la pieza con bastante aproximación. Su origen capitalino está acreditado por la presencia de la marca de localidad en la versión republicana posterior a la consumación de la Independencia: M bajo pequeña “o” y sin corona real. Actuó como ensayador Cayetano Buitrón, en ejercicio desde 1823 hasta 1843, quien, además de imprimir su impronta personal (BTON), estampó en la obra las otras marcas de su competencia: la de localidad y la correspondiente al impuesto fiscal (águila volando). El punzón de artífice, que recoge el apellido TORRE en una sola línea, permite conocer a su autor. Según Anderson, pertenece a Mariano de la Torre, maestro de formación académica que desplegó una gran actividad profesional durante el primer tercio del siglo XIX.³ Nacido en torno a 1764, alcanzó la maes-

2 Cfr. Anderson, 1941, II: fig. 146; Valle Arizpe, 1941: figs. 91, 94, 96 y 97; Esteras Martín, 1989: 342-343, núm. 107, pp. 368-369, núm. 120; Esteras Martín, 1992: 270-271, núm. 106, pp. 272-273, núm. 108, pp. 276-277, núm. 110, y pp. 310-311, núm. 135; AA VV, 1994: 87, núm. 176, p. 108, núms. 236 y 237, p. 109, núm. 249; y AA VV, 1999: 140, OR/164.

3 Esteras toma con cierta reserva la atribución de este punzón a Mariano de la Torre, pues no hay que olvidar que existieron otros plateros contemporáneos con idéntico apellido: Juan Manuel de la Torre, examinado en 1760; Francisco, oficial en 1792; y José María, censado como platero en 1811 con

1 Cfr. Thurston, 1907; Egan, 1993: 65-71; y Bazarte Martínez, 2004: 127-143.





tría en 1799. Prueba de la dilatada producción de su obrador, activo al menos hasta después de 1836, con tienda de platería abierta en la primera calle de Plateros de la Ciudad de México, son las numerosas piezas que se han localizado con su marca personal, impresa en una fuente de la iglesia de Tacoronte (Tenerife), en un juego de vinajeras y salvilla de la catedral de Sigüenza (ca. 1790-1818); en dos series de platos del Museo Franz Mayer (ca. 1815 y 1830); en una concha bautismal y una puerta de sagrario del mismo museo (ca. 1819-1823); y en un cáliz, un copón y un lebrillo en el Museo de Tepotzotlán, estampadas junto a las de los ensayadores Antonio Forcada (1790-1818), Joaquín Dávila (1819-1823) y Cayetano Buitrón (1823-1843).⁴ Teniendo en cuenta que Buitrón inició su ejercicio en 1823, cabría datar el marco del Museo Amparo en torno a 1830 aproximadamente.



26 años de edad. Cfr. Anderson, *op. cit.*, pp. 255-256 y 425; y Esteras Martín, *op. cit.* (1992), pp. 303-304, y nota 2.

4 Esteras Martín, 1992a: 83, núm. 212a, p. 84, núm. 216, p. 89, núm. 230; y Esteras Martín, *op. cit.* (1992), pp. 303-304, núm. 129; pp. 304-305, núm. 130; AA vv, 1999: 133, OR/156, p. 137, OR/161, y p. 164, OR/195; y AA vv, 1997: 292-293, núm. 150; Esteban López, 1993, I: 215, figs. 7-8, pp. y 216-217.



22. Marco

Anónimo

Nueva España (¿Puebla?)

Ca. 1800-1810

Plata en su color. Laminada, repujada y cincelada

Alto: 168 cm; ancho: 150 cm

Marco de madera forrado en lámina de plata para *cuadro de devociones*. De formato rectangular, está compuesto de una moldura cóncava en medio de cenefa de gallones externa e hilera interior de contarios. En las esquinas y en los espacios intermedios lleva sobrepuestas placas lanceoladas en plancha de plata, repujadas con flores y hojarascas. Remate en plancha de plata en forma de copete compuesto por flores de mayor tamaño de cinco y seis pétalos, hojas puntiagudas y cintas ondulantes, dispuestas con simetría a partir de una doble lazada central. A modo de filacteria, la banda textil imita las cualidades de los galones de seda con rehundidos y relevados lisos y abrillantados, en contraste con las superficies rayadas de las hojarascas.

La presencia en el centro de la pintura de la imagen de San Jerónimo, flanqueado por el fundador de los dominicos y el agustino San Nicolás de Tolentino, parece señalar su pertenencia en origen a un convento de esta orden, quizá procedente de la misma ciudad de Puebla.

Sin marcas o inscripción que informe sobre su origen y cronología, por su estilo la obra puede encuadrarse dentro de la tradición barroca, pero en evolución hacia el neoclasicismo, cuando se pusieron de moda los copetes con guirnaldas de flores entrelazadas con adornos de lazos y cintas.¹ Parece por tanto una obra de transición cuya cronología presumimos caerá dentro de los años finales del siglo XVIII o en los primeros de la centuria siguiente, realizada tal vez fuera de la capital.



¹ Véase, por ejemplo, otro marco en colección particular de principios del siglo XIX con filacteria con la inscripción «MATER DOLOROSA ORO PRO NOVIS» o las piezas expuestas en la muestra *La Platería Mexicana*. Cfr. *México y su plata*, 1980: s. p.; y AA VV, 1994: 88, núm. 177, p. 106, núm. 226.



NON FECIT TALIS ER OMNI NATIONI
BENE DIXIT

23. Marco

José Mayorga

México

1876

Plata en su color. Laminada, repujada, fundida, cincelada y picada de lustre

Alto: 138 cm; ancho: 92 cm; profundidad: 14 cm

Inscripción en el borde inferior del marco: PESA 13 LB^a 2 Y ½ OZ^a
OCTUBRE 26 DE 1876. JOSÉ MAYORGA

Marco rectangular de esquinas redondeadas. Liso y moldurado con filetes convexos, escalonados y de media caña, ostenta, de acuerdo con los esquemas tradicionales en la platería novohispana y mexicana, ornato relevado en los ángulos y en los medios lados, a base de flores, bayas, hojarascas y ces vegetales. El tema principal de la decoración recae, sin embargo, en las rosas que componen en el copete un bello y emblemático rosario cuya doble simbología alude tanto al misterio del rosario como a la aparición de la Virgen de Guadalupe, impresa milagrosamente en la tilma del indio Juan Diego al caer las rosas que le había mandado cortar en la cumbre del cerro del Tepeyac. Dispuestas con simetría en forma de guirnalda, sobresale el naturalismo con el que se plasman tallos, hojas y flores abiertas o cerradas, montadas en el aire con soltura y fresca ejecución. Sin duda, el marco fue realizado ex profeso para presentar a la imagen de la patrona de México, como denotan no sólo las rosas alegóricas sino el medallón elíptico con el anagrama de María que marca el eje axial, rodeado por rosario de cuentas y en medio de corona de láureas de gusto neoclásico.¹

Publicada y reproducida en 1941 por Valle Arizpe antes de ser adquirida por el Museo Amparo, la pieza procede, según el mismo autor, de las Galerías la Granja. Ejemplar realmente exquisito, presenta además el evidente interés de su generosa leyenda que, aparte de dejar constancia de la fecha (26 de octubre de 1876) en la que se tomó razón de su peso (13 libras y 2 y ½ onzas de plata), contiene el nombre de su artífice: José Mayorga, platero de quien lamentablemente no tenemos más datos.²

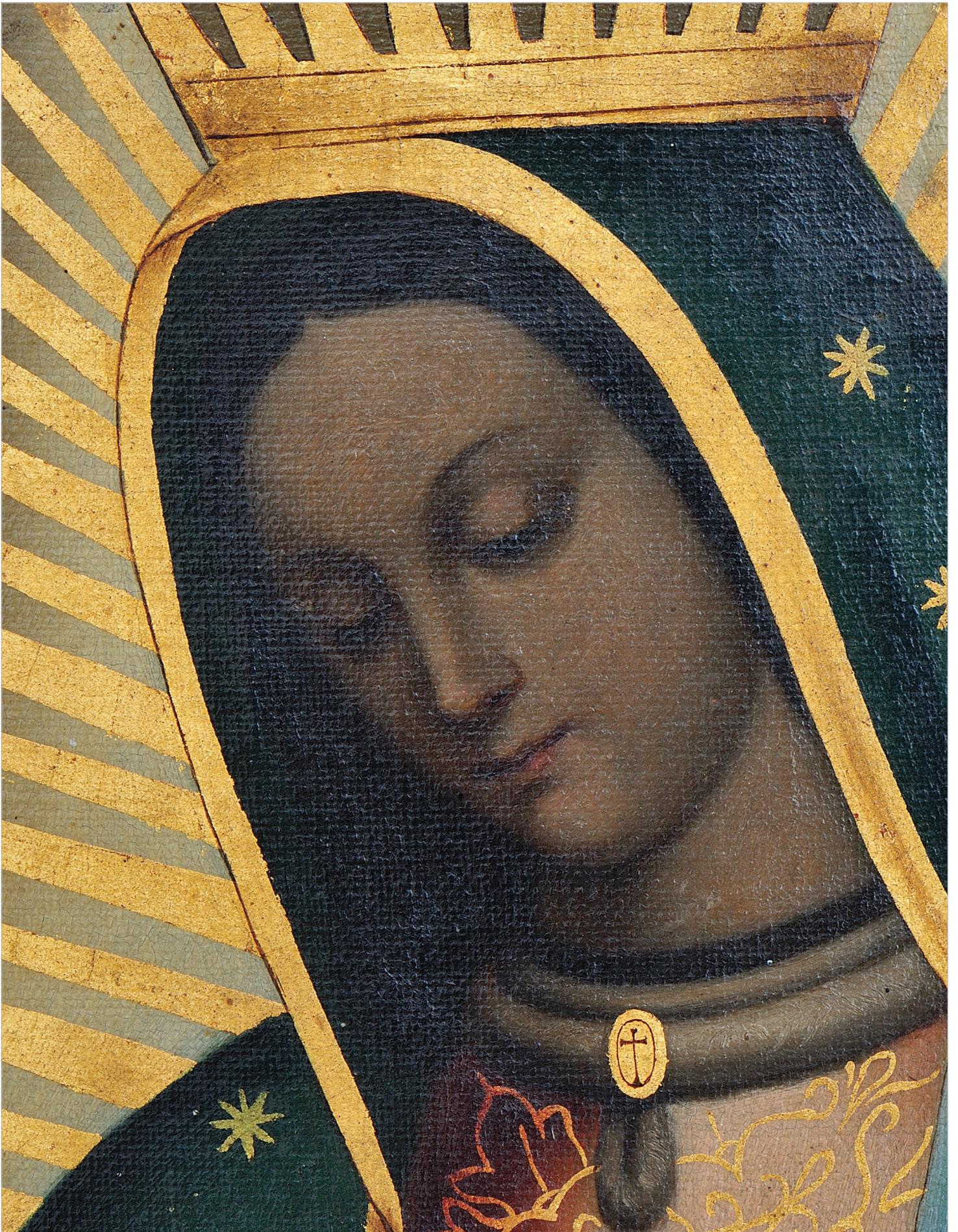
Bien resuelta en el plano técnico y ornamental, constituye una obra muy vistosa que merece una alta valoración artística por

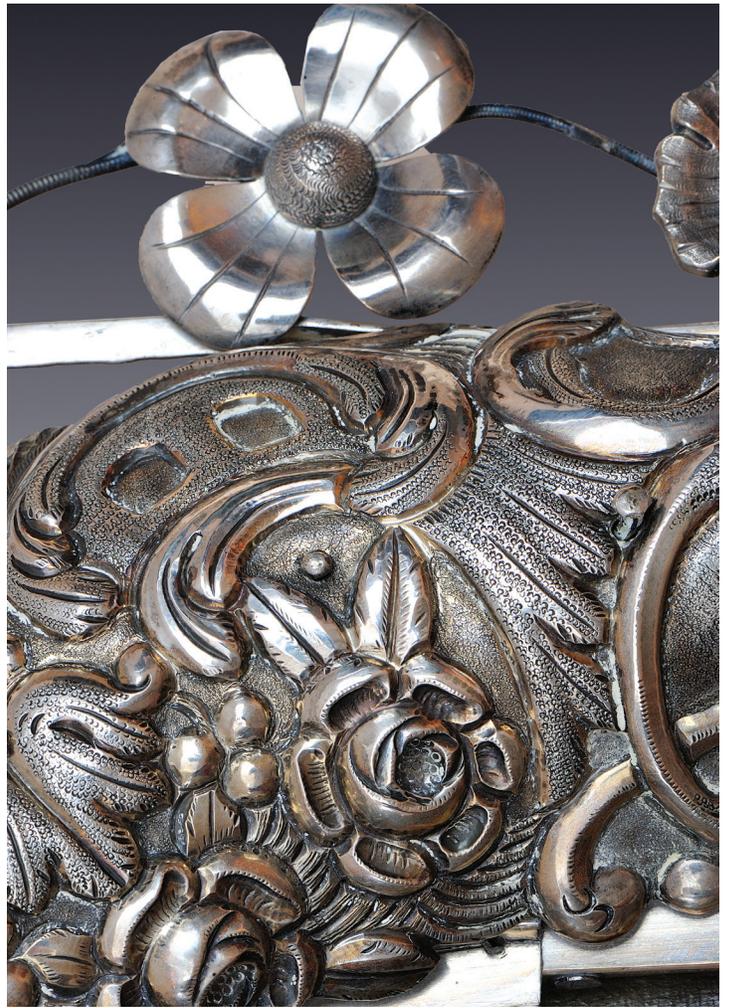
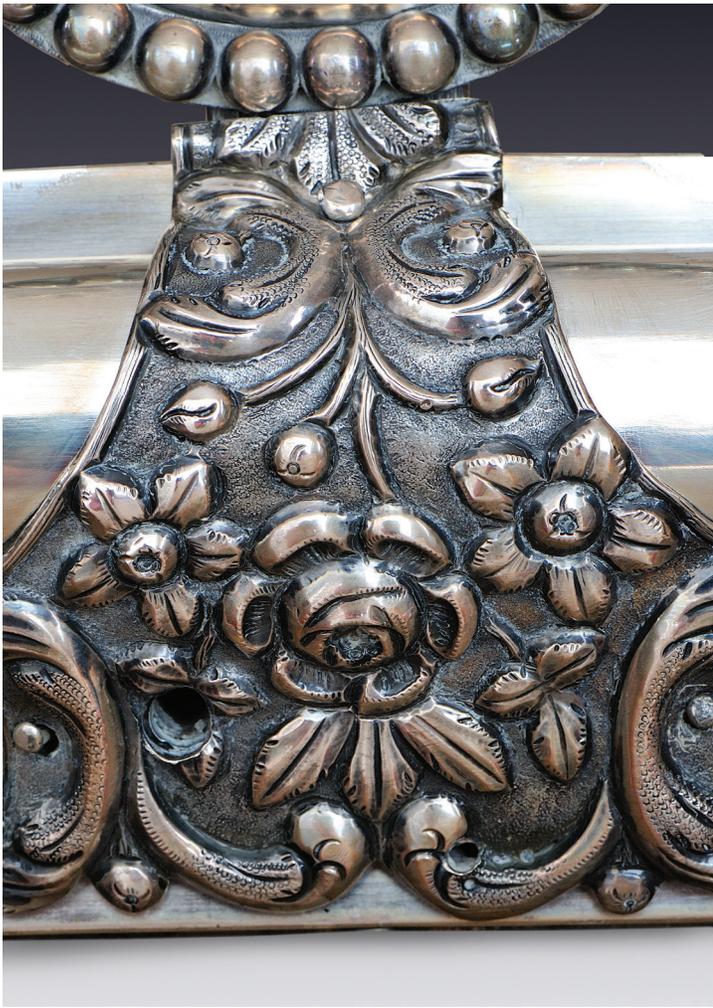
la combinación de elementos decorativos y alegóricos, expresivos, por otra parte, de la estética ecléctica característica de los gustos finiseculares del siglo XIX, en los que se reúnen y mezclan rasgos de estirpe clásico, neobarroco o neorrocó y romántico.



1 Este tipo de copete, con guirnalda de rosas y anagrama de María en medio, ya aparece en otro marco de plata de Galerías la Granja de principios del siglo XIX. Valle Arizpe, 1941, II: fig. 90.

2 Anderson no lo incluye en su nómina de plateros de México. Cfr. Anderson, 1941, I: Apéndice I, pp. 369-433.







24. Jícara

Anónimo

Guatemala

Ca. 1800

Nuez de morro tallada y monturas en plata en su color. Laminada, grabada, fundida y cincelada

Alto: 13.6 cm; ancho: 11.2 cm; diámetro de la boca: 5.3 cm; base: 7 x 7 cm

Inscripción en el interior del pie: «Celso Trujillo»

Vaso o coco chocolatero con cuerpo ovoide de nuez de morro, cuya superficie ha sido esgrafiada enteramente con decoración vegetal incisa a base de grecas en zigzag y bandas horizontales con hojas y tallos ondulantes. Claveteadas al recipiente, sus guarniciones en plata lo integran un aro liso con dos asas laterales fundidas en forma de ese y un recibimiento cónico compuesto por una corola con cuatro hojas de acanto en plancha recortada con orificios perforados en la orilla y decoración grabada en su zona inferior, que dibuja un esquemático y serpenteante sarmiento de vid con uvas y hojas. Cónico y liso, el pie sobre el que se asienta presenta zócalo plano de planta cuadrada y esquinas cóncavas, semejante al de otro coco chocolatero existente en el Museo Soumaya.¹

Como hace notar la profesora Esteras, este tipo de pieza es específica del área guatemalteca, labrada con la semilla de un árbol llamado en Centroamérica *morro*. Con esa clase de nuez de configuración oblonga se fabricaban además alcancías conocidas como *cochinitos* por su forma característica. Su adorno, concebido a base de bandas más anchas con dibujos vegetales y tallos envolventes separadas por otras estrechas y geométricas con dentados, muestra asimismo una clara vinculación con lo prehispánico. Denominado en los inventarios como *coco de chocolate de Guatemala guarnecido de plata*, el tradicional hábito de consumir chocolate en toda Mesoamérica hizo que se exportaran en abundancia desde el siglo xvii a todo el virreinato de Nueva España y también a la metrópoli.² Son trabajos en general de carácter popular en los que la labor del coco es siempre reiterativa. A menos de que estén fechados mediante inscripciones, esa repetición del tipo hace difícil datarlos con exactitud y sólo las formas estilísticas de las

monturas de plata y la presencia en algunos ejemplares de marcas centroamericanas permiten clasificarlos.³

Tanto la nuez como la plata están elaboradas en este caso con delicadeza y exquisitez. La decoración con acanaladuras radiales o godrons en los cantos del zócalo y las flores sobrepuestas a las asas coinciden al mismo tiempo con otras piezas de vajilla o litúrgicas, realizadas en Guatemala entre los años 1790 y 1810,⁴ lo que invita a proponerle una cronología aproximada.

Sin ningún tipo de marcas, la inscripción grabada en el interior del pie sólo recoge el nombre de su propietario, Celso Trujillo, del que no tenemos más referencias.



1 Chapa, 2003.

2 Véanse los ejemplares mostrados en las exposiciones *La Platería Mexicana y Tesoros de México*. Cfr. AA VV, 1994: 45, núm. 92, y p. 96, núms. 197 y 198; AA VV, 1997: 280-281, núms. 139-140; Valle Arizpe, 1941: figs. 100 y 101; y Anderson, 1941, II: fig. 177. La marca de Guatemala figura asimismo en el aro del coco reproducido en el catálogo *México y su plata*, 1980.

3 Cfr. Esteras Martín, 1986: 95-96, núm. 46; Esteras Martín, 1994a: 28, 146-147, núm. 52, pp. 238-241, núms. 98 y 99, pp. 288-289, núm. 124; y Esteras Martín, 2002: 450-450, núm. 314.

4 Cfr. Esteras Martín, *op. cit.* (1994a).



Ge 130. F





25. Mancerina

Anónimo

México

Ca. 1830-1850

Plata en su color. Laminada, calada, grabada, fundida y cincelada

Plato: Alto: 6.5 cm; diámetro: 19.1 cm; orilla: 2 cm.

Pocillo: Alto: 5.3 cm, diámetro: 6.5 cm

Iniciales en el pocillo: «M. A. O.»

Plato liso y circular con orilla amplia y elevada en escalón, recipiente ligeramente cóncavo y asiento central compuesto por 24 gallones radiales y relevados en torno a una plataforma lisa que sirve de pedestal al pocillo, provista de cabeza de clavo en medio que encaja en el ojal del fondo del cestillo. Con escotadura peraltada para acoplar el asa de la taza destinada al chocolate, el pocillo está trabajado en plancha de plata calada y grabada con hojas y tallos en roleos de ritmo sinuoso que confluyen, en el lado opuesto a la escotadura, en una rosa abierta. Sus pétalos orlan una placa elíptica, sobrepuesta en su centro que, siguiendo la costumbre generalizada de dejar constancia del nombre del propietario de la pieza, lleva las iniciales incisas M. A. O. Como es habitual, la mancerina está incompleta, ya que no se ha conservado la taza o jícara a juego con ella.

Piezas muy difundidas en México desde el siglo XVIII, la mancerina consistía en una bandeja o salvilla con un pocillo central o una abrazadera circular en el centro donde se encajaba y aseguraba la jícara (núm. 24), vasija pequeña, generalmente de loza, que se empleaba para tomar chocolate.

Su depurado diseño y elegancia de líneas en este caso, patente en su belleza estructural y en la contención del ornato, unido al anillado sogueado trabajado con procedimientos mecánicos que recorre los bordes del plato y del pocillo y a la caligrafía con letra cursiva inglesa de las iniciales, nos hablan de una obra concebida dentro de la corriente neoclásica de mediados del siglo XIX. Ejemplares paralelos han sido clasificados por la profesora Esteras en el Museo Franz Mayer de México, en el Museo Nacional de Historia, en la antigua colección de Lawrence Anderson y en la de Salvador Ugarte, todas ellas ensayadas por Cayetano Buitrón dentro de su periodo de ejercicio (1823 y 1843).¹

La pieza podría fecharse en este caso en el segundo cuarto del siglo XIX, aunque por sus características nos atrevemos a situarla en torno a 1830-1850. La ausencia de marcas y las diferencias que se observan en la orilla, en el cerco de gallones del asiento y en el cestillo, calado y sin relieves figurativos fundidos, podrían obedecer a una hechura fuera de los obradores capitalinos, quizá en la propia ciudad de Puebla.



¹ Cfr. Valle Arizpe, 1941: fig. 115. I y III; Anderson, 1941, II: fig. 163; Esteras Martín, 1989: 374-375, núm. 123; Esteras Martín, 1992: 324-325, núm. 147; y AA VV, 1997: 316-317, núms. 167-168.







26. Sopera

Anónimo

Ciudad de México

Ca. 1821-1823

Plata en su color. Martillada, fundida y cincelada

Alto: 27 cm; ancho: 32.5 cm; base: 15 x 15 cm; diámetro

de la boca: 22 cm; diámetro de la tapa: 23 cm

Marcas sobre el exterior del pie y la tapadera: águila en vuelo, DVLA y o/M; y buriladas en el interior del pie y la tapa

Recipiente con cuerpo globular y ovoide de configuración bulbosa sobre el cual se levanta una orilla vertical en forma de aro. Asas laterales de siete y tapadera cupuliforme, cuyo perfil describe una línea sinuosa cóncavo-convexa. Remata en linternilla troncocónica invertida cubierta por un casquete volado y semiesférico de gajos y un perillón terminal con gallonado helicoidal. Pie con basamento de planta cuadrada sobre el cual se dispone una peana cilíndrica. Un gollete troncocónico se contrapone a otro cuerpo superior de perfil semejante pero invertido, ambos separados por un cuello con toro coronado por un tejadillo de gallones semejante al del remate de la tapa.

Se trata de una pieza notable que reproduce una tipología de la que se conocen escasos ejemplares. El modelo, inspirado en los vasos antiguos grecorromanos, se hizo muy popular en los obradores capitalinos durante el siglo XIX, reflejo al mismo tiempo de la influencia de los diseños franceses y del estilo Adam con su ornamentación característica. Con la misma forma se fabricaron, dentro del “estilo Tolsá”, piezas de vajilla de diferente uso y tamaño (salseras, especieros, compteras, azucareras, saleros), así como navetas para contener el incienso en la platería litúrgica,¹ iguales a la decoración de cráteras, ánforas y pebeteros desplegada sobre el mobiliario civil y religioso contemporáneo. El asa de fundición en ángulo, a diferencia del tipificado modelo curvilíneo, singulariza, no obstante, a esta sopera, al igual que su decoración, que se distancia del carácter limpio y desornamentado de otras piezas del mismo tipo. Tomado de la Antigüedad clásica, su repertorio ornamental incluye temas novedosos que, además de los aleros de gallones, presentan cenefas o grecas de meandros con círculos entrelazados y rosetas inscritas en los cantos del pie y en la orilla del recipiente, así como hojas lanceoladas en disposición radial en

el pie, en los tercios inferiores de la sopera y distribuidas en dos órdenes, separados por hilera de perlas, sobre la tapa.

Obra trabajada al martillo, la pieza ofrece asimismo el interés añadido de su singular marcateje. Con excepción del punzón de artífice –cuya ausencia nos impide conocer a su autor–, presenta, además de las correspondientes buriladas en el interior del pie y la tapadera, las tres marcas reglamentarias de la competencia del ensayador José Joaquín Dávila, agrupadas sobre el pie y la tapa: la suya en el centro (DVLA) acompañada de la de localidad a la derecha (o/M dentro de su propio perfil) e impuesto fiscal a la izquierda. Esta última difiere del sello que usó con ese fin en las piezas que se le conocen (león rampante), utilizando en su lugar el águila en vuelo dentro de casetón semicircular que debió emplear en sus primeros momentos su sucesor Buitrón, aún sin girar la cabeza hacia el lado izquierdo, variante introducida desde la Independencia. La marca de localidad también aparece aquí, por vez primera, con arreglo a la expresión sin corona que identifica el periodo republicano, suprimida por sus connotaciones monárquicas y coloniales.² Aunque se creía que había sido el ensayador Cayetano Buitrón (1823-1843) el primero en asumir este cambio como consecuencia de la proclamación de la república en 1824,³ la pieza del Museo Amparo ofrece el especial interés de demostrar que ya había sido empleada por su antecesor unos años antes. Como José Joaquín Dávila desempeñó el cargo entre 1819 y 1823, ello fija la cronología de la obra en unos años muy concretos, que van desde 1821, en el que se consuma la Independencia, hasta el fin de su ejercicio en 1823.

1 Cfr. Valle Arizpe, 1941: figs. 118.I, 124.II; Anderson, 1941, II: figs. 30, 47, 49, 50 y 132; Esteras Martín, 1986: 114, núm. 61; Esteras Martín, 1992: 265-267, núm. 104, pp. 284-285, núm. 115, y pp. 292-293, núm. 121; y Esteras Martín, 1993-1994: 50-51; y AA VV, 1994: 80, núm. 170; p. 103, núm. 218, y p. 214, núm. 253; y *Platería Novohispana* (1600-1830), 1994: 52-53.

2 En las otras obras que se conocen marcadas por el mismo ensayador, Dávila emplea el sello de localidad novohispano con corona real acompañado de león rampante como impuesto fiscal. Cfr. Esteras Martín, 1992a: 84, núms. 214-216.

3 Anderson, *op. cit.*, pp. 341-342 y 348-349; y Esteras Martín, *op. cit.* (1992a), p. XXIII y 85-90, núms. 217-233.







27. Escribanía

Antonio Goderes
Ciudad de México
Ca. 1830-1840

Plata en su color. Fundida, cincelada, laminada y torneada
Alto: 28.9 cm; base: 24 x 15.3 cm. Jarritas: 8 cm. Diámetro de las tapas: 5.2 cm. Campana. Alto: 11.4 cm; diámetro: 5 cm
Marcas en el borde de las tapas de las jarritas, en la falda de la campana, en el borde superior de los tres recipientes y en el anverso de la base: AGODERE, águila con alas explayadas, BTON y o/M; buriladas en el interior de los recipientes, en el interior de las tapas de las jarritas y en el interior de la base

Escribanía con tres recipientes sobre bandeja elíptica tipo sal-villa, apoyada sobre cuatro patas de garras aladas con copete plumífero compuesto por hojas y roleos. En el centro la caja del portaplumas, con cuatro orificios en sus esquinas, ostenta sobre su frente relieve fundido y cincelado alusivo a la fundación de la capital imperial de los mexica: el águila de Tenochtitlán aprisionando con su pico a una serpiente. Posada sobre el nopal, le acompañan arco y carcaj colocados a sus pies. De forma prismática, sirve de plinto a un ánfora con friso central en su tercio superior y cuello cóncavo, cuyo recipiente troncocónico, de perfil cóncavo-convexo, se contrapone al de la campanilla de mesa superior, encajada en su boca a modo de tapadera. Ésta presenta mango abalaustrado terminado en jarroncito. A sus lados, las vasijas para la tinta y el salvado, con pie cónico y cuerpo cilíndrico de fondo semiesférico, adoptan el diseño de jarrones clásicos con dos asas simétricas curvilíneas de bastoncillo. Ambas llevan tapaderas troncocónicas de lados cóncavos, rematadas por casquete semiesférico y perillón final en forma de pequeños jarrones, al modo de la linternilla de la sopera antecedente (núm. 26).

Con bordes y cenefas trabajadas mecánicamente a base de rombos, contarios, sogueados y tramas de líneas oblicuas, los únicos adornos de la pieza son las cabezas leoninas con aros pendientes de sus fauces del jarrón central, las patas aquilinas y el emblema central, cuyo significado en los dos últimos casos está directamente relacionado con la simbología de la Independencia.¹ Motivo alegórico fuertemente arraigado tras la proclamación de la república en 1824, su presencia fue casi obligada en escribanías, braserillos y otras obras de carácter civil labrados a partir de entonces.²

De este tipo de escribanía se conocen diversas piezas marcadas por lo general durante la actuación del ensayador Cayeta-

no Buitrón (1823-1843).³ Todas ellas responden a una creación plenamente neoclásica y, salvo algunas diferencias como la presencia de la barandilla calada, las asas en ángulo recto de las jarritas y el tipo de apoyos fundidos, la obra resulta prácticamente gemela a otro ejemplar de una colección particular,⁴ ambos con las águilas de la Independencia en el relieve del frente del pedestal que soporta al ánfora central, decorada de la misma manera en el friso con cuatro cabezas, en este caso femeninas. La ánfora conserva la tapa tamizada para la arenilla destinada a enjugar la tinta. El tipo de soporte liso con orilla escalonada de perfil cóncavo fue común tanto en escribanías de mesa como en braserillos.

Por su completo sistema de marcas sabemos que la pieza fue realizada en México después de la proclamación de la república en 1824, como acreditan los sellos de localidad, en este caso sin corona real; el de impuesto fiscal y el del ensayador Cayetano Buitrón. El primero de los punzones estampados (AGODERE) corresponde a su autor, a quien sin duda hay que identificar con el platero Antonio Goderes o Godere. Citado en 1831 en un documento del Archivo General de la Nación (libro de la casa de ensaye de México),⁵ esta escribanía tiene el interés de incorporar una nueva obra a su catálogo artístico, del que hasta el momento se conocían una fuente y seis platos subastados en Christie's en 1996. En atención a tales consideraciones, cabría datar la obra entre 1830 y el fin del ejercicio de Buitrón en 1843.

1 Véase, por ejemplo, la escribanía de la colección Siegel realizada por el platero Miguel M. Martel en 1830, con águila sobre nopal y patas de garra con copete de plumas. AA vv, 1994: 101, núm. 213.

2 Esteras Martín, 1992: 327-328.

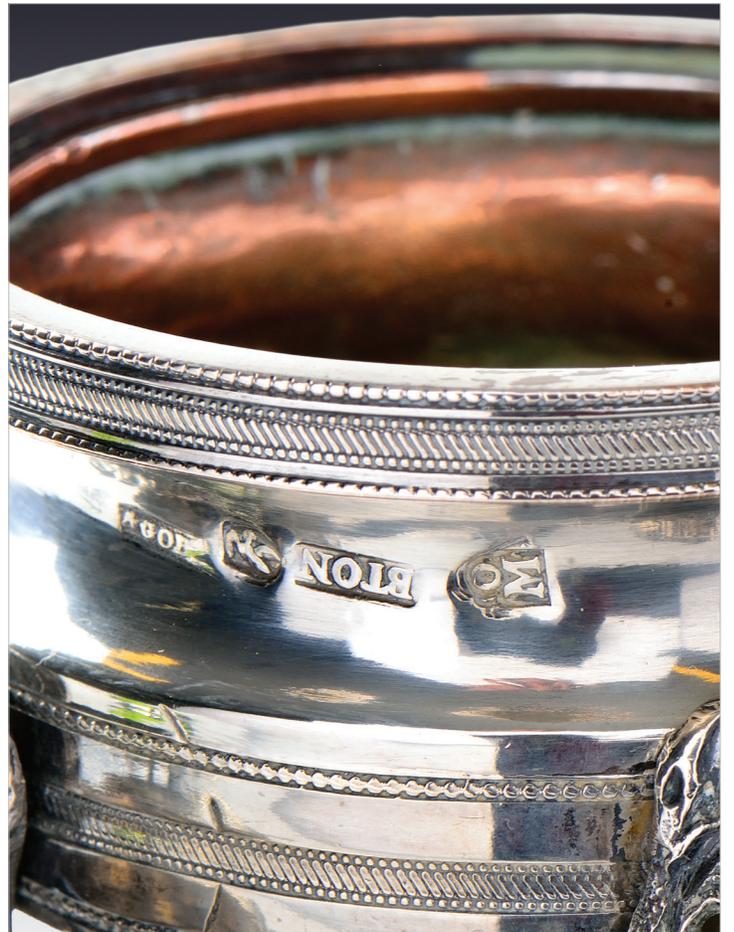
3 Cfr. Valle Arizpe, 1941: figs. 97.IV y p. 113.II; Anderson, 1941, II: figs. 53 y 142; Esteras Martín, *op. cit.*, pp. 274-275, núm. 109; y AA vv, 1994: 103, núm. 214.

4 Ilustra la portada del catálogo *México y su plata*, 1980.

5 Anderson, *op. cit.*, p. 392.









Catálogo de marcas

De las 27 piezas seleccionadas, sólo las siguientes presentan marcas.



Catálogo núm. 19
Braserillo, ca. 1786
Anónimo
Ciudad de México



Localidad

M coronada



Ensayador

(LNC): José Antonio Lince



Impuesto

Águila en vuelo



Catálogo núm. 21
Marco, ca. 1830
Mariano de la Torre
Ciudad de México



Autor
Mariano de la Torre



Localidad
(o/M)



Ensayador
(BTON): Cayetano Buitrón



Impuesto
Águila con las alas desplegadas



Catálogo núm. 26
Sopera, ca. 1821-1823
Anónimo
Ciudad de México



Localidad
(o/M)



Ensayador
(DVLA): José Joaquín Dávila



Impuesto
Águila en vuelo



Catálogo núm. 27
Escribanía, ca. 1830-1840
Antonio Goderes
Ciudad de México



Autor
(AGODERE): Antonio Goderes



Localidad
(o/M)



Ensayador
(BTON): Cayetano Buitrón



Impuesto
Águila con las alas desplegadas

Bibliografía

Abreviaturas

AGN Archivo General de la Nación, México.

AGNPA Archivo General de Notarías de Puebla.

AHMP Archivo Histórico Municipal de Puebla.

APSMPA Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Puebla.

AVCCPA Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla.

AA vv, *Arte americanista en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992.

AA vv, *La Platería Mexicana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

AA vv, *Platería Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, Alma Montero, coord., México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1999.

AA vv, *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex-Museo Soumaya, 2004.

AA vv, *Tesoros de México. Oro precolombino y plata virreinal*. Sevilla, Fundación El Monte, 1997.

Anderson, Lawrence, *El arte de la platería en México, 1519-1936*, Nueva York, Oxford University Press, 1941.

Arbeteta, Letizia, "La joya española. De Felipe II a Alfonso XIII", en *La joyería española. De Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 11-78.

Arrúe Ugarte, Begoña, "Platería hispanoamericana en La Rioja: piezas mejicanas de Santo Domingo de la Calzada y Alfaro", en *Artígrama*, núm. 3, Zaragoza, Departamento de Historia de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 215-236.

Bazarte Martínez, Alicia, "La colección de Agnus Dei del Museo Soumaya", en *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex-Museo Soumaya, 2004, pp. 127-143.

Bravo Sandoval, Silvia, y Raquel Pineda Mendoza, *Catálogos de Documentos de Arte 7. Archivo de Notarías de la Ciudad de México. Protocolos II*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

Carretero Rebes, Salvador, *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*, Santander, Institución Cultural de Cantabria y Ediciones Librería Estvdio, 1986.

Cruz Valdovinos, José Manuel, *Cinco Siglos de Platería Sevillana*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Ayuntamiento de Sevilla, Campsa, 1992.

_____, "Introducción a la platería hispanoamericana en España", en *Platería hispanoamericana en la Rioja*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1992a, pp. 11-24.

_____, *Lecciones sobre platería española* [conferencia], Madrid, Fundación BBVA, 2001. URL: www.fbbva.es/TLFU/dat/plateria_espanola_programa.doc

Cruz Valdovinos, José Manuel, y A. Escalera Ureña, *La platería en la catedral de Santo Domingo, primada de América*, Santo Domingo-Madrid, Editor Eugenio Pérez Montás, 1993.

Chapa, Martha, *Chocolate: regalo del edén*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 2003.

Egan, Martha J., *Relicarios. Devotional Miniatures from the Americas*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 1993.

Esteban López, Natividad, "Platería mejicana en Guadalajara", en *Actas del VIII Congreso del CEHA*, tomo I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, pp. 213-217.

Esteras Martín, Cristina, "Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros", en *Revista de Indias*, núms. 163-164, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, pp. 269-279.

_____, *Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX. Exposición Diocesana Badajocense*, Badajoz, Secretariado Diocesano del Patrimonio Histórico-Artístico de Badajoz, 1984.

_____, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX. Obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.

- _____, "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX", en *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1989, pp. 79-406.
- _____, "La plata en la iglesia", en *México. Esplendores de treinta siglos*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, pp. 392-491.
- _____, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, Museo Franz Mayer, 1992.
- _____, *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992a.
- _____, "Xogo de viñateiras e bandexiña", en *Santiago e América*, núm. 64, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Arcebispo de Santiago de Compostela, 1993, p. 346.
- _____, "La platería mexicana en España. Arte, devoción y triunfo social", en *Tesoros de México en España, Artes de México*, núm. 22 (invierno), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993-1994, pp. 40-51.
- _____, "Plata labrada mexicana en España. Del Renacimiento al neoclasicismo", en *México en el Mundo de las colecciones de Arte. Nueva España 2*, México, Grupo Azabache, 1994.
- _____, *La Platería en el reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*, Guatemala, Fundación Albergue Hermano Pedro, 1994a.
- _____, "La platería hispanoamericana. Arte y tradición cultural", en *Historia del Arte Iberoamericano*, Barcelona-Madrid, Lunwerg Editores, 2000, pp. 118-145.
- _____, "Alcancía", en *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*, núm. 314, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, p. 450.
- Fernández, Alejandro, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, *Enciclopedia de la Plata española y Virreinal americana*, Madrid, Edición de los autores, 1984.
- _____, *Marcas de la Plata Española y Virreinal*, Madrid, Diccionarios Antiquaria, 1992.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su Descripción y Presente Estado*, edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Ediciones Altiplano, 1962.
- González, Margarita de los Ángeles, "Cáliz", en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, cat. 29, Palencia, Fundación Las Edades del Hombre, 1999, pp. 364-365.
- Heredia Moreno, María del Carmen, "Iconografía del Ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, pp. 327-329.
- _____, *La Orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, Diputación de Huelva, 1980.
- Heredia Moreno, María del Carmen, Asunción de Orbe Sivatte y Mercedes de Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.
- Hernández Perera, Jesús, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1955.
- Iglesias Rouco, Lena S., *Platería Hispanoamericana en Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1991.
- Kawamura, Yayoi, "Contribución sobre el conocimiento de la platería oaxaqueña", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 301-312.
- Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 2010.
- Leo Martínez, José Andrés de, "...Al servicio del culto divino. La custodia novohispana en Oaxaca", 2011, (en vías de publicación).
- Martínez del Río de Redo, Marita, "La plumaria virreinal", en *El arte plumaria en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993.
- _____, *México y su plata*, México, Ediciones de Arte Comermex, 1980.
- Miguélez Valcarlos, Ignacio, "Platería iberoamericana en Guipúzcoa. Siglos XVI a XVIII", en *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, León, Universidad de León, 2010.
- Morillas Alcázar, José María, "Pintura y orfebrería setecentista americana en Arahál (Sevilla)", en *Actas del VIII Congreso del CEHA*, tomo I, Cáceres, 1990, pp. 511-514.

- Neff, Franziska, *Fuentes para el estudio del Arte en Puebla*, Trabajo de investigación inédito, 2010.
- Ortiz Escamilla, Juan, "De la subversión clerical al autoritarismo militar o de cómo el clero perdió sus privilegios durante la guerra civil de 1810", en Marta Terán y José Antonio Serrano Ortega (eds.), *Las guerras de independencia en la América española*, México, El Colegio de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, pp. 205-215.
- Ortiz Juárez, Dionisio, *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980.
- Palomero Páramo, Jesús, *Plata labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva*, Huelva, Patronato Provincial de Huelva del Quinto Centenario, 1992.
- Paniagua Pérez, Jesús, "La plata de Rubio y Salinas y de Álvarez de Rebolledo en la Real Basílica de San Isidoro en León y en Mataluenga-León (España)", en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 11, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, pp. 124-147.
- Pérez Morera, Jesús, "Platería novohispana en las Islas Canarias", en *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, León (España), Universidad de León, 2008.
- _____, "El arte de la platería en Cuba. La plata labrada y la filigrana", en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, tomo II, Sevilla, Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2009, pp. 427-468.
- _____, "El arte de la platería en Puebla de los Ángeles. Siglos XVII-XVIII", en *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, León, Universidad de León, 2010.
- _____, *Arte, devoción y fortuna. Platería americana en las Canarias Occidentales*, La Laguna, Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010a.
- _____, "Entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Platería americana en las Islas Afortunadas", en *Plata. Forjando México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 2011, pp. 91-137.
- _____, *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias Orientales*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011a.
- _____, "Formas y expresiones de la platería barroca poblana. Repertorio decorativo, técnicas y tipologías", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 100, México, UNAM, 2012, pp. 119-170. Disponible en www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2329
- _____, "El gremio de plateros poblano. Nómina cronológica de artifices (1580-1820)", en *El sueño de El Dorado. Estudios sobre la plata iberoamericana (siglos XVI-XIX)*, León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, Universidad de León, 2012a, pp. 235-263.
- Pezzat Arzave, Delia, *Catálogos de Documentos de Arte 21. Archivo General de la Nación, México. Real Casa de Moneda y Apartado*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- Pérez Vejo, Tomás, y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- Pintado Rivero, José, "El barroco en la platería mexicana", en *La Platería Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, pp. XXXIII-XXXV.
- Platería novohispana (1600-1830)*, Madrid, Arte Europeo Exposiciones, 1994.
- Rivera de las Heras, J. A., "El esplendor de la liturgia", en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 19-55.
- Ruiz Medrano, Rubén, *Plata labrada en la Real Hacienda. Estudio fiscal novohispano, 1739-1800*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Sánchez Trujillano, María Teresa, *Platería hispanoamericana en la Rioja*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1992.

Santos Márquez, Antonio Joaquín, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2008.

Sanz Serrano, María Jesús, “La orfebrería en la América española”, en *I Jornadas de Andalucía y América*, tomo II, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1981, pp. 293-304.

_____, *La Orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, Fundación El Monte, 1995.

_____, “Custodias mexicanas. Tradición y originalidad”, en *La plata en Iberoamérica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, León (España), Universidad de León, 2008.

Thurston, Herbert, “Agnus Dei”, en *Enciclopedia Católica*, vol. 1, Nueva York, Robert Appleton Company, 1907.

Valle Arizpe, Artemio de, *Notas de Platería*, México, Editorial Polis, 1941.

Semblanza curricular

Jesús Pérez Morera

Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de La Laguna (1988) y doctor en Historia del Arte (1993), es profesor Titular de Historia del Arte en el Departamento de Historia del Arte de la misma universidad desde 1996. Sus líneas de investigación preferentes se han centrado en el estudio de las Artes Suntuarias (platería y artes textiles); Arte Hispanoamericano y Relaciones artísticas Canarias-América; Arte flamenco, Arte barroco (pintura, retablo y escultura), Iconografía; Arte y sociedad, Arquitectura tradicional, Arte y arquitectura conventual, entre otros. En esta línea ha publicado diversos libros, artículos en revistas científicas y actas de congresos nacionales e internacionales.

La platería americana representa otro de sus temas de especialidad. Las ponencias presentadas en los congresos internacionales *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, celebrados en la Ciudad de México (2008), León (2010) y San Luis Potosí (2011), en la conmemoración del I Centenario del Laboratorio de Arte (Universidad de Sevilla, 2007) o el trabajo recientemente aparecido en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM) constituyen importantes contribuciones al estudio general de la platería novohispana, poblana y cubana, al igual que las exposiciones que sobre la misma materia ha comisariado tanto en México (Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, INAH-CONACULTA, 2010; Museo Amparo, Puebla, 2011) como en las Islas Canarias (Exconvento de Santo Domingo, La Laguna, 2010; y Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2011). Su trabajo sobre la "Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX", en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* (catálogo de la exposición homónima, Gobierno de Canarias, 2001) supuso también una revisión y actualización de este arte en Canarias, región que atesora un significativo legado de orfebrería española, europea, americana e isleña.

