

MARTA FAJARDO DE RUEDA*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Los caminos de la plata: de Veracruz a Nueva Pamplona

Un tesoro veracruzano del siglo XVIII en la Nueva Granada

“**L**A CIUDAD DE Pamplona, fundada por Pedro de Ursúa y Ortún Velasco a principio del año 1549, al Nordeste de Santafé, sesenta leguas y casi al sur de Maracaibo; fueron sus primeros Alcaldes Alonso de Escobar y Juan Vásquez, y Regidores Juan de Alvear, Andrés de Acevedo, Hernando de Mescua, Juan de Tolosa, Sancho de Villanueva, Juan Andrés, Juan Rodríguez, Pedro Alonso, Juan de Torres y Beltrán de Unzueta, y el número de pobladores fue de ciento y treinta y seis personas, de que quedaron los sesenta con encomiendas de indios. Dióle el Rey título de ciudad a 3 de agosto del año de 1555; está en un llano nombrado Espíritu Santo, rodeado de sierras en sesenta y cuatro grados de longitud del meridiano de Toledo y cinco grados y cincuenta minutos de latitud al Norte; tiene conventos de Santo Domingo, San Francisco y San Agustín y de monjas descalzas de Santa Clara, colegio de la Compañía de Jesús y hospital, y en su distrito ricos minerales de oro, plata y de cobre, y de lo primero asiento de minas en los sitios que llaman las Vetas Montuosas, alta y baja, y el Río del Oro, a cargo de un Alcalde Mayor de minas, con separada jurisdicción; y para su loa es digno de reparar lo que dice fray Benito de Peñalosa en la quinta excelencia del español, capítulo 1: ‘Y fue tan buena la experiencia, que por haberles predicado y pedido me ayudasen para una corona que hacía para la Madre de Dios de Monserrate, con sólo la limosna que me ofrecieron y por la de las

* Profesora Universidad Nacional.



Figura 1. Atril en forma de abanico o concha, sin marcas de platero. Museo Arquidiocesano de Pamplona. Foto: Hildegard Herzog de Otto (en adelante HHO).

misas y sermones que hice de tanta majestad y riqueza, que tenía doce libras de oro de veintidós quilates y dos mil y quinientas esmeraldas finísimas, de mucho valor, y algunas muy grandes, la cual se labró, en el Nuevo Reino de Granada, en la ciudad de Pamplona, y duró un año en fabricarse, trabajando todos los días seis oficiales (que los hay muy primos en aquellos reinos) y salió tan insigne la obra, que es la más bella y perfecta de aquel género, y después algunos grandes artífices han apreciado esta rica corona en cincuenta mil ducados.¹

Las fundaciones de las ciudades coloniales se hacían generalmente cerca de las minas de oro, plata o esmeraldas. Sin embargo, existen algunas excep-

1. Citado por el genealogista Juan Flórez de Ocariz, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Santafé de Bogotá, Prensa de la Biblioteca Nacional de Colombia, 1943, p. 380.

ciones, y tal es el caso de Pamplona, cerca de la cual sólo pasados algunos años de su fundación se encontraron las mencionadas Vetas de la Montuosa y del Río de Oro, que contribuyeron a hacerla rica y famosa por varios años. La riqueza minera de estos primeros tiempos coloniales fue extraordinaria. Ello permitió que se radicaran allí varios plateros, abrieran su taller e incluso se dedicaran a enseñar su oficio a niños y jóvenes. Algunos pobladores se hicieron inmensamente ricos y renombrados por sus extravagancias. El cronista colonial Lucas Fernández de Piedrahita relata lo sucedido hacia 1551:

Toda la colina en un palmo de profundidad tenía derramadas las puntas de oro; por esta causa, por la priesa que se dieron los mineros con innumerables indios, duró el trabajo solamente un año; i fue tan grande la suma de oro que se sacó, que por la riqueza que adquirieron los de Pamplona en aquel corto tiempo i los crecidos gastos i vanidades en que la consumieron, quedó la ciudad con el renombre de Pamplonilla-la-loca.

Y más adelante agrega: “Hidalgo hubo que festejando sus bodas, sirvió en el banquete aceitunas de oro macizo...”² La producción agrícola y ganadera de las grandes haciendas contribuyó a hacerla aún más próspera. Tanto, que llegó a proveer de trabajadores, de mulas y de productos a lugares muy apartados que así lo demandaran.

Al parecer, varios plateros de Tunja, por aquel entonces una de las ciudades más importantes de la Nueva Granada, emigraron hacia Pamplona en busca de mayores oportunidades de trabajo. Incluso algunos de ellos se dedicaron a la explotación minera. El 13 de julio de 1577, Juan Bautista del Copo y Lorenzo de Pedemonte se asocian ante escribano público y piden permiso de “tomar, pedir y registrar qualesquier minas de plata y de oro o qualquier metal que están o estuvieren descubiertas”. De igual modo solicitan poder “labrallas e beneficiarlas”, es decir explotarlas a voluntad.³

Seguramente el oficio de platero se organizó dentro de un gremio, como parecen señalarlo algunos documentos en los cuales consta que los niños y jóvenes se iniciaban a través de la firma de “Conciertos de aprendizaje” con un maestro.

En el año de 1579, Catalina de Salazar, “de color mulato”, lleva a su hijo Martín al taller del platero Felipe González, para que éste le enseñe “todo lo

2. Citado por Manuel Ancízar en *La peregrinación de Alfa*, obra escrita en 1850, durante el recorrido de la Comisión Corográfica.

3. Archivo Notarial de Pamplona, Norte de Santander (en adelante ANP-NS), tomo 2, f. 30r.-v.



Figura 2. Sacra, sin marcas de platero, repujada y cincelada. Plata sobre madera. Museo de Arte Religioso, Pamplona. Foto: HHO.

que supiere aprender y cumplir todo lo demás...". González se obliga a que "si estuviere enfermo le ha de curar de su enfermedad", y a no ocuparlo en "cosas que no fueren anexas" —queda sobreentendido— al oficio de platero. Como el compromiso es mutuo y hecho bajo juramento, la madre se compromete a controlar al hijo, quien "no se ausentará", y si se le fuere o ausentare "lo traerá a su costa". El trato debía durar cuatro años. El maestro Felipe González dice que le dará "vestido de paño de Castilla, dos camisas, medias y zapatos".⁴ Más generoso se muestra, en 1628, el maestro de platería Andrés Durán con su discípulo Xistóbal de Ibarra "menor". El concierto entre estos dos ha de ser "por tiempo de cinco años que empiezan a correr desde ya". A más de enseñarle el oficio, Durán le instruirá en la doctrina y cumplidos los cinco años le dará "un vestido de Castilla, capa negra, un sombrero de estame, dos camisas de lienzo de algodón, un par de capas, un jubón..."⁵

Antes de independizarse de su maestro y disponerse a "abrir tienda propia", estos jóvenes debían pasar un riguroso examen. Por lo general consistía en la

4. ANP-NS, 1597, ff. 212v.-213v.

5. ANP-NS, 1628, f. 172.



Figura 3. Sacra, sin marcas de platero. Plata repujada y cincelada. Museo de Arte Arquidiocesano de Pamplona. Foto: ННО.

hechura de una pieza lo suficientemente difícil para demostrar la *maestría*. Manuel Hernández, vecino de Pamplona, por documento público del 2 de mayo de 1757, se compromete a nombre de su hijo, Francisco Hernández, “a quien la Real Justicia” le ha concedido licencia “para que pueda tener tienda pública y usar del oficio de platero”, a

[...] asegurar todos los materiales que de plata y oro y otros metales que para labrar le fuesen dados por los vezinos de esta ciudad, cuyas obras se an de entregar con la puntualidad, legalidad y limpieza que corresponde a dicho oficio de suerte que las obras de plata y oro no se vean muy usadas ni tengan mas ligas que las que pide el arte y que si se averigua qualquier fraude o engaño, después de que al oficial se le aplique la pena que le corresponde pagar al fiador [pagará] todos los daños y perjuicios, mermas y faltas que se reconocieren por peso o por reconocimiento[...].⁶

Es decir, que sus obligaciones tenían un largo alcance. No era simplemente un fiador. En cierta forma se comprometía de por vida a velar por el buen desempeño del trabajo de su hijo. Documentos como éstos revelan el cuida-

6. ANP-NS, 1757, f. 83.

do y vigilancia que las autoridades, ya fueran los veedores del gremio o las del cabildo, ejercían sobre los plateros.

Muchas de las obrass de orfebrería eran joyas u objetos de uso doméstico. Una de las fuentes más interesantes para conocerlas son las dotes matrimoniales. En 1577, don Diego Páez de Sotomayor otorga a sus yernos Gerónimo Arias y Pedro Jurado una importante cantidad de joyas, enumeradas así: a María de Caravajal, “Un águila de oro con una esmeralda en doce pesos de buen oro, unos zarcillos de oro con sus aritos en siete pesos de buen oro”, y a su otra hija, Francisca Páez,

Doa lechiguillas de plata y oro ricas con su gorguera en treinta pesos. Item otra marquesota de oro y plata en ocho pesos de buen oro. Item [*sic*] otra marquesota de oro y plata en seis pesos de buen oro.

Item otra marquesota de red en dos pesos. Item dos onzas de perlas en setenta y cuatro pesos de buen oro. Diez pesos de estampas de oro. Item una cadena de oro rica que tiene de peso cincuenta y cinco pesos en cien pesos oro. Item un joyel de oro de veinte pesos y unos zarcillos de oro en diez pesos.⁷

Para ejercer el oficio de platero, naturalmente se requería de unos buenos instrumentos. Salvo en contadas ocasiones, éstos han quedado descritos; sobre su valor se encuentran repetidas menciones. El platero Juan Garnica, vecino de Pamplona, solicita por escritura pública, a las monjas del convento de Santa Clara, un préstamo de ciento cincuenta pesos, dando como prendas y por especial “ypoteca las casas en que al presente hiso que son vajas de paredes madera y teja con su solar que les pertenece una tienda contigua a dichas casas de paredes de madera y tejas” y “mi herramienta de Platería”, que valdrá setecientos pesos.

Los inventarios de bienes de la Iglesia

Los conventos e iglesias fueron, sin embargo, los mayores depositarios de los objetos de oro y plata, pues la mayor parte de ellos estaban destinados al culto religioso. Y aun cuando muchas piezas se han perdido por los hurtos, o porque se fundieron para apoyar las guerras, o para hacer piezas más nuevas,

7. Dote de Diego Páez de Sotomayor, ANP-NS, 1577, tomo 2, ff. 41v.-46r.



Figura 4. Sacra, sin marcas de platero. Plata repujada con remates y cruz sobredorados. Perteneció a la cofradía de San Pedro Apóstol. Museo de Arte Arquidiocesano de Pamplona. Foto: HHO.

de todas maneras la Iglesia ha conservado una parte muy importante de este patrimonio artístico.

Precisamente el Museo Arquidiocesano de Pamplona es el depositario de una bella colección de piezas de platería que fueron recogidas en las iglesias de la región y que ahora son tenidas como objetos de arte. La Iglesia también conserva importantes archivos que prestan una invaluable ayuda al investigador, no sólo del arte, sino de la vida social, de la economía y de las costumbres.⁸

Los numerosos inventarios de alhajas que se conservan en el Archivo Arzobispal de Pamplona dan cuenta de la existencia de una gran riqueza en objetos de oro y plata y joyas, particularmente de los altares de la Virgen María en sus diversas advocaciones. Las cofradías por lo general eran muy ricas y la devoción de los fieles se expresaba en los múltiples regalos que hacían a su Santo Patrón. En este caso, como en el de la pintura, ejercen un importante mecenazgo con los artistas que no ha sido hasta ahora debidamente estudiado.

8. Agradezco al padre Jesús Acosta de Pamplona, bajo cuyo cuidado se encuentran los Archivos Eclesiásticos y el excelente Museo de Arte Arquidiocesano, su generosa y entusiasta colaboración con esta investigación; e igualmente al historiador Silvano Pavón V., por las oportunas informaciones acerca de la historia de la región.



Figura 5. Raimundo Fernández de Heredia, canasta. Plata calada, repujada y cincelada. Museo de Arte Arquidiocesano de Pamplona. Foto: HHO.

A pesar de lo fragmentarios que resultan los datos de archivo, sin el concurso de las piezas y sin otras fuentes que vengan en nuestro auxilio, podemos concluir, gracias a los primeros, que el gran momento de la platería en Pamplona debió darse durante los treinta últimos años del siglo XVI. En el XVII se advierte muy poca presencia de estos artistas, y si bien en el siglo XVIII la Corona trató de revivir la riqueza de las minas de Vetás y de la Montuosa, aplicando una nueva tecnología, sabemos por los informes que el sabio español don José Celestino Mutis advirtió al rey que éstas ya estaban agotadas y sin mayores posibilidades de explotación.⁹

Como existe una magnífica colección de platería que ha hecho famoso al Museo de Arte Religioso de la Arquidiócesis, hemos investigado su origen, hallando la novedosa noticia de que en su mayor parte se trata de piezas de origen mexicano y sobre las cuales trataremos a continuación, no sin antes recoger los nombres de los plateros activos en Pamplona durante los siglos XVI, XVII y XVIII, que se han conservado en los archivos.

9. A. Federico Gredilla, *José Celestino Mutis*, Santa Fe de Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1982, cap. VI. Mutis permaneció allí por cerca de cuatro años, pero no fue mucho lo que pudo lograr, pues las minas ya no ofrecían ninguna posibilidad de beneficio.

NOMBRE	ESPECIALIDAD	FECHA
Rodrigo Pérez	Platero	1574
Diego de Toledo	Platero	1574
Francisco Quintero	Platero	1574
Sebastián Hernández	Platero	1574
Juan Bautista del Copo	Platero	1577
Lorenzo de Pedemonte	Platero	1577
Pedro Maldonado	Platero	1582
Alonso (huérfano)	Aprendiz de platero	1582
Bme. Rodríguez Nájera	Platero	1582
Francisco Lorenzo	Platero	1590 y 1597
Juan Fernández	Platero	1595
Felipe González	Platero de mazonería	1597
Martín (mulato)	Aprendiz de platero	1597
Tenorio Bacca	Platero	1602
Andrés Durán	Platero	1628
Xristóbal de Ibarra	Aprendiz de platero	1628
Juan Garnica	Platero	1756
Francisco Hernández	Platero	1757
Antonio Leal	Platero	1779 ¹⁰

Presencia de la platería mexicana en la colección de Pamplona

Tal como lo hemos anotado, las más bellas piezas de esta colección parecen haber venido en el siglo XVIII del virreinato de la Nueva España. Su hallazgo e identificación se hizo gracias a un inventario de la Santa Iglesia Catedral, realizado el 25 de junio de 1856, probablemente por un sacerdote, Hilarión Camargo, que se encuentra actualmente en el archivo arquidiocesano; a la comparación estilística con piezas y marcas de platería mexicana, y a la confrontación de las mismas con otras semejantes del Museo Franz Mayer de la ciudad de México.

El estudio de la platería es un capítulo de la historia del arte colonial relativamente descuidado en nuestro país, lo que conduce al desinterés y desconocimiento del mismo. Sin embargo, no ha sido igual en otros lugares de

10. Todos ellos han sido documentados a través de documentos notariales de Pamplona y del archivo arquidiocesano de la misma ciudad.

América, en donde su desarrollo ha logrado un nivel notable. Tales son los casos de México, Guatemala, Venezuela, Cuenca, Lima y Cusco, Bolivia y la Argentina.

Dentro del proceso de investigación sobre este tema en la Nueva Granada, el conjunto que hemos encontrado en Pamplona es tan rico, que por su extraordinario valor artístico podría figurar con orgullo en cualquier museo del mundo. No se sabe cómo llegaron estas obras a Pamplona, pero de la misma manera como se encuentran piezas de Lima o de Quito en España y en otros países de América, es probable que hubieran venido a nuestro territorio respondiendo a encargos de los conventos o de clientes particulares a los plateros novohispanos.

Por sus características de estilo y por otros indicios, se estima que proceden de la segunda mitad del siglo XVIII. Estas obras no sólo tienen un alto valor artístico que las hace merecedoras de un destacado lugar dentro de nuestro patrimonio cultural, sino que conforman un importante legado del arte barroco colonial, testimonio de su rica producción.

Las obras

La extraordinaria belleza de estas obras motivó a precisar, dentro de la colección, aquellas a las que se refería el inventario de 1856, en donde se aludía a algunas piezas de plata “veracruzanas”. Dentro de la colección se conservan también otras que pertenecieron a templos y conventos de la ciudad, a más de las de la catedral y en las cuales muy probablemente trabajaron plateros pamploneses.

Sobresalen unos maravillosos atriles en forma de abanico, ya conocidos en Colombia justamente por su belleza y por su extraño diseño.¹¹ Su mayor interés radica en que el artista que los ejecutó combinó admirablemente elementos del estilo barroco y del rococó. Sobre un fuerte basamento cuadrado, apoyado en garras de bola, se erige el tronco de la pieza con delicados soportes laterales en hojas de acanto. Confluye a la cabeza de un serafín un follaje que armoniza a su vez con las líneas suavemente curvadas de un escudo pentalíneo, con el cual se resolvió la forma de la base sobre la que se levanta la repisa en donde se apoyan los evangelios. Esta pieza se halla tachonada de

11. Hildegard Herzog de Otto, “Tesoros artísticos de Pamplona”, en *Lámpara*, Santa Fe de Bogotá, núm. 93, vol. XXII, segunda entrega, 1984.



Figura 6. Fuente. Plata repujada y cincelada. Museo Arquidiocesano de Pamplona. Foto: ННО.



Figura 7. Marcas de platero, detalle de la fuente anterior: águila, cabeza masculina sobre una “M” entre columnas coronadas y la inscripción “GOSA/LEZ”. Foto: HHO.

flores y roleos y culmina en un armonioso abanico o concha que sugiere las páginas de un libro abierto. Aunque esta obra no tiene marca alguna de platero, en el inventario dice que es “veracruzña”.

Por otra parte, su estilo no guarda ningún parecido con piezas semejantes que se produjeron en Nueva Granada, salvo con unos atriles de madera bastante ingenuos de la catedral y del templo de Santa Bárbara de Santafé de Antioquia, los cuales aún no han sido estudiados.¹² En cambio, el trabajo se asemeja a las piezas que se listan a continuación, las cuales hemos catalogado como mexicanas.

Las *sacras* eran oraciones impresas, manuscritas o grabadas, a modo de cuadros, que se colocaban en el altar para recordar al sacerdote las palabras de la consagración, el gloria, el credo, algunas palabras del evangelio de San Juan, la oración “Deus qui humanæ” o el salmo del Lavabo.

12. Registrados en el *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia*, Medellín, Gustavo Vives Mejía, 1988, p. 81.



Figura 8. Marca de platero, detalle de la misma fuente: la inscripción “ILANA” o “LLANA”. Foto: HHO.

Con estas características hemos hallado cuatro obras cuya descripción es la siguiente: a las dos primeras, en el inventario se les dio simplemente el nombre de “óvalos”, por su forma geométrica, pero se trata realmente de dos pequeñas sacras. En una de ellas, un querubín con alitas arqueadas que semejan brazos preside la obra, cuyo borde en fronda rodea las palabras de la consagración. La segunda es muy semejante.

Las dos restantes llamadas grandes sacras, también sin marca alguna, pero señaladas como “veracruzanas” en el inventario, son de una extraordinaria belleza. Muy probablemente pertenecen al mismo platero, o al menos proceden del mismo taller y merecerían un estudio más detenido, pues su trabajo rico y esmerado denota la labor de un verdadero artista. Se refieren a temas diferentes, pero el parecido en la ejecución es muy grande. La primera lleva al centro las palabras de la consagración y en hermoso juego se halla toda vigorosamente adornada con hojas de acanto y flores. Dos figuras que parecen arcángeles por sus tocados romanos, pero cuyas extremidades, brazos y piernas se convierten en roleos, acompañan la tarja en la que se encuentra el

cordero místico sobre el libro de los siete sellos. Una pareja de querubines la presiden y rematan. La tarja central y principal, en la cual se leen las palabras de la consagración, lleva a su alrededor un laborioso trabajo en repujado que representa grandes ramas y flores de crisantemo al envés, con las cuales el artista trazó un escudo simétrico pleno del movimiento y la vitalidad que les imprime el modelo tomado de la naturaleza.

La segunda gran sacra está dedicada a San Agustín y, según el inventario, pertenecía a la Cofradía de San Pedro Apóstol. Entre un escudo al que preside una cruz dorada, se encuentra el báculo de los obispos. De dos de sus vértices se desprenden las ramas de un par de flores semejantes a crisantemos al envés, que lo enmarcan. El borde de este remate está trabajado en gruesos lazos que van cruzados, rodeando la media luna. La parte principal de la sacra es un cuadrilátero. Al centro, en correspondencia con el resto, en un cuadrado más pequeño, el artista trabajó en repujado las palabras de la consagración. De los cuatro vértices salen al exterior otras cuatro barras que los unen, para finalizar en unos graciosos bucles dorados. Los espacios entre el cuadrado interior y el exterior están profusamente decorados con fronda. Muy simétricamente, en medio de cada lado, entre tarjas, sobresalen los atributos del santo: un corazón llameante, una catedral y una mitra.

Cuando se hizo el inventario se aclaró que estas piezas estaban trabajadas “al resalte” y con “Jeroglíficos”. Con ello se señalaba, de modo general, que habían sido repujadas, sin examinar otros detalles tales como las incisiones y las molduras. La denominación de jeroglíficos comprende al nombre más popular de la época para referirse a los innumerables símbolos a través de los cuales se comunicaban las ideas en el emblemático lenguaje del barroco.

Hay una hermosa canasta de plata de diseño poco usual, muy delicado: cuadrada, con patas de garra en forma de corazón y toda ella trabajada en calados. En pequeñas tarjas que la bordean se leen las letras “SAT” y en el borde superior, dificultosamente, “Vesino de la sivdad de Pamplona sirvio a nvestro amo”. En el inventario se la menciona y la creemos plenamente identificada, porque dice que le falta “una porción en el borde”, como efectivamente se encuentra. No tiene marcas de platero, pero contiene una serie de inscripciones, con las cuales quizá podríamos identificar a su autor. De él dice: “Raimundo Fernández Heredia faciebat”.¹³

13. Los apellidos Fernández de Heredia son conocidos en la Nueva Granada porque así se llamó una familia de pintores del siglo XVII. Sin embargo, ninguno llevó el nombre de Rai-



Figura 9. Cruz, sin marcas de platero.
Plata cincelada y fundida. Museo
de Arte Arquidiocesano de Pamplona.
Foto: HHO.

Una de las piezas más extraordinariamente bellas de esta colección es una fuente adornada con tres definidas cenefas de rocalla del borde hacia el fondo, que está marcado por un botón, en el cual se agrupan seis elementos de la rocalla formando una flor. Se hizo mediante el método del cincelado y probablemente, como lo afirma el inventario, estuvo en un tiempo dorada, a la usanza de la época. El borde exterior presenta pequeños botones y una orla finísima en forma de festón. Se parece mucho a otra fuente que ha sido estudiada por Cristina Esteras, actualmente en el Museo Franz Mayer de México, clasificada en el catálogo con el número 63.¹⁴

El parecido entre las dos no es sólo formal. Afortunadamente existen las “marcas”, y el examen detallado de la mencionada fuente de Pamplona sor-

mundo, ni se sabe que hubiera plateros. Véase Marta Fajardo de Rueda, “La pintura santafereña del siglo XVII y comienzos del XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas”, en *Revelaciones*, Santa Fe de Bogotá, Museo de Arte Religioso-Banco de la República, 1989, p. 12.

14. Cristina Esteras, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas, siglos XVI-XX*, México, Museo Franz Mayer, 1992, pp. 196-198.

prende gratamente al verificar que tiene, entre el borde y la primera cenefa exterior, el águila explayada, que corresponde al impuesto fiscal; la pareja de columnas coronadas que contienen una cabeza varonil sobre una “M”, que identifica a la ciudad de México, probable origen de la pieza. A continuación tiene el sello distintivo del ensayador: Diego González de la Cueva, quien, según la historiadora Esteras, estuvo activo en México desde 1741 hasta 1775 o 1778.¹⁵ Esta marca se distingue porque, dentro de un óvalo y en forma abreviada, se observan las letras “GOSA” y debajo de ellas “LEZ”. A más de estas marcas, que son exactamente iguales a las de la fuente de México, en la de Pamplona hay algo más: el nombre “Llana”, el cual probablemente corresponda al platero que elaboró la obra. Tampoco sobre él hay noticia alguna. Habrá necesidad de consultar los archivos históricos de México para tratar de establecer su identidad.

Una pareja de incensarios, cuyo origen no se menciona en el inventario y que pueden ser parte de otro grupo de obras procedentes de México, traen, en cambio, unos datos muy importantes: en el borde de la cazoleta se les colocaron las marcas del águila, impuesto fiscal; la “M” coronada, la cual, como hemos anotado, corresponde a la ciudad de México, y a la derecha las letras “FCDA”, las que, según los expertos, corresponden al nombre del ensayador Forcada. Este ensayador estuvo activo en México desde 1790 hasta 1815. Unas veces firmó con su nombre completo y para las abreviaturas usó indistintamente “FCDA” o “FRDA”. De manera que, al menos, se cuenta con dos fechas límite, 1741 y 1815, para suponer, en el caso de que todas las obras no pertenecieran a un mismo grupo, que pudieron llegar en épocas diferentes dentro de las cuales actuaron los mencionados ensayadores.

Otra pieza que sorprende por su belleza incomparable es un jarro que lleva un mascarón en la parte inferior del pico. Tiene asa zoomorfa y sobre la superficie grabadas dos cenefas paralelas entre las que se colocaron seis cabezas de querubines, fundidas. Termina en delicadas patas de garra. Este tipo de jarro, con ligeras variantes, fue muy usado desde México hasta el Perú y el virreinato de la Plata. De ellos se conservan ejemplares que se elaboraron desde el siglo XVI. El de Pamplona, más refinado en los detalles, guarda sin embargo cierto parecido con otro originario de México, que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.¹⁶

15. Cristina Esteras, *Marcas de platería hispanoamericana, siglos XVI-XX*, Madrid, Tuerco, 1992, pp. 44-48.

16. Salvo el mascarón barbado en el pico, este jarro no está muy relacionado con los jarros

Remata la colección una interesante cruz de altar que, si bien no aparece reseñada con exactitud en el inventario, por su estilo y características bien podría venir también de México. Se trata de una pequeña cruz de plata con peana cincelada de flores. La cruz también está trabajada a cincel y termina en trifolias. Tiene un crucifijo muy expresivo, coronado por una filacteria con el “INRI” destacado. A los pies de Cristo el artista representó la muerte con los símbolos más propios del Barroco: la calavera entre dos huesos. Un símbolo que, siendo universal, con relación a las colonias se puede decir que es particularmente frecuente en la iconografía mexicana. Es una pieza muy valiosa, cuyas pequeñas dimensiones acentúan precisamente sus cualidades estéticas.

La platería mexicana fue un arte que floreció desde los primeros años coloniales. A México llegaron muchos plateros españoles y portugueses, atraídos por la riqueza de sus minas. Su prestigio fue en aumento a medida que se conocieron las obras en España y en el resto de las colonias. Las que hemos encontrado en Pamplona atestiguan un trabajo cuidadoso y de gran imaginación. Por eso es bastante probable que no haya sido la única ocasión en que se trajeron obras novohispanas a la Nueva Granada.

Según investigaciones recientes, la importancia del puerto de Veracruz y sus relaciones con el resto de las colonias fue tan grande que a fines del siglo XVIII el rey de España autorizó el establecimiento de un consulado. “Desde Veracruz se enviaban gruesas sumas de caudales a La Habana, la Guaira o Maracaibo principalmente para la compra de azúcar o cacao [...] Las reformas y el auge del tráfico iban a convertir a Veracruz en un centro comercial de primer orden en la América colonial.”¹⁷

Es importante tener en cuenta que todo el cacao que se producía en el nororiente del virreinato de la Nueva Granada salía para Veracruz. De tal manera que es muy probable que de regreso vinieran productos y manufacturas, entre los cuales se encontrara la plata labrada, la cual no solamente se quedaría en Maracaibo, sino que llegaría hasta Pamplona.

La región, por aquellos tiempos, era muy rica y contaba con una amplia población que gustaba de ciertos lujos. A propósito de estos intercambios

sevillanos que menciona José Manuel Cruz Valdovinos, *El platero Juan Bautista con algunas observaciones sobre marcas y jarros sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Jornadas de Andalucía, 1992.

17. Javier Ortiz de la Tabla Ducasse, *Comercio exterior de Veracruz, 1778-1821*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos, 1978, cap. III, pp. 134 y 238. El del Museo Lázaro Galdiano ilustra la p. xxii de la obra citada de C. Esteras sobre marcas

comerciales, viene en nuestro apoyo el hallazgo que el profesor Carlos F. Duarte hizo en la catedral de Caracas, en donde identificó también seis piezas de plata mexicana con la firma del ensayador González de la Cueva, del siglo XVIII, y de igual manera señala cómo, a su vez, se encargaron desde Caracas a los plateros de Pamplona algunas piezas en el siglo XVI.¹⁸

A más del encuentro de esta singular muestra de platería mexicana, queda entonces planteada la inquietud para los historiadores del arte de profundizar en el estudio de los caminos que trazó el comercio de la plata en las colonias americanas, las influencias mutuas y los intercambios. Si el comercio entre el puerto novohispano de Veracruz con el de Maracaibo se extendió hasta la ciudad de Pamplona en la Nueva Granada, valdría la pena averiguar si de allí se proyectó hacia otras regiones del interior del virreinato, por ejemplo a Santafé o a la región de Antioquia.

Las marcas de las piezas de platería que hemos reseñado se refieren todas a obras realizadas o por lo menos marcadas en la ciudad de México. Hasta el momento no hay ninguna que revele estrictamente un origen “veracruzense”, como las denominó la persona que hizo el inventario de 1856, guiada seguramente por su procedencia más inmediata.

Por estas obras, sin embargo, se advierte que la plata labrada que se exportaba era de gran calidad artística. La semejanza de muchas de ellas con la selecta muestra de platería del Museo Franz Mayer de México demuestra que está a la altura de las mejores obras del patrimonio artístico mexicano. Como testimonio de los trabajos que se ejecutaban en la Colonia, constituye un ejemplo extraordinario de destreza técnica y de gusto exquisito. ❧

18. Carlos F. Duarte, *Historia de la orfebrería en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila, 1970, pp. 457-458.