

JESÚS PÉREZ MORERA
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA (ISLAS CANARIAS)

Formas y expresiones de la platería barroca poblana *Repertorio decorativo, técnicas y tipologías*

POR SU LUJO, ORIGINALIDAD y derroche de imaginación, la opulenta 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 en significarse durante la Colonia —por ende, platero— tras la capital del virreinato. Sin embargo, a pesar de su indiscutible personalidad y del altísimo nivel que alcanzaron sus obradores, no se ha emprendido todavía un estudio de conjunto de la platería poblana, no obstante las importantes contribuciones de Cristina Esteras Martín quien, desde al menos 1981,¹ ha venido estudiando e identificando las piezas repartidas por toda la geografía española, así como las existentes en museos e iglesias de la antigua Nueva España.

Como consecuencia de su cercanía y también de su rivalidad con la ciudad de México, el desarrollo del arte de la platería en Puebla estuvo supeditado durante mucho tiempo a las limitaciones impuestas por la capital del virreinato, adonde debían acudir los artífices poblanos para examinarse o para pagar la licencia por abrir tienda pública. La legislación retrasó de ese modo el ejercicio de la platería y en 1609 el cabildo eclesiástico, que tres años antes había encargado un importante lote de obras a Pedro de Cevallos, vecino de México, tuvo que renunciar a que viniese “a esta ciudad a labrar y acabar la plata

1. Cristina Esteras Martín, “Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros”, *Revista de Indias*, núms. 163-164, 1981, pp. 269-279.

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 autorización expresa para poder ejercer o fijar su residencia por un tiempo determinado, como sucedió a Cristóbal de Victoria, que pasó con su familia desde México por habersele anegado su casa, a quien el virrey dio permiso en 1629 por tiempo de cuatro meses, ampliado después sin limitación con tal de que el oro y la plata que trabajase estuviese quintado en la real caja de México, obligación impuesta por la misma razón, en 1633, al también batihoja Francisco de la Fuente.² Todavía en 1621 se prohibía labrar plata y se limitaba la labor de los plateros al aderezo de las piezas viejas, so pena de privación perpetua del oficio.³

Durante 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 trasladan a Puebla a formalizar los ajustes o que envían sus obras a través de agentes y apoderados. Paralelamente, el arte de la platería comienza a sedimentarse con los aportes recibidos de múltiples lugares. De las influencias españolas, la más importante es la andaluza, a través de 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, el más importante 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, que antes de avecindarse en Puebla residió en París durante 13 años; Guillermo de Herrera Peregrina, hijo del maestro carpintero Felipe de Herrera, originario de Villalón; Andrés de Castilla Merlo, natural de la ciudad de Valencia; el canario Francisco Sáenz de la Peña, y el germano Pedro de la Rosa, originario de Colonia y padre del platero poblano del mismo nombre, todos ellos activos entre mediados y finales del siglo xvii.

Llegaron además maestros y oficiales de otras partes del virreinato vinculadas, por razones naturales y comerciales, con Puebla de los Ángeles, encrucijada

2. Archivo Histórico Municipal de Puebla, *Libro 6 de Reales Cédulas*, ff. 48, 51 y 86.

3. Lawrence Leslie Anderson, *El arte de la platería en México 1519-1936*, Nueva York, Oxford University Press, 1941, t. I, pp. 4-6; Cristina Esteras Martín, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos xvi-xix*, México, Museo Franz Mayer, 1992, p. 268; Jesús Pérez Morera, “El arte de la platería en Puebla de los Ángeles. Siglos xvii-xviii”, en Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (coords.), *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos xvi-xix*, León, Universidad de León, 2010, pp. 272 y 274.

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 su número aumenta constantemente y desde el último tercio de esa centuria se convierten, 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 en las dos últimas décadas del siglo xviii el centenar. Entre 1580 y 1820 hemos registrado, hasta el momento, a 669 plateros,⁴ cifra extraordinaria que da la verdadera medida de lo que el arte de la platería significó en el desarrollo y el florecimiento de Puebla de los Ángeles. Su gran mayoría (474) ejerció su actividad a lo largo del siglo xviii, periodo en que Puebla llegó a contar con más artífices que los censados en la propia corte madrileña (404).⁵

<i>Años</i>	<i>Plateros</i>	<i>Años</i>	<i>Plateros</i>	<i>Años</i>	<i>Plateros</i>
1580-1600	8	1660-1680	38	1740-1760	94
1600-1620	12	1680-1700	57	1760-1780	95
1620-1640	18	1700-1720	83	1780-1800	122
1640-1660	16	1720-1740	80	1800-1820	46

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 eclosiona en Puebla de los Ángeles un repertorio de formas y tipologías que se distingue nítidamente frente al resto de la producción novohispana.⁶ Cargado de identidad poblana, la plata labrada en sus talleres se distingue por su par-

4. Para la elaboración de esta nómina de plateros poblanos hemos utilizado básicamente los registros matrimoniales y de defunciones del Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano, Puebla de los Ángeles (APSMMA), 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).

5. Cfr. Alejandro Fernández *et al.*, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, Asociación Española de Joyeros, Plateros y Relojeros, 1984, pp. 274-280.

6. Cristina Esteras Martín, "Platería virreinal novohispana. Siglos xvi-xix", en *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, Fundación Cultural Televisa, 1989, p. 98.



1. Anónimo, custodia monumental, Puebla de los Ángeles, ca. 1780. Guadalajara, México. Foto: Ricardo Cruzaley Herrera.

ticular 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, estaba reputada por la más aventajada de todas las de la Nueva España por su fábrica, tamaño y pedrería, con un valor estimado en 107 200 pesos.⁷

La etapa de mayor empuje y personalidad de la platería angelopolitana se sitúa, en opinión de Esteras, en la primera mitad del siglo XVIII y dentro de ésta en las décadas de 1720 a 1740.⁸ 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 voluptuosas rocallas, roleos, espejos, formas aveneradas y cabezas angeli-

7. Anderson, *op. cit.*, p. 224; Archivo de la Catedral de Puebla de los Ángeles (ACPA), *Libro inventario*, 1771, ff. 2-3v.

8. Esteras, "Platería virreinal...", *op. cit.*, p. 98.



2. Anónimo, juego de altar, Puebla de los Ángeles, ca. 1770. Catedral de La Laguna, Tenerife. Foto: J.P.M.

cales aladas, da la talla del estilo de ese momento,⁹ en tanto que las lámparas del santuario de Ocotlán, la custodia XXX (véase p. 144) (fig. 1) y el juego de altar de la catedral de La Laguna (fig. 2) son representativos de las configuraciones abullonadas y facetadas —con planos alternos lisos y relevados con rocallas— y los sobrepuestos afilegranados de las décadas finales del siglo.

Las relaciones e influencias mutuas entre los obradores capitalinos y los vernáculos no pueden ni deben soslayarse y el estilo poblano se plasma en obras paradójicamente marcadas en la ciudad de México, adonde en principio había que conducir la plata labrada para ser ensayada.¹⁰ Debido a esta circunstancia es posible que un número indeterminado de piezas tenidas por mexicanas en función de sus punzones sean, en realidad, angelopolitanas, como se ha per-

9. Ignacio Miguéliz Valcarlos, “Platería iberoamericana en Guipúzcoa. Siglos XVI a XVIII”, en Paniagua y Salazar (coords.), *op. cit.*, pp. 504-505, fig. 6a; Antonio Joaquín Santos Márquez, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2008, t. I, pp. 328-331 y t. II, pp. 703 y 709-710, láms. 675 y 685; Pérez Morera, *op. cit.*, p. 289.

10. Anderson, *op. cit.*, p. 10; Esteras, “Orfebrería poblana...”, *op. cit.*, p. 278; “Platería virreinal...”, *op. cit.*, p. 98; *La platería del Museo Franz Mayer...*, *op. cit.*, p. 268.

catado, por razones estilísticas o de encargo, Esteras.¹¹ 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 sospechar que una parte imposible de cuantificar se esconde 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 Juan José de Elizaga y Zamora, junto con una custodia, un cáliz y unas vinajeras.¹² Hay que matizar, sin embargo, que, a pesar de no contar con oficina de ensaye, en Puebla sí se marcó plata, aunque de forma extemporánea. Tal como se hizo en 1682, 1707, 1746 y 1767, los riesgos del transporte obligaron a quintar *a posteriori* las obras en la misma ciudad. De acuerdo con los indultos promulgados por las autoridades virreinales, la marca del quinto era remitida desde la caja matriz de México, nombrándose al efecto un “fiel marcador y sellador” en Puebla¹³ o despachando un ensayador. No podemos asegurar 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, aparecida en piezas fechadas en torno a 1690 y 1745, coincidiendo con las mencionadas campañas para diezmar la plata.

Como se ha dicho, las influencias y relaciones con la cabeza y corte de la Nueva España fueron, al mismo tiempo, determinantes y, además del constante trasiego y establecimiento en Puebla de plateros procedentes de allí, los artífices nativos acudieron a la capital a realizar y completar su formación,¹⁴ a buscar trabajo o abrir tienda. En otros casos su actividad se desarrolló en sucesivas etapas poblanas y mexicanas o viceversa, como sucedió con Alonso París (1638), natural de Zacatecas, y Miguel de Olachea (†1730), que se estableció con su hijo en México al final de su vida, o el más tardío y conocido José Luis Rodríguez Alconedo (1761-1815). El espléndido legado remitido por los hermanos Fagoada a la parroquia de Goizueta (Navarra) en 1756-1758 es ilustrativo de estas interrelaciones. Ensayados por Diego González de la Cueva y sin

11. Cristina Esteras Martín, *Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX. Exposición Diocesana Badajocense*, Badajoz, Caja de Ahorros de Badajoz, 1984, p. 40.

12. Miguéliz Valcarlos, *op. cit.*, pp. 504-505, fig. 6a.

13. Con ese cometido se nombró en 1707 como ensayador y comisario al maestro poblano Miguel de Olachea y en 1746 a Antonio de Espinosa y Ocampo; en 1767 el cargo lo ocupó el ensayador Francisco Aranz y Cobos.

14. Con 12 años de edad entró el poblano Matías de Acevedo en el taller del maestro Luis Ángel Pozos, vecino de México, en 1681. Regresó a su ciudad natal, donde contrajo matrimonio en 1689.



3. Anónimo, custodia, detalle del ángel atlante. Puebla de los Ángeles, ca. 1770. Colección particular. Puebla, México. Foto: J.P.M.

marca de artífice, la custodia y el cáliz original, labrados en la ciudad de México, comparten formas y soluciones con los trabajos poblanos: ángel atlante en el astil (fig. 3), 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 salvi-lla recuerda al del juego de altar de la parroquia 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.¹⁵ Se comprueba así la especialidad de *careísta*, oficio que ejercía a finales

15. La catedral poblana poseía dos báculos de carey, uno “con cinco nudos de plata con el cayado guarnecido de filigrana de plata con su crucecita pendiente” y otro de carey embutido de

del siglo XVIII Antonio Barete.¹⁶ Al igual que en otros centros del mundo hispano, la filigrana floreció durante la segunda mitad del siglo XVII, periodo en el que encontramos registrados a oficiales y maestros de “platero de filigrana o filigraneros”, como Juan Hernández, natural de la ciudad de México; Jerónimo Pérez y Turcios; Joseph Mellado; Nicolás Pérez y Turcios; Andrés de Barrientos, y Antonio de Ariza.¹⁷ No obstante, siempre se mantuvo en uso y a finales del siglo XVII se pusieron de moda los sobrepuestos afilegranados. Muestra de ello es la custodia XXX o el cáliz de la catedral de La Laguna.

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, 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 XXI, en una solución similar a la de Santa Ana Zegache (Oaxaca), con ángel militante y san Juan Bautista, pintados y encarnados, respectivamente. 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 o, en su defecto, de pedrería falsa.

El abigarramiento de custodias y viriles se llevó al grado máximo del exceso, como prueba el empeño que puso en ello la catedral poblana a lo largo de los siglos en adquirir con ese fin las gemas de suprema calidad en los principales puntos de la Nueva España. A su imitación hicieron lo propio las comunidades religiosas y las parroquiales, como símbolo palmario e imagen expresiva de su riqueza, de su poder y su prestigio. Se hicieron así custodias

concha, el primero de los expolios del obispo García de Legazpi Velasco y el segundo de los del arzobispo-obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. ACPA, *Libro inventario*, 1776 [I], f. 30v.

16. APSMPA, *Libro 33 de matrimonios*, 1795-1797, 8 de octubre de 1797, f. 166v.

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



4. Anónimo, corona imperial, Puebla de los Ángeles, anterior a 1704. Iglesia de Nuestra Señora de la Luz, Los Silos, Tenerife. Foto: J.P.M.

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 (fig. 4). Remitida 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.¹⁸ Llevan también cabujones elípticos de esmaltes tabicados tanto la salvilla como las vinajeras de Briviesca, enviadas de Puebla en 1718.

18. Jesús Pérez Morera, “Platería novohispana en las Islas Canarias”, en Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (coords.), *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, México/León (España), Universidad de León, 2008, p. 554, fig. 55.

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 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 sus débitos respecto a la escultura en madera policromada del siglo anterior, caso de las representaciones de la Virgen Asunta (IX y XII), la Inmaculada Concepción (XIX), san José con el Niño a sus plantas (XVIII) y 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, de la de las figuras de los ángeles y los 12 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 “sincelados [*sic*] obra de follaje” y las arañas lisas y “de follaje” que pendían a los lados de la lámpara

5. Diego Matías de Larios, detalle de la chirimoya, Puebla de los Ángeles, ca. 1760. Basílica de Nuestra Señora del Pino, Teror, Gran Canaria. Foto: J.P.M.



mayor.¹⁹ La denominación define perfectamente la esencia que mejor identifica el inconfundible lenguaje ornamental de la platería barroca angelopolitana: el amor por la temática naturalista. Esta decoración estrictamente vernácula manifestó su vigorosa personalidad en una exuberante fronda vegetal con un *horror vacui*, profusión y abigarramiento característicos, donde el follaje y la flor se disponen en formaciones geometrizadas a base de temas foliáceos muy carnosos que se mueven con ritmo ondulante y sinuoso, pero manteniendo una perfecta simetría y un insuperable dominio en el dibujo, de firme trazado. Tallos y roleos envolventes, cartelas de membranas vegetales, hojas con nervios perlados, 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 —con inclusión de especies exóticas tropicales como la chirimoya (fig. 5), 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 tardorrena-

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



6. Diego Matías de Larios, detalle de los mascarones empenachados, Puebla de los Ángeles, ca. 1760. Basílica de Nuestra Señora del Pino, Teror, Gran Canaria. Foto: J.P.M.

centista, rostros femeninos velados, cabezas grotescas empenachadas y mascarones leoninos (figs. 6 y 7). Encuentran aquí plena validez las palabras de Hernández Perera:

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.²⁰

La florida riqueza de este tipo de exorno relevado o repujado, hábilmente resaltado sobre las superficies con sorprendente maestría, encontró en frontales de

20. José Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1955, pp. 179-180.



7. Diego Martín de Larios, detalle de los mascarones leoninos de las asas de las ánforas de los santos óleos, 1736. Catedral de Puebla de los Ángeles, México. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: J.P.M.

altar, baldaquinos y tronos, arcas eucarísticas y platos, y campanas 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;²¹ el sagrario de la iglesia de San Pedro de Huelva (1744), donado por los hermanos Torres y Esquivel para la reserva del Jueves Santo;²² el marco del Museo Franz Mayer

21. Esteras, *Platería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 54-57, cat. 15; *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX. Obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986, pp. 65-67, cat. 26; “Platería virreinal...”, *op. cit.*, pp. 250-251, cat. 62; “Plata labrada mexicana en España. Del Renacimiento al neoclasicismo”, en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España 2*, México, Museo de América, 1994, p. 72.

22. María del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, Excma. Diputación Provincial, 1980, t. II, pp. 134-135; Jesús Palomero Páramo, *Plata labrada*

(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 Esteras con el trabajo de los plateros poblanos,²³ y algunos manifestadores o *baldoquines* con respaldo en forma de dosel y tarja central que aún se conservan en 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*. Podemos rastrear su génesis 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 *térmynos*, también denominados *estípites con ángeles de medio cuerpo* en posteriores descripciones.²⁴ El arca de Salvatierra de los Barros presenta *cariátides* sobredoradas con el cuerpo cubierto por una hoja vegetal y su extremo inferior transformado en un racimo de frutas en sus ángulos. Estas figuras monstruosas, conocidas como *bichas*, aparecen desde el siglo xvii en lámparas-arañas, soportando candiles para luces a modo de hacheros²⁵ 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

de Indias. *Los legados americanos a las iglesias de Huelva*, Huelva, Patronato Quinto Centenario, 1992, pp. 96-97, cat. 20; María Jesús Sanz Serrano, *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, Fundación El Monte, 1995, pp. 98-101, cat. 38.

23. Cristina Esteras Martín, "La plata en la iglesia", en *México. Esplendores de 30 siglos*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, pp. 410-411, cat. 183.

24. Anderson, *op. cit.*, p. 223; Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, p. 273.

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

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 (fig. 2). Otros ejemplos mexicanos o novohispanos de origen incierto son las vinajeras de las clarisas de Tudela (Navarra)²⁶ y las de la catedral de Santander,²⁷ mientras que el par de la colegiata de Santillana del Mar (Santander) y del Museo Catedralicio de Santiago de Compostela²⁸ fue ensayado por Diego González de la Cueva.²⁹ De manera idéntica aparecen en asas de aguamanil, como la jarra de la parroquia de San Bartolomé de Sevilla (anterior a 1697)³⁰ y la del santuario del Cristo de La Laguna, 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”.³¹

El remate y el soporte escultórico

Característica señera de la platería barroca poblana es su sentido escultórico, propenso a los fuertes contrastes de relieve, a los adornos y figuras casi de bulto redondo y a las estatuas concebidas como telamones³² y soportes antropomorfos, en posición de atlantes o cariátides en custodias de astiles de figura, nudos y fustes de cálices, candeleros (Museo Amparo, Puebla), respaldos de manifestadores, o como triunfante colofón de tronos, andas y baldaquinos, sagrarios y arcas eucarísticas, lámparas y arañas, pilas aguamaniles, platos limosneros,³³

26. María del Carmen Heredia Moreno y Mercedes y Asunción de Orbe Sivatte, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Departamento de Educación y Cultura, 1992, p. 63, cat. 20.

27. Salvador Carretero Rebes, *Platería religiosa del barroco en Cantabria*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1986, p. 141, fig. 126.

28. José María Díaz Fernández *et al.*, *Santiago e América*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude/Arcebispo de Santiago de Compostela, 1993, p. 346, cat. 64 (catálogo de la exposición).

29. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, p. 71, cat. 29; “Platería virreinal...”, *op. cit.*, p. 96; Carretero Rebes, *op. cit.*, p. 139, fig. 124a.

30. Sanz Serrano, *op. cit.*, pp. 40-41, cat. 9.

31. ACPA, *Libro inventario*, 1776 [II], f. 11.

32. Véase un incensario con marcas de Puebla y L’Enfer, activo en 1852. Alma Montero Alarcón (coord.), *Platería novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1999, p. 82, OR/065.

33. Entre los más antiguos que se conservan cabe citar el de Cholula. Según su inscripción se hizo en 1686 y se renovó en 1708, siendo mayordomos Juan Pascual Roldán Motolinía y Felipe



8. Anónimo, custodia, Puebla de los Ángeles, 1768. Guadalajara, México. Foto: Ricardo Cruzaley Herrera.

ánforas y vasos de comunión. Aunque este tipo de soporte adquirió su expresión más definida y emblemática en Puebla, 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 Guadalajara³⁴ y los ángeles candeleros de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja),³⁵ 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

de la Cruz Coba. Muestra en el centro, sobre peana prismática, a la Virgen con el Niño vestida con verdugado y rostrillo según la moda del siglo xvii.

34. Cristina Esteras Martín, "La platería hispanoamericana. Arte y tradición cultural", en *Historia del arte iberoamericano*, Barcelona/Madrid, Lunverg, 2000, p. 135.

35. Begoña Arrúe Ugarte, "Platería hispanoamericana en La Rioja: piezas mejicanas de Santo Domingo de la Calzada y Alfaro", *Artígrama*, núm. 3, 1986, p. 225; María Teresa Sánchez Trujillano, *Platería hispanoamericana en La Rioja*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1993, pp. 40-41, cat. 8.

9. Anónimo, custodia, Puebla de los Ángeles, ca. 1770. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato. Imagen tomada de *Platería novohispana*, op. cit. (vid supra n. 32), p. 105. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



singular cáliz de Santa Clara de Astudillo (Palencia),³⁶ emparentado con el ostensorio del convento de Churubusco (México) y un pie de custodia de la colección Isaac Backal.³⁷

La técnica del fundido a la cera permitía la repetición y seriación de este invariable tipo de figuras e incluso su copia en los 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 custo-

36. Margarita de los Ángeles González (coord.), *Las edades del hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, Fundación Las Edades del Hombre, 1999, pp. 364-365, cat. 29.

37. En Artemio del Valle-Arizpe, *Notas de platería*, México, Herrero Hermanos, 1941, fig. 26; *La platería mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 54, cat. 112.

días VIII, XXI y XXVII, con cabello partido en raya cayendo simétricamente en dos mitades sobre los hombros y faldellín a lo romano con colgajes pendientes del cinto, festoneado en medios círculos, semejantes a los de la pareja de candeleros del Museo Amparo, o los de los ostensorios XIII, XXIII y XXV, 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 en México por el ensayador Dávila.³⁸

Se elaboraron también esculturas monumentales 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 imágenes argentíferas que poseía la catedral poblana se colocaban en los altares erigidos en los pilares del presbiterio.³⁹ Hasta seis llegó a tener 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,⁴⁰ al mismo tiempo que el artífice Luis de Vargas labraba otra imagen semejante para la Catedral de México (1610).⁴¹ 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.⁴² 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). La de San Pablo estaba fechada en 1721, 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, la realizó su sucesor, el patrón Diego Martín de Larios. A expensas del maestrescuela Juan Pérez Fernández Zalgo 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.⁴³

38. En opinión de Esteras, la figura del arcángel parece añadida de otra pieza. Esteras, "Platería virreinal...", *op. cit.*, pp. 360-361, cat. 116; *La platería mexicana, op. cit.*, p. 82, cat. 154.

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

40. ACPA, *Libro inventario*, 1596, f. 112v.

41. Valle-Arizpe, *op. cit.*, p. 383.

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

43. Cfr. Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, pp. 275, 279, 282 y 288.



10. Anónimo, custodia, Puebla de los Ángeles, ca. 1745.
 Imagen tomada de Montero Alarcón (coord.), *Platería novohispana. op. cit. (vid supra, n. 32), p. 64.*
 Conaculta-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Como protectores y titulares de la ciudad, la iconografía de los ángeles y del arcángel san Miguel, patrono de Puebla,⁴⁴ impulsada por el arte y el espíritu triunfante de la Contrarreforma, gozó en la platería barroca poblana de una preferencia y un protagonismo inusitados, 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 (fig. 8) o cargan los atriles de plata de los ambores desde donde se proclamaban, en el interior de la catedral, las epístolas y los evangelios, rematados por las figuras de san Pedro y san Pablo, mientras que el cuadro del rostro de Cristo de la sacristía

44. 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 del 22 de septiembre de 1638, ratificado en 1673. ACPA, Actas capitulares, 11 de julio de 1673, f. 249.

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 en 1751, con cruz y escudo real en 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 “letrero culebreado”. Como antecedente, cabe citar la escultura en plata de san Miguel triunfante (1675) obrada por el platero catedralicio Gaspar de Lariz conforme “a la disposición y firma” que dio el obispo Diego Osorio de Escobar para cumplir las últimas voluntades de su donante, el arcediano Alonso Pérez Camacho (†1673), quien, en el testamento que otorgó en 1671, dio orden de hacer una hechura del arcángel para celebrar con ella sus festividades, en especial “el día de la dedicación” de Puebla de los Ángeles “a veinte y nueve de diciembre” y el de su aparición, en 1632, en el cerro de Tzopiloatl “a ocho de mayo, saliendo en las prosesiones que se acostumbra en dicha santa yglesia”.⁴⁵ Cubierto de piedras de colores y perlas y 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 arcediano Andrés Sáenz de la Peña (†1687) dio, asimismo, un ángel de plata de media vara de alto y 20 marcos de peso, que sirvió más tarde para sostener el “quitasol quando salía el Divinísimo el día de Corpus en las andas”. Posteriormente, en 1765, se colocó en el remate de la pila aguamanil de la sacristía, sobre peana de nubes y con estandarte, cruz, palma y guirnalda dorada.⁴⁶

Ángeles militantes rematan ánforas y vasos de comunión. Para la consagración de los santos óleos se hicieron a finales del siglo xvii tres ánforas cinceladas en blanco de dos tercias de alto, cuya copa terminaba en un ángel de

45. Archivo General de Notarías, Puebla de los Ángeles, Notaría 4, Nicolás Álvarez, caja 206, “testamento del doctor Alonso Pérez Camacho”, 12 de junio de 1671. Véase el estudio iconográfico de esta escultura en Leticia Garduño Pérez, “La imagen de plata de san Miguel arcángel, de la catedral de Puebla (siglo xviii)”, en Paniagua y Salazar (coords.), *op. cit.*, pp. 291-298.

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

bulto con las letras C. O. Y., indicativas de su contenido.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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 un báculo y una 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 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).

Tipologías

Lámparas y arañas, cálices, vinajeras y salvillas, juegos de aguamanil y piezas de vajilla adquieren características muy personales y creativas, aunque seguramente son las custodias solares las piezas más representativas de la platería barroca angelopolitana.

Custodias

El número de ostensorios que podemos considerar poblanos en razón a su documentación, inscripciones, marcaje o claros rasgos morfológicos suma la treint-

47. Se añaden al inventario como “tres vazos grandes nueuamente hechos en que se consagran los santos ólios, todos de platta y su costto está en los papeles de fábrica”. Pesaban 72 marcos y 5 onzas. ACPA, *Libro inventario*, 1656, f. 40.

48. ACPA, *Libro inventario*, 1743, f. 12v; *Libro inventario*, 1776 [II], f. 11; Anderson, *op. cit.*, p. 218.

tena e incluye dos custodias-relicarios⁴⁹; casi todos ellos se concentran en la primera mitad del siglo XVIII.⁵⁰ El catálogo, ordenado cronológicamente hasta donde nos es posible, estaría integrado por las siguientes piezas:

- I. Custodia-relicario. Convento de las carmelitas descalzas de San José (Puebla). Localizada por la investigadora Gabriela Sánchez Reyes,⁵¹ su morfología del siglo XVII y su incipiente decoración naturalista —con sol de rayos rectos y flameantes alternantes, nudo de jarrón y pie al modo de los cálices de las primeras décadas de la centuria siguiente—, aconsejan una datación en torno a 1680-1700.
- II. Custodia. Iglesia de Uztegui (Navarra). Principios del siglo XVIII. Presenta marca de localidad novohispana que, aunque borrosa, ha sido interpretada como una P.⁵² Con planta elipsoide lobulada y grueso nudo ovoide, el pie y el vástago repiten la morfología de la siguiente.
- III. Custodia. Iglesia de La Haba (Badajoz), de entre 1710 y 1720. Sobre pie y astil de estirpe bajorrenacentista marcado en la ciudad de México.
- IV. Custodia. Iglesia de Quintana de la Serena (Badajoz), de pareja cronología.⁵³ Al igual que la precedente, constituye una donación del obispo Pedro Nogales Dávila (1708-1721),⁵⁴ obrada a nuestro parecer por el

49. Agradecemos a Eduardo Limón R. la información sobre las piezas XVI, XXI, XXII y XXIV.

50. El ostensorio de Morales del Rey (Zamora) se ha relacionado con los talleres poblanos también, con sol de rayos lisos y calados como los números II, V y VIII, y el de Santa Eulalia (Asturias), con la figura de san Francisco sosteniendo el sol sobre su cabeza e hilera de puntos incisos en el estrangulamiento del pie. Cfr. Jesús Paniagua Pérez, “Algunas piezas de platería mexicana en Zamora”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1990, pp. 268-271, lám. 3; Yayoi Kawamura, “Plata hispanoamericana en Asturias. Nuevas aportaciones sobre la platería mexicana”, en *Actas del VIII Congreso del CEHA*, Cáceres, Universidad de Extremadura-Comité Español de Historia del Arte, 1990, t. I, pp. 265 y 267, fig. 5.

51. Gabriela Sánchez Reyes, “La santidad fragmentada: las reliquias carmelitas del convento de San José de Puebla”, en Antonio Rubial y Doris Bieñko de Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en México barroco*, pp. 102 y 103, figs. 3, 4 y 105 (en prensa).

52. En Concepción García Gaínza et al., *Catálogo monumental de Navarra. V. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994; se considera hecha en Puebla a principios del siglo XVIII y marcada en la ciudad de México. Cfr. María del Carmen Heredia Moreno, “Los indianos navarros y sus donaciones de plata labrada”, en Paniagua y Salazar (coords.), *op. cit.*, p. 464.

53. Esteras, *Platería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 38-39, cat. 10.

54. *Ibidem*, pp. 40-42, cat. 11.

- maestro Juan María de Ariza († 1728), a quien el mismo prelado quedó a deber más de 1000 pesos por diferentes alhajas de plata que le encargó.⁵⁵
- V. Custodia. Colección Isaac Backal,⁵⁶ del primer cuarto del siglo XVIII, como parece desprenderse del tipo de sol y adorno de querubines bajo la cruz terminal y el viril, semejantes al del ostensorio de Palomares del Río (VIII).
 - VI. Custodia. Iglesia de Santiago Chazumba (Oaxaca), de 1720-1725 aproximadamente,⁵⁷ con el mismo tipo de ornato en el pie que la IV.
 - VII. Custodia. Iglesia de Santo Domingo Yodohino (Huajuapán de León, Oaxaca), de 1720-1730 aproximadamente. La estructura del vástago —con nudo ovoide seguido de una escocia y un cuello troncocónico— remite al esquema de la custodia de Quintana de la Serena (IV), con respecto a la decoración y la configuración del pie a los cálices y custodias (XII, XIV, XVII y XVIII) de la década de 1730-1740. El sol de ráfagas constituye una agregación posterior.⁵⁸
 - VIII. Custodia. Iglesia de Palomares del Río (Sevilla), de 1720-1725 aproximadamente.⁵⁹
 - IX. Custodia. Iglesia de Salvatierra de los Barros (Badajoz), clasificada como obra realizada por el platero José de Aguilar en torno a 1724-1725.⁶⁰
 - X. Custodia. Museo de la Basílica de Guadalupe (México), fechada hacia 1735.⁶¹

55. Pérez Morera, “El arte de la platería...”, *op. cit.*, p. 280.

56. *La platería mexicana*, *op. cit.*, p. 27, cat. 52.

57. Pérez Morera, “El arte de la platería...”, *op. cit.*, p. 26; Pablo Amador Marrero y José Andrés de Leo Martínez, “...de astil escultórico a modo de cariatide. Testigos de la platería angelopolitana en Oaxaca”, en *Historia del arte en Puebla: avances y perspectivas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (en proceso).

58. Amador Marrero y De Leo Martínez, *op. cit.* Agradecemos a ambos investigadores la información que gentilmente nos han franqueado sobre las piezas clasificadas en el estado de Oaxaca dentro del Programa de Catalogación de Bienes Muebles realizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

59. María Jesús Sanz Serrano, “La orfebrería en la América española”, en *I Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, 1981, t. II, p. 302, fig. 10; *La orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 86-87, cat. 32.

60. Esteras, *Platería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 50-52, cat. 14; *Orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 63-64, cat. 25; “Platería virreinal...”, *op. cit.*, pp. 252-253, cat. 63.

61. *Ibidem*, “Platería virreinal...”, cat. 64.

- XI. Custodia. Santuario de Ocotlán (Tlaxcala), labrada por el platero Antonio Fernández, hacia 1735.⁶²
- XII. Custodia. Museo Franz Mayer (México), ref. 05590/GCV-0034, ca. 1735,⁶³ variante de la XIII.
- XIII. Custodia. Iglesia de Cordobilla de Lácara (Badajoz), remitida en 1736 por el obispo Crespo de Solís, que hemos atribuido al platero catedralicio Diego Martín de Larios.⁶⁴
- XIV. Custodia. Iglesia de La Victoria de Acentejo (Tenerife), datada por inscripción en Puebla de los Ángeles en 1739.⁶⁵
- XV. Custodia-relicario. Convento del Carmen de Puebla,⁶⁶ ca. 1735-1740, que repite el tipo de sol y basamento.⁶⁷
- XVI. Custodia. Iglesia de Santa Bárbara (estado de Puebla), de morfología semejante a la XIV.
- XVII. Custodia. Iglesia de San José Chichihualtepec (Santiago Chazumba, Oaxaca), de alrededor de 1740. Su sol coincide con exactitud con el de los dos ostensorios siguientes, al igual que con el de la XIII. Presenta al parecer marca frustra novohispana sin muestra de inicial de localidad.⁶⁸
- XVIII. Custodia. Iglesia de San Esteban de la Cueva (Santander), ca. 1740-1745. Catalogada como mexicana,⁶⁹ su indiscutible origen poblano viene refrendado, además, por su donante, Felipe Caloca, hacendado en el valle de Puebla.
- XIX. Custodia. Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán), inv. 10-12174. Marcada con la inicial P en el interior de la espiga del sol, data de alrededor de 1745.⁷⁰ Procede de la Catedral de México, aunque es

62. Valle Arizpe, *op. cit.*, figs. 20 y 21; Esteras, "Platería virreinal...", *op. cit.*, p. 100; Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, pp. 287-288.

63. Esteras, *La platería del Museo Franz Mayer...*, *op. cit.*, pp. 162-164, cat. 46.

64. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 68-69, cat. 27; Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, p. 284.

65. Hernández Perera, *op. cit.*; Pérez Morera, "Platería novohispana...", *op. cit.*, pp. 536 y 556.

66. Localizada por Gabriela Sánchez Reyes (Instituto Nacional de Antropología e Historia- Coordinación Nacional de Monumentos Históricos).

67. Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, p. 269.

68. Amador Marrero y De Leo Martínez, *op. cit.*

69. Carretero Rebes, *op. cit.*, pp. 111-112, fig. 91.

70. Esteras, "La plata en la iglesia", *op. cit.*, p. 409, cat. 182; *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*, Madrid, Tuero, 1992, p. 64, cat. 166; *Platería novohispana...*, *op. cit.*,

probable que haya pertenecido a la orden franciscana, como se desprende de los símbolos seráficos del nudo (cruz de Jerusalén, grulla, lobo y brazos entrecruzados).

- XX. Custodia. Iglesia de Santa Catalina de Tacoronte (Tenerife). Remitida de Puebla de los Ángeles por el indiano Andrés Álvarez en fecha próxima a su muerte en 1746,⁷¹ hay razones para considerarla posible obra del patrón Antonio Fernández.⁷²
- XXI. Custodia. Iglesia de San Francisco (estado de Puebla), fechada en 1758.
- XXII. Custodia. Iglesia de San Francisco (estado de Puebla), *ca.* 1760-1770.
- XXIII. Custodia. Guadalajara. Expuesta en 1953 en la primera gran feria de Jalisco, lleva grabada en el exterior del pie la fecha de 1768.⁷³ Su datación y sus analogías con la custodia XIII inducen a relacionarla con el más joven de los Larios, Diego Matías (1730-1776).
- XXIV. Custodia. Iglesia de San Juan Bautista (estado de Puebla), *ca.* 1770.
- XXV. Custodia. Colección particular (Puebla), *ca.* 1770.
- XXVI. Custodia. Museo Franz Mayer, ref. 01364/GCY-0004, *ca.* 1770. Tanto el pie como el vástago, con motivos de rocalla entre carnosas flores y hojarascas y nudo de jarrón periforme del tipo del ejemplar XVIII, resultan una evolución de los modelos de la primera mitad del siglo adaptados a los nuevos gustos del rococó que se imponen en ese momento.
- XXVII. Custodia. Museo Franz Mayer, ref. F-259/02576/GCY-0023, *ca.* 1770.⁷⁴

p. 64, OR/036; Pérez Morera, "Platería novohispana...", *op. cit.*, p. 553; "El arte de la platería...", *op. cit.*, p. 270.

71. Hernández Perera, *op. cit.*, pp. 186-187; Pérez Morera, "Platería novohispana...", *op. cit.*, p. 556.

72. En mayo de 1746, el maestro Antonio Fernández llevó a quintar 135 marcos de plata por Francisco Martín Núñez, socio comercial, albacea y heredero de Andrés Álvarez, fallecido pocos días después y donante de la custodia y la monumental lámpara mayor de la parroquia de Tacoronte.

73. Recientemente ha sido catalogada como obra poblana por Ricardo Cruzaley Herrera y Juan Carlos Ochoa Celestino. *Cfr.* Francisco de Aguinaga, *La exposición de arte religioso en la Primera Gran Feria de Jalisco*, Guadalajara, s.e., 1953, pp. 34-35; *Arte sacro, arte nuestro*, Guadalajara, Landucci, 2004, p. 242, cat. 452; Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, p. 269.

74. Clasificada por Esteras como obra novohispana de 1770 aproximadamente, la autora reconoció en ella algunos elementos que recuerdan los trabajos poblanos. *Cfr.* Esteras, *La platería del Museo Franz Mayer...*, *op. cit.*, pp. 202-204, cat. 65.

- XXVIII. Custodia. Iglesia de Segura de León (Badajoz), enviada de Puebla en 1774 por Francisco de Ovando y Cáceres, tesorero de su catedral.⁷⁵
- XXIX. Custodia. Museo Nacional del Virreinato, inv. 10-12176, ca. 1770. Prácticamente idéntica a la anterior.
- XXX. Custodia monumental. Guadalajara,⁷⁶ adquirida en 1947 en un convento de monjas de clausura de Puebla; su estilo plenamente rococó permite su datación en torno a 1780.

Basamento

Salvo algunas excepciones (IV, VII, XIV, XV, XVIII, XXII, XXIV, XXIX), casi todas las piezas presentan apoyos fundidos típicamente poblanos en forma de garras-bolas con penachos foliáceos en roleos. En otros casos, están compuestos por roleos vegetales contrapuestos (XVII, XXV y XXX) o cabezas de bulto de querubines del mismo tipo que los que aparecen en otras piezas sobre el pie, asimismo sobre doble voluta (XXVI). Es clásica la división del pie en dos zonas convexas separadas por un estrangulamiento intermedio que, también con escasas excepciones (XX, XXVIII, XXIX), lleva siempre, al igual que los cálices, rosario de puntos incisos. A lo largo del siglo XVIII, se acampana y eleva progresivamente, frente a la planitud de las primeras décadas de dicho siglo.⁷⁷ A principios de la centuria, aparecen en su decoración hojas de acanto y gallones alternantes, como se ven en las custodias de Quintana de la Serena y Chazumba (IV y VI). Este último ejemplar muestra ya las cabezas angelicales aladas de fuerte resalte que van a caracterizar las custodias y los cálices poblanos. Convertidas en algunos casos en auténticas figuras de bulto redondo (VIII, IX, X, XI, XIII, XIX), sobresalen rítmicamente en medio del ornato de follaje y volutas fitomorfas integrado por hojas de acanto, guirnaldas o festones de pétalos y frutas, girasoles y margaritas, conchas y tallos en roleo que se entrelazan con las alas (X, XX), del tipo

75. Santos Márquez, *op. cit.*, t. I, pp. 328-331 y t. II, pp. 707-708 y 1210, lám. 682; Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, p. 289.

76. Catalogada por Ricardo Cruzaley Herrera y Juan Carlos Ochoa Celestino. *Cfr. Arte sacro, arte nuestro, op. cit.*, p. 242, cat. 449.

77. El pie de la custodia preciosa fabricada por el maestro Juan María de Ariza para la catedral de Puebla (1724-1727) estaba formado sucesivamente por tres basas, la segunda con serafines y la tercera con el penacho de los serafines. Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, p. 279.

de los que aparecen en los sobrepuestos dorados de los ángulos del marco del Museo Franz Mayer o en una cruz procesional de la catedral de Puebla. Plas-mados en distintas variaciones y combinaciones dentro de los mismos esque-mas, estos diseños florales —sustituídos en la segunda mitad del siglo por rocallas de gusto rococó— coinciden en algunos casos entre sí con escasas diferencias (XI, XII, XIII). A las plantas circulares se suman en época más avanzada las poligonales, marcando aristas que se transmiten verticalmente al resto de la pieza (XIX), y las abullonadas, con seis y ocho lóbulos (XX, XXI, XXVIII, XXIX [fig. 9]), a la par en cada caso de los cálices ochavados y de los *sexavados* con medios círculos en el pie y zócalos elevados recorridos por molduras o estrías horizontales. A diferencia de la capital virreinal, el barroco poblano manifiesta así mayor apego por las formas curvilíneas, aunque no por ello dejen de aparecer secciones facetadas, mixtilíneas o estrelladas. Con pliegues verticales y lisos determinados por los ángulos del basamento, que alternan con campos cóncavos y convexos ornados con rocallas relevadas, la configuración abullonada y facetada del pie de la custodia XXX, de alrededor de 1780, recuerda la de las lámparas del santuario de Ocotlán (ca. 1785), atribuidas al platero poblano José de Insunza.⁷⁸

Vástago

Son característicos la superposición y la multiplicación en el astil de nudos⁷⁹ y cuerpos de medio bocel (VIII, IX, XI, XVII), coronados o no por formas troncocónicas (XXVIII) y lenticulares que sirven de base a la escultura que soporta el sol (X, XII, XIII, XIV, XVI, XVII), periformes (VIII, IX, XVII, XXIII), bulbosos (IV, XVIII, XX) y globulares (XIX, XX, XXIII, XXVII, XXVIII, XXIX); con campanillas pendientes, reminiscencia gótico-renacentista (VIII, X, XI, XVI, XXIII, XXVII), y asas de tornapuntas vegetales (XVII), provistas de ramal adicional y tallo sobresaliente en roleo perforado para las campanas (X, XI, XII, XIII), contornos perlados (XX) o en forma de sirenas o cariátides femeninas (III y IV). La de San Esteban de la Cueva (XVIII) posee un inusual nudo de jarrón periforme, de base bulbosa y cuello alargado

78. Esteras, "La plata en la iglesia", *op. cit.*, pp. 415-416, cat. 188.

79. El vástago de la mencionada custodia rica de la catedral de Puebla ofrecía cinco nudos superpuestos.

—cuyo antecedente es posible rastrear en las custodias IV y VII—, semejante al de la XXVI, también ceñido lateralmente por sendas hojas envolventes de acanto, aquí con una representación del Cordero Místico entre originales aletones calados compuestos por hojas, flores, pámpanos y rocallas. Similar disposición y sucesión de cuerpos, aunque con diferente tipo de sol, ofrecen entre sí las custodias VIII, IX y XXIII, así como las XI, XII y XIII. Estos modelos acuñados en los 50 primeros años del siglo perviven, en diversos ejemplares, durante la segunda mitad del siglo XVIII, de modo que los soles de ráfagas conviven con astiles arcaizantes compuestos por ángeles atlantes (XXIII y XXVII) y cuerpos lenticulares, de medio bocel y troncocónicos en forma de jarrones con asas (XXVIII y XXIX), en tanto que la XXX mantiene las configuraciones periformes, bulbosas o globulares, ahora facetadas.

Astil escultórico de figura

Una de las creaciones más singulares y señeras de la platería angelopolitana son las custodias de astiles de figura,⁸⁰ modelo de ostensorio antropomorfo que, al igual que los rayos calados, aparece en México con antelación a España.⁸¹ Aunque el tipo fue cultivado en los centros novohispanos durante el barroco, Puebla creó un modelo inconfundible y privativo 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,⁸² el ejemplar más antiguo documentado fue labrado en 1724 para su catedral, probablemente por el maestro Juan María de Ariza. Mandado a 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

80. Sobre nudo y pie realizado en el siglo XVI por el platero Dionisio de Astola, la custodia del Museo Franz Mayer (ref. 01779/GCY.0009), con ángel-atlante y sol de ráfagas de 1760 aproximadamente, resulta de típica hechura poblana, al igual que el adorno con querubín bajo el viril, idéntico al de las custodias XII, XIII y XVIII. Cfr. Esteras, *La platería del Museo Franz Mayer...*, op. cit., pp. 69-71, cat. 9; *Tesoros de México. Oro precolombino y plata virreinal*, Sevilla, Fundación El Monte, 1997, pp. 194-195, cat. 74.

81. Cfr. Sanz Serrano, "Custodias mexicanas. Tradición y originalidad", en Paniagua y Salazar (coords.), *La plata en Iberoamérica...*, op. cit., pp. 330-335.

82. Como "atlantes de la Fe y fundadores de la Iglesia" califica el poblano Echeverría y Veyría las esculturas en plata de san Pedro y san Pablo de la catedral angelopolitana. Anderson, op. cit., p. 223.

de alto y 10 marcos y 4 onzas de peso, *que sirve de peana a el sol Nuestra Señora de la Concepción*.⁸³ Su iconografía⁸⁴ ofrece diferentes tipos de imágenes portantes, sin que falte también la figura de Cristo Resucitado (XXIV):

- a) *Ángel atlante*. Como titulares y protectores de Puebla, son el modelo más común, sin duda prodigado con relación a su patronazgo sobre Puebla de los Ángeles (fig. 8). Defensores de la Eucaristía frente a los embates herejes, en ellos toma cuerpo el espíritu triunfante de la Contrarreforma católica a través de diversas variantes, bien como ángeles militantes vestidos a la romana con coturnos y coraza sobre el pecho; identificados con el arcángel san Miguel con estandarte y balanza, símbolo de su condición de pesador de las almas, o bien 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 (X) que lleva también sobre los hombros esclavina y estola sacerdotal. Cargan el sol sobre su cabeza con los brazos extendidos (XI) o en ángulo, con las palmas abiertas hacia arriba con total rigidez,⁸⁵ 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 (XIX), con la figura de la Purísima sobre media luna y peana de querubines (fig. 10), 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

83. ACPA, *Libro inventario*, 1712, f. 118; *Libro inventario*, 1749, f. 6v; *Libro inventario*, 1776 [II], f. 3.

84. Sobre este aspecto véase María del Carmen Heredia Moreno, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *Cuadernos de arte e iconografía*, Madrid, 1991, t. IV, pp. 327-329.

85. José Pintado Rivero, "El barroco en la platería mexicana", en *La platería mexicana*, op. cit., pp. XXXIV-XXXV.

la pareja de querubines situados bajo su manto en la custodia de Salvatierra de los Barros (IX).⁸⁶ Con ella coincide con exactitud —aunque sin la presencia de las figuras angelicales— la escultura de la Asunción del ostensorio XII, 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 (VI), Santo Domingo Yodohino (VII), San Francisco (XXII), San José Chichihualtepec (XVII) y Santa Catalina de Tacoronte (XX) presentan a sus respectivos santos titulares y patronos: Santiago apóstol, santo Domingo de Guzmán, san Francisco de Asís, 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, representada desde el siglo XVIII como *seraphicus atlas* en numerosas pinturas y esculturas novohispanas, de donde pudo haber surgido el modelo.

Sol

Desde principios del siglo XVIII se ponen de moda los viriles foliáceos de sol, revestidos de hojas y palmetas y con rayos flameantes formados por pequeños tallos en roleos contrapuestos (III y IV). Los de la custodia de La Haba, rectos y flameantes alternativamente, rematan en serafines diminutos cuyas alas marcan la circunferencia exterior —rasgo que será privativo de los artífices angelopolitanos—, de inusual diámetro por su desarrollo. Es notable la temprana aparición de los rayos calados, originalidad que se adelanta a la propia platería peninsular.⁸⁷ De este tipo son los soles de las custodias II, V y VIII, lisos y con remate de estrellas o sin ellas, y los ejemplares IX y XI, con labores afiligranadas en el interior de los rayos. Este último lleva además estrellas

86. Esteras, *Platería hispanoamericana...*, *op. cit.*, p. 51.

87. El sol original calado es de 1694, con calidad de encaje, de la custodia del Museo Franz Mayer (ref. 02577/GCY-0024). Aunque relacionada con los talleres de Oaxaca, es más probable que haya sido realizada en Zacatecas por encargo del hacendado Francisco Prieto y Gallardo y del bachiller Francisco de la Rocha y Cáceres, cura de la villa de Jerez (Zacatecas), para la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de la misma localidad.

inscritas en círculos en los extremos de los mayores, entre los que se intercala un segundo resplandor de rayos menores y rectos. Contemporáneos a ellos o ligeramente posteriores son los viriles calados de doble cerco, con rayos rectos y llameantes alternativos y pequeños rayos menores inscritos en los huecos creados por los rayos de la aureola exterior (XXI), igualmente rematados por cabezas angelicales de alas desplegadas (VI, en este caso con otro cerco más intercalado de rayos rectos, y XII, XIV, XV y XVI). Paralelamente, las custodias XIII, XVII, XVIII y XIX abandonan los rayos calados pero mantienen dos círculos de dos tamaños, uno exterior de rayos mayores rectos y flameantes terminados en serafines como en los ostensorios anteriores y otro de rayos menores, rectos y lisos, insertos entre los primeros. El sol de rayos perdura al menos hasta mediados de la centuria, de modo que el de oro diseñado en 1752 por Diego Martín de Larios para la catedral de Puebla todavía presentaba 22 rayos rematados en estrellas, con 1964 diamantes en la cara y 1752 esmeraldas en la espalda.⁸⁸ En la segunda mitad del siglo desaparecerán definitivamente, sustituidos por las ráfagas, generalmente caladas, de dos tamaños, con resplandor interior circular (XXII) y marco de rocallas en forma de rosa en torno al viril (XXIII, XXIV y XXVII) o ráfagas rectas y continuas dispuestas en unidades con grupos centrales sobresalientes (XXV), separadas por rayos mayores ondulantes en número de 10 (XXVIII y XXIX) y cruz del remate florenzada. Enriquecido también con piedras blancas y verdes en el anverso y en el reverso, el original sol de la XXX muestra ráfagas caladas con sobrepuestos afiligranados, de fina y prolija labor, que dibujan tallos ondulantes y flores entrelazadas, con remates de la misma obra en forma de crestería.

De manera tipificada aparece también, desde comienzos de la centuria, bajo el sol y la cruz del colofón, un adorno fundido y cincelado de querubines alados. Orientados arriba y abajo hacia la caja del viril, muestran abundante plumería y alas terminadas en volutas, unidos en ocasiones a festones de hojas, frutas y palmas, con pequeñas variantes individuales o en grupos de frente y de perfil simultáneamente (III y IV). La técnica de la cera perdida permitió su seriación y repetición, de modo que son prácticamente idénticos entre sí los querubines de las custodias V, VI, VIII, IX y XVI, al igual que los de los ostensorios XIII, XIV, XVII, XVIII y XIX del Museo Franz Mayer (ref. 01779/GCY.0009), los de Arredondo y Espinama (Cantabria), los tres últimos de alrededor de 1770,⁸⁹

88. Pérez Morera, "El arte de la platería...", *op. cit.*, pp. 285-286.

89. Véase Esteras, *La platería del Museo Franz Mayer...*, *op. cit.*, pp. 69-71, cat. 9.

y un plato limosnero que perteneció a San Miguel Tomatlán (Veracruz), fechado en 1799.⁹⁰ Lo mismo cabe decir respecto a las cruces terminales, como ejemplifican los modelos rectos y decorados con imbricaciones, con extremos orlados por volutas contrapuestas (VI y IX) y los fitomorfos compuestos por flores, hojas y tallos en roleo (XIII, XIV, XVII y XXIII), con variantes sobre cabeza alada (III y XII).

Cálices

Los cálices más antiguos responden al modelo purista o manierista peninsular. La parroquia de Zalamea (Badajoz) conserva un ejemplar que se acomoda a este conocido prototipo, con exorno de picado de lustre pero con un cuerpo troncocónico en el arranque del astil, propio de las obras de transición entre los siglos XVII y XVIII. Sobre esta morfología del siglo XVII evolucionan hacia el barroco revistiendo su estructura con ornato naturalista en forma de capullos, tallos y hojarascas de repujado medio, así como cabezas de serafines cinceladas en el pie y en el toro que corona el nudo,⁹¹ al tiempo que la subcopa se torna bulbosa. Así es el que perteneció a las concepcionistas de Zalamea, hoy en la parroquia de la misma localidad, obsequio como el anterior, según estima Esteras, de Pedro Nogales Dávila, nacido en Zalamea en 1649 y obispo de Puebla entre 1708 y 1721.⁹² En la base aparece ya un rasgo inconfundible de los cálices poblanos: una hilera incisa de puntos en el estrangulamiento liso del pie, presente también en las custodias portátiles de sol.

A partir del tipo anterior, cuaja un nuevo diseño que se encuadra dentro del barroco pleno mexicano, con preferencia por los perfiles redondeados frente a los mixtilíneos. En esta línea, el cáliz de Yanguas (Soria), marcado con

90. En Esteras, "Platería virreinal...", *op. cit.*, pp. 336-337, cat. 104.

91. Seis cálices dorados y cincelados con unos serafines y labores sobrepuestas en blanco en la copa se añaden en 1712 al inventario de la catedral de Puebla para el uso de los señores capitulares, fabricados con los bienes del canónigo Juan de la Fuencaliente y entregados por su albacea Juan de Agramón. ACPA, *Libro inventario*, 1712, f. IV.

92. Cristina Esteras Martín, "Presencia del arte novohispano en la Baja Extremadura: nuevas obras de platería y pintura", en *Hernán Cortés, hombre de empresa*, Valladolid, Casa-Museo de Colón y Seminario Americanista de la Universidad, 1990, pp. 283-284, figs. 3 y 4. El obispo Nogales hizo importantes donaciones de platería a los templos de su villa natal y otros lugares cercanos como Quintana de la Serena y La Haba. Para él trabajó el platero catedralicio Juan María de Ariza, que a la muerte de aquél reclamó el importe de las alhajas que le encargó el prelado.



11. Anónimo, cáliz. Puebla de los Ángeles, ca. 1735-1740. Iglesia de San Bartolomé, Fontanales, Gran Canaria. Foto: J.P.M.

la inicial de localidad P⁹³ y remitido en 1718 por Gaspar Sáenz Rico, vecino de Veracruz, junto con un juego de vinajeras y platillo y un copón que no se conservan,⁹⁴ ofrece ornato de follaje y serafines, nudo periforme intermedio y cuello bulboso. Por ese entonces —en torno a 1710-1720—, los obradores angelopolitanos acuñan, en paralelo a las custodias solares, un modelo inconfundiblemente poblano que reúne todas las características de su exuberancia creadora. Definido por el acusado naturalismo de su concepción ornamental y por las formas sinuosas de su perfil —como señala Esteras—, los nudos son globulares, formados por un cuerpo esferoide que se superpone a otro de menor tamaño, ambos separados por un estrechamiento que le confiere en su conjunto un perfil ajarronado de pera invertida. Otros cuerpos lenticulares a modo de toros, collarines de perlas y escocias lisas se suceden en el astil. Un estrangulamiento intermedio divide el pie en dos zonas, la primera de perfil convexo y la segunda abullonada. Densa y tupida decoración foliácea, con cabezas de querubines casi de bulto redondo o cincelados de medio relieve,

93. Javier Herrero Gómez, “Platería americana en la provincia de Soria”, *Celtiberia*, XLII, núm. 83, enero-junio de 1992, p. 16, fig. 4 y p. 40, lám. 4.

94. María del Carmen Heredia Moreno, “Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V”, en Paniagua y Salazar (coords.), *La plata en Iberoamérica, op. cit.*, p. 282.

recubre el pie y el nudo, a juego con el ornato de la subcopa y de los toros del vástago (fig. 11). Cálices poblados de este tipo se hallan repartidos por toda España: el de Santa María de Tebra (Pontevedra), de alrededor de 1725;⁹⁵ el de Cordobilla de Lácara (Badajoz), donado en 1736 por el obispo Crespo y Solís;⁹⁶ el de San Bartolomé de Fontanales (Gran Canaria), de 1735-1740 (fig. 12); los cálices gemelos de las ermitas de las Angustias y del Tránsito, en Icod de los Vinos (Tenerife),⁹⁷ de alrededor de 1739; el de Nuestra Señora de la Granada de Moguer (Huelva),⁹⁸ prácticamente idéntico a los dos anteriores; el de Sacramenia (Segovia);⁹⁹ el de Alcuéscar (Cáceres),¹⁰⁰ y el de San Martín de Briviesca (Burgos), con la diferencia de la copa.¹⁰¹ Todos ellos datan de la tercera o cuarta década del siglo XVIII, con excepción del de Briviesca y el de la basílica de Loyola (Guipúzcoa), que parecen ser los más tempranos: el primero enviado hacia 1718 por el capitán Tomás de Leitzia¹⁰² y el segundo donado en 1722 por Domingo Antonio de Zatarain, canónigo de la catedral de Puebla,¹⁰³ que atribuimos al maestro Juan María de Ariza, afamado platero catedralicio que trabajó para el prebendado. Tanto estos dos últimos como el de Sacramenia y el de Tebra —fechados en torno a 1725— llevan en el arranque y en el final del vástago sendos cuerpos lenticulares decorados con espejos elípticos formados por roleos vegetales contrapuestos, semejantes a los que se ven en la custodia de Quintana de la Serena (IV). Esta obra fue realizada

95. Manuela Sáez González, “Presencia del arte hispanoamericano en Galicia: la platería”, en *I Jornadas. Presencia de España en América: aporte gallego*, La Coruña, Universidad Complutense de Madrid-Departamento de Historia de América, 1987, pp. 674-675; *La platería en la diócesis de Tui*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 162, cat. 116; *Santiago e América*, *op. cit.*, p. 347, cat. 65.

96. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, p. 70.

97. Pérez Morera, “Platería novohispana...”, *op. cit.*, pp. 536, 554 y 556.

98. Heredia Moreno, *La orfebrería...*, *op. cit.*, t. II, pp. 149-150; Palomero Páramo, *op. cit.*, pp. 98-99, cat. 21.

99. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, p. 70, n. 3; Esmeralda Arnáez, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, BPR Publishers, 1985, pp. 225-226, fig. 74.

100. Pérez Morera, “Platería novohispana...”, *op. cit.*, p. 557.

101. Lena Saladina Iglesias Rouco, *Platería hispanoamericana en Burgos*, Burgos, J.M. Garrido Garrido, 1991, p. 100.

102. Heredia Moreno, “Envíos de plata labrada...”, *op. cit.*, pp. 274 y 282.

103. Fernández *et al.*, *op. cit.*, p. 527, cat. 1743; José Manuel Cruz Valdovinos, “Platería hispanoamericana en el País Vasco”, en Ignacio Arana Pérez (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres*, Madrid, Espasa Calpe/Argantonio, 1990, pp. 111-113.

con toda probabilidad por el mismo artífice, mientras que el cáliz del Museo Nacional del Virreinato (inv. 10-12055), datado en esos años,¹⁰⁴ con racimos de uvas que alternan con cabezas aladas en el pie, y el de Sacramenia introducen una corona de acantos calados con nervios perlados sobrepuesta a la rosa, cuyo fuerte resalte produce un efecto de acentuado claroscuro.¹⁰⁵ La misma solución, con hojas igualmente perladas, ofrece el cáliz de Montejo de San Miguel (Burgos), relacionado por Iglesias Rouco con los talleres poblanos.¹⁰⁶ Cálices vestidos, guarnecidos o con sobrepuestos en blanco o dorados de filigrana o labores caladas, en la copa o en toda la pieza, también se documentan en buen número desde finales del siglo anterior.¹⁰⁷

Contemporánea a ellos o ligeramente posterior es otra serie de piezas en la que, paralelamente a esos diseños naturalistas y sinuosos, triunfan las configuraciones poligonales en los vástagos, con nudos y cuellos ochavados. Así son los cálices enviados hacia 1738 por Andrés Álvarez a diversos templos de Tacoronte, en Tenerife (parroquia de Santa Catalina, santuario del Cristo de los Dolores y ermitas de San Juan y San Jerónimo), idénticos y con las mismas medidas,¹⁰⁸ y el de la iglesia de San Francisco (estado de Puebla). Su astil poligonal coincide con el de San Esteban de la Cueva (Santander), donado por Felipe Caloca,¹⁰⁹ hacendado en el valle de Puebla, que ofrece exorno floral y serafines cincelados únicamente en el pie y la subcopa, y con el remitido hacia 1747 a la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma por Domin-

104. Esteras, "Platería virreinal...", *op. cit.*, pp. 98-99; "La plata en la iglesia", *op. cit.*, p. 408, cat. 181; *Platería novohispana...*, *op. cit.*, p. 84, OR/069.

105. Un cáliz dorado con la "copa calada todo cincelado" figura en los inventarios de la catedral poblana en 1743 y 1776. ACPA, *Libro inventario*, 1743, f. 3v; *Libro inventario*, 1776 [II], f. 4v.

106. Iglesias Rouco, *op. cit.*, p. 102.

107. Los inventarios de alhajas recogen dos cálices de plata sobredorada "vestidos" con filigrana de oro, uno guarnecido de filigrana donado hacia 1693 por Ana Francisca de Córdoba y otro con sobrepuestos con las mismas labores de los expolios del obispo Crespo (1734-1737); seis cálices de plata sobredorada con sobrepuestos en blanco en la copa; otros seis de recorte sobredorado con los fondos en blanco mandados a hacer por el chantre Miranda para uso de los capitulares; uno dorado con la copa calada, todo cincelado, y otro con la Pasión del Señor en la basa y pie donado por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. ACPA, *Libro inventario*, 1656, f. 40; *Libro inventario*, 1776, ff. 4-5.

108. Un quinto ejemplar, perteneciente al mismo legado, se encuentra hoy en la iglesia mayor de la isla de La Gomera.

109. Carretero Rebes, *op. cit.*, pp. 90-91, fig. 60.

go Pantaleón Álvarez de Abreu, obispo de Puebla,¹¹⁰ cuyas estrías verticales se extienden a toda la pieza, que adquiere así configuración ochavada. Claramente emparentado con este último, el de Poza de la Sal (Burgos) posee originales ángeles atlantes —semejantes a los de las custodias de astiles de figura— en el nudo y en la rosa y cuello periforme bulboso revestido con hojas de nervios perlados. Ornado con los consabidos serafines, flores, festones de frutas y acantos cincelados y relevados, así como con pequeñas veneras incisas en la parte superior del pie, constituye un regalo hecho a Nuestra Señora de Pedrazas en 1741 por Manuel Pérez Fernández,¹¹¹ hermano de Juan y de Roque Pérez Fernández Zalgo, maestrescuela y pertiguero de la catedral de Puebla. La misma posición, pero representados como desnudos infantiles y no como ángeles militantes, adoptan las figuras tenantes de los cálices mexicanos de Noja (Cantabria), fechadas en 1737, con adorno de cariátides y racimos de uvas en el pie a la manera de las obras poblanas, y de Goizueta (Navarra), marcada en México a mediados del siglo.¹¹²

Estos esquemas ochavados o poligonales coexisten o dan paso a otros con trazas ondulantes y perfiles continuos que recorren la pieza como consecuencia de la fusión de sus elementos compositivos. Las plantas son circulares y los nudos periformes y globulares. Sirvan de ejemplo el cáliz del juego de altar del santuario de las Nieves (*ca.* 1754-1757), obra del platero catedralicio Diego Matías de Larios, y el de Breña Alta (La Palma), enviado por el obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu (1749-1765). Como señala Gloria Rodríguez, el modelo de este último, cubierto enteramente por fina decoración grabada de picado de lustre, no es nada frecuente¹¹³ y tan sólo hemos hallado un ejemplar de pareja estructura y ornato en la iglesia de Adeje (Tenerife), con el que coincide incluso en las medidas del pie y la copa.

Un cáliz con “su columna o pie sexsabada con su nudo en el medio y su asiento sexsabado con medios círculos” se añade al inventario catedralicio entre 1743 y 1753.¹¹⁴ Su descripción refleja el tipo en boga en ese momento, definido por la configuración hexagonal en gajos que recorre toda la pieza

110. Gloria Rodríguez, *La platería americana en la isla de La Palma*, Ávila, Servicio de Publicaciones, Caja General de Ahorros de Canarias, 1994, p. 119.

111. Iglesias Rouco, *op. cit.*, pp. 105-106.

112. Esteras, “Plata labrada mexicana...”, *op. cit.*, p. 29; Heredia Moreno *et al.*, *op. cit.*, p. 87, cat. 41.

113. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 128-129, cat. 63.

114. ACPA, *Libro inventario*, 1743, f. 4.



12. ¿Vicente de Vargas?, cáliz, Puebla de los Ángeles, ca. 1760. Iglesia de Santa María de Guía, Gran Canaria. Foto: J.P.M.

desde el pie, festoneado en lóbulos o medios círculos. Al igual que las custodias XXVIII y XXIX (fig. 9), a este modelo responden tanto el cáliz de la Concepción de La Laguna (Tenerife) como el de Santa María de Guía (Gran Canaria), sellado con la marca BAR/GAS (fig. 12), que atribuimos al prestigioso artífice Vicente de Vargas, ascendido al grado de maestro en 1748 y elegido por su gremio como mayordomo y comisario para la construcción del obelisco que el ilustre arte de plateros erigió en 1760 en honor del rey Carlos IV en la plaza mayor de Puebla, mientras que el de la catedral de La Laguna (Tenerife), de alrededor de 1780, combina el perfil sinuoso con las secciones mixtilíneas logradas a través de líneas rectas que marcan planos tanto en sentido vertical como en el horizontal. La decoración sobrepuesta calada y afiligranada que recubre la subcopa, el nudo y el pie, que alterna con bandas florales cinceladas y relevadas, y las cabezas invertidas de querubines casi de bulto redondo que sobresalen de la rosa resultan afines al gusto de los obradores angelopolitanos, al igual que la típica hilera de puntos del estrangulamiento del pie, que ostenta además, dentro de medallones cuatrilobulados, a los cuatro evangelistas.

Juegos de vinajeras

Procedentes de Puebla de los Ángeles son diversos recados de vinajeras que con sus correspondientes salvillas forman parte de juegos de altar conservados por fortuna completos en la Península Ibérica y en las Islas Canarias. El de Briviesca (Burgos)¹¹⁵ parece ser el más antiguo de ellos, enviado junto con el cáliz ya citado hacia 1718, mientras que el de Poza de la Sal (Burgos) fue remitido en 1741 por Manuel Pérez Fernández con otro cáliz, como también se ha señalado.¹¹⁶ Nuestra Señora de la Granada de Moguer (Huelva) cuenta con un tercer juego de altar,¹¹⁷ fechable en torno a 1730-1740, y de mediados del siglo XVIII es el de la Concepción de La Laguna (Tenerife), parroquia muy vinculada a los Álvarez de Abreu y a su círculo de isleños establecidos en Puebla al amparo de ambos prelados¹¹⁸ y el del santuario de las Nieves (Santa Cruz de La Palma), obsequio del mencionado arzobispo-obispo Domingo Pantaleón. La catedral de La Laguna (Tenerife) posee además un juego emparentado con estos dos últimos que cabe también adscribir a los talleres poblanos del tercer cuarto de la misma centuria. Otras vinajeras sin marcas que encajan con el lenguaje y las formas de los obradores poblanos y mexicanos son el rico conjunto con salvilla y campanilla de las clarisas de Tudela (Navarra), de principios del siglo XVIII,¹¹⁹ y las de la catedral de Santander,¹²⁰ de fecha algo posterior, ambas con jarritas en forma de *aguamanillillos* o *apicheladas* con mascarón femenino bajo el pico y asas-sirenas, platillo mixtilíneo de idéntico trazado, con asiento oval de paredes cóncavas y ornato de follaje con flores, campánulas florales —como las que se ven en la pareja de fuentes de Santillana del Mar—, racimos y ménsulas fitomorfas sobrepuestas en las cuatro esquinas.

Como es usual, la morfología de las jarritas de vinajeras evoluciona a partir de la estructura manierista derivada de los jarros de pico, aguamaniles o *picheles*,¹²¹

115. Iglesias Rouco, *op. cit.*, p. 101.

116. *Ibidem*, p. 104.

117. Palomero Páramo, *op. cit.*, pp. 100-101, cat. 22.

118. Nos referimos a los hermanos Grasshuysen (Francisco Javier, cura rector del sagrario, José Timoteo y Matías), así como al prebendado de la catedral poblana Diego Miguel de Acosta y Quintero, todos ellos bautizados en esa parroquia.

119. Heredia Moreno *et al.*, *op. cit.*, p. 63, cat. 20.

120. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, p. 71, cat. 29.

121. El platero Miguel de Torres hizo para la catedral poblana una fuente rica de plata sobredorada y dos vinajeras grandes ricas, doradas y vaciadas “que son como aguamaniles”, traídas de México en 1600 por el racionero Ortega. Con posterioridad, figuran como vinajeras

de los que toman el pie cónico, el cuerpo cilíndrico, la tapa cupular y el asa de tornapuntas de doble ce, en un modelo que perdura, con ligeras modificaciones, hasta mediados del siglo XVIII. Bajo el pico, adosado y dirigido hacia arriba, figuran cabezas entre roleos vegetales (Tudela) o acompañadas de abundante plumería y diminutas conchas (Montejo de San Miguel,¹²² revestidas enteramente de los consabidos tallos y motivos florales) o simplifican su mascarón en una serie de molduras geométricas. Otra constante es la pervivencia en el remate de las tapas de medallas caladas con las iniciales A y V a modo de perillas.

Desde principios del siglo XVIII el tipo se va modificando, ensanchándose en su parte inferior y haciéndose troncocónico (Briviesca) o bulboso y, con más frecuencia, periforme. Sobre este diseño sinuoso de pera, se añade un pico vertedor tubular prolongado (Moguer; Poza de la Sal), solución que adoptan igualmente otras piezas civiles similares, como jarras para café o de aguamanil. Original configuración periforme abullonada, con superficie excavada con gallones cóncavos que alternan con otros convexos y resaltados, ofrece el juego de la Concepción de La Laguna (ca. 1750). Con el ejemplar del santuario de las Nieves (ca. 1754-1757), de Diego Matías de Larios, comparte la forma cupular de las tapas coronadas por perillas, el pico adosado y el fondo bulboso del vaso de las jarritas, mientras el mango de la campanilla, de sección octogonal, es idéntico al del recado de vinajeras de la catedral de La Laguna. Paralelamente, el cuerpo de pera se invierte y las jarritas, siguiendo el mismo esquema de los cálices, cobran figura mixtilínea a base de pliegues salientes y bandas longitudinales lisas y ornadas con conjuntos florales relevados, como muestran estas últimas, con pico vertedor tubular.

Tal como recogen los inventarios de la catedral de Puebla de los Ángeles, desde el siglo XVI y a lo largo del XVII se emplearon para la presentación de vinajeras diversos formatos de salvillas o platillos: ochavado, circular, según un tipo muy difundido en platos de vajilla, y elíptico, derivado igualmente del

“*apicheladas* y doradas que llaman de San Gregorio”. Desde 1596 constan otras vinajeras con sus tapaderas grandes de plata blanca que “son como aguamanillillos”. Al pontifical del obispo Lardizábal (1722-1733) pertenecía un par de vinajeras *apicheladas*, mientras que el chantre Bracamont donó otros tres pares de vinajeras *apicheladas* y cinceladas con sus platos. ACPA, *Libro inventario*, 1596, ff. 3v, 4v, 6-6v, 7, 9v, 10, 82-83v; *Libro inventario*, 1656, ff. 4-4v; *Libro inventario*, 1734 [II], ff. 3v-4; *Libro inventario*, 1743, f. 4v; *Libro inventario*, 1764-1765, f. 13v.

122. Iglesias Rouco, *op. cit.*, p. 103.

servicio de mesa.¹²³ Fue este último modelo *aovado* el que se generalizó en el primer barroco, perdurando durante toda la primera mitad del siglo siguiente. De orilla amplia y elevada, las piezas conservadas presentan densa decoración naturalista cincelada dispuesta según un eje de simetría, con asiento con encajaduras circulares para las jarritas y la campanilla que encierran flores radiales grabadas (Moguer; Briviesca; Poza de la Sal). Desde mediados del siglo XVIII se impone definitivamente en cambio un tipo de bandeja de formato elíptico y bordes recortados compuestos por conopios ondulantes, combinados o no con segmentos rectos, y apoyos en forma de patas de animal (parroquia de la Concepción de La Laguna), de garra o de león (santuario de las Nieves), o antropomorfos con sirenas con faldellín foliáceo (catedral de La Laguna), motivo predilecto de los obradores angelopolitanos aplicado a asas y soportes. La salvilla de la Concepción de La Laguna presenta paredes cóncavas con pliegues marcados por los vértices de los conopios en una solución similar a la del juego de Goizueta,¹²⁴ mientras que el asiento muestra fino ornato inciso ejecutado con tratamiento pictórico de gran perfección, que tiende, dentro de la simetría, al *horror vacui*. Flores y carnosos tallos en roleos de ritmo sinuoso —tan queridos por los plateros poblanos— se distribuyen en torno a medallones que contienen escenas naturalistas, con aves y pájaros en vuelo o posados sobre la tierra sobre fondos de paisaje. Labrada por Diego Matías de Larios por encargo del arzobispo Álvarez de Abreu, la del santuario de las Nieves sustituye, en cambio, el profuso adorno fitomorfo de las décadas anteriores por otro de carácter abstracto a base de palmetas formadas por esquemáticos gallones a modo de ráfagas.

A lo largo del siglo XVIII, los juegos de vinajeras y salvillas se completaron además con sus correspondientes campanillas de altar. Cuerpo troncocónico

123. El inventario de alhajas de 1596 incluye “un platoncillo a modo de salbilla con las armas de San Pedro ochauado de plata para el seruicio de las vinajeras” y otros tres platoncillos con la misma forma y destino. En 1656 se inventaría un platillo “aobado con dos vinajeras aobadas” de plata sobredorada, dádiva del obispo Gutiérrez (1626-1638), mientras que la salvilla de otro juego donado por el mismo prelado tenía forma de estrella y ochavada la correspondiente a las vinajeras blancas *mui buenas* regaladas por el racionero Juan de Ocampo. En 1712 figuran cuatro pares de vinajeras con sus platillos redondos, lisos y pequeños y otros tres “de la hechura ordinaria” con sus platos ovados. En esa fecha se añadieron además tres pares de vinajeras con su salvilla o platillo ovado y seis pares iguales con seis salvillas ovadas de plata cincelada obsequiados por el canónigo Juan de la Fuencaliente. ACPA, *Libro inventario*, 1596, ff. 6v y 82; *Libro inventario*, 1656, f. 4v; *Libro inventario*, 1712, ff. 6v-7v.

124. Heredia Moreno *et al.*, *op. cit.*, p. 88, cat. 42.

abierto hacia el labio, cúpula semiesférica con mango abalaustrado y ornato vegetal inciso ofrecen la de Nuestra Señora de la Granada de Moguer y la de Adeje (Tenerife). Perteneciente a un juego de altar hoy incompleto, esta última ostenta decoración grabada de picado de lustre a base de finos roleos curvilíneos, semejante a la de la campanilla del juego de vinajeras de las clarisas de Tudela. La división en dos campos decorativos —falda y cúpula— se mantiene en los ejemplares de la parroquia de la Concepción y de la catedral de La Laguna, la primera con superficie abullonada como las jarritas de ese mismo juego y la segunda de sección poligonal marcada por aristas verticales que se extienden a toda la pieza, ambas con labios lobulados y el mismo tipo de mango ochavado que remata en bola sobre cuello bulboso.

Copones

Reputado por poblano, el copón de Antzuola (Guipúzcoa) se halla recubierto por completo de carnoso ornato vegetal de firme trazado con abultadas cabezas aladas intercaladas.¹²⁵ La iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria conserva otro ejemplar de estructura parecida que, con la debida prudencia, es posible relacionar con los mismos talleres. Pieza de destacadas dimensiones, su cronología debe ser anterior, a juzgar por sus formas a caballo entre los modelos del siglo xvii y la incipiente decoración naturalista, manifiesta en los cabujones de esmalte azul y verde (motivo que perduró en las platerías de Puebla de los Ángeles durante el primer tercio del siglo xviii) entre flores y roleos vegetales, las estrías ondulantes de la zona superior del pie y las esquemáticas hojas de acanto sobre la tapa y en el casquete calado que recubre la mitad inferior de la copa. El de Hondarribia (Guipúzcoa), marcado en México pero enviado desde Puebla en 1773, muestra un abigarrado estilo rococó cargado de ornato de rocallas, veneras y espejos asimétricos,¹²⁶ mientras que el existente en la iglesia de San Francisco (estado de Puebla) ofrece un diseño próximo al cáliz del juego de altar de la catedral de La Laguna.

125. Fernández *et al.*, *op. cit.*, p. 527, cat. 1743 bis; Cruz Valdovinos, *op. cit.*, p. 111; Miguéliz Valcarlos, *op. cit.*, pp. 504-505, fig. 6b.

126. Miguéliz Valcarlos, *idem*.

Lámparas

De fecha algo anterior a 1673 es la lámpara del santuario de las Nieves (Santa Cruz de La Palma), único ejemplar del siglo xvii que conocemos. Enviada de Puebla de los Ángeles por el capitán Bartolomé Sánchez de Orduña, su exorno, de raigambre manierista muy geometrizado, se compone de glifos muy relevados, espejos rectangulares, tarjas y esquemáticas hojas de acanto. Durante el siglo xviii las lámparas poblanas mantienen el modelo codificado en los talleres novohispanos desde la centuria anterior, integrado básicamente por dos zonas convexas con un estrangulamiento cóncavo o recto intermedio decorado con gallones o glifos, aunque su perfil se torna más quebrado y sinuoso. El lamparín desarrolla la misma estructura que el plato o adquiere forma de cupulín bulboso, rematado por cruz con banderola. La boya finaliza en un característico perillón bulboso adornado con acantos, bien en forma de manzana o periforme, en tanto que la barandilla del plato y el borde de la campana llevan crestería fundida y calada con calidad de encaje, al igual que los eslabones. El ornato relevado y repujado evoluciona a partir de los temas manieristas del siglo xvii —gallones, espejos, cartelas, tornapuntas— y, conforme avanza el siglo xviii, los motivos —hojas de acanto, ces vegetales— se vuelven más carnosos y sinuosos hasta el triunfo definitivo del lenguaje naturalista tan expresivo del barroco poblano, como muestra la lámpara mayor de la parroquia de Tacoronte (anterior a 1748), con plato decorado exclusivamente con tallos envolventes, flores y girasoles de ritmo ondulante. De génesis también manierista, las bichas o figuras monstruosas aparecen ya desde finales del siglo xvii, época en la que se fabricó una nueva lámpara para la capilla de La Soledad de la catedral de Puebla con seis cadenas con “doce vichas [*sic*] donde penden”. Perduran durante toda la centuria siguiente como elemento de enganche de las cadenas al plato o al manípulo (lámpara del Santísimo de Salvatierra de los Barros, firmada por José de Aguilar en 1725; lámparas-arañas del santuario de Ocotlán), sosteniendo candiles o bujías para luces en la taza (Tlaxcalancingo) o sirviendo de ambas cosas a la vez, como era el caso de la gran lámpara labrada por Diego Martín de Larios para la catedral de Puebla. Desde al menos el último tercio del siglo xvii, las lámparas rematadas “con una cruz con su bandera” o simplemente con una cruz se hicieron comunes. De menor tamaño que las coronadas por figuras escultóricas de bulto redondo —ángeles militantes— y con tres o cuatro cadenas son los cuatro ejemplares de Salvatierra de los Barros (1724-1725), la de Icod de los Vinos (*ca.* 1739)

y la de Santa María de Tonantzintla, que debe datar de la misma época.¹²⁷ La banderola con escotadura en uve lleva medallón elíptico que recoge el emblema de la advocación correspondiente (la Inmaculada Concepción, la Virgen del Rosario con san José y el Niño en la otra cara, el cáliz eucarístico en las lámparas de Salvatierra de los Barros). Sólo la catedral de Puebla poseía en 1734 13 piezas de este tipo: las dos medianas de la capilla de la Concepción de los plateros, de cuatro cadenas, una recogida en el inventario de 1656 y otra añadida en 1712; la lámpara del altar de San José y otra pequeña de la capilla de San Nicolás obispo —“muy antigua” según se dice en 1776—, pequeña y con tres cadenas, ambas donadas a finales del siglo xvii, la primera por el deán Jacinto de Escobar y la segunda por un vecino de la ciudad; la de la capilla del Santo Cristo, hecha en ese tiempo por el licenciado Juan Muñoz, celador de la iglesia; la del altar de Nuestra Señora de la Defensa; la de la capilla de San Ignacio, de cuatro cadenas y un Jesús pendiente; la del altar de Ánimas; una pequeña en la capilla de San Andrés, y la lámpara de la capilla de las Reliquias, de cuatro cadenas. Con “vna cruz arriba” finalizaban las lámparas de la capilla de Guadalupe, regalo del canónigo doctoral Juan García Palacios; la de la capilla de la entrada de la sacristía, después de Nuestra Señora de las Nieves, y la del altar de San Miguel.¹²⁸

Como rasgo característico de los talleres angelopolitanos, las lámparas de mayor tamaño y peso van coronadas plásticamente con la estatua de un ángel. Símbolo emblemático de la ciudad, 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 1731-1750.¹²⁹

127. Con eslabones y crestería semejantes a las anteriores, del plato y del manípulo sobresalen cuatro candeleros o bujías adicionales en tornapunta.

128. ACPA, *Libro inventario*, 1656, f. 39v-40v; *Libro inventario*, 1712, ff. 9v-11; *Libro inventario*, 1734 [I], ff. 3v-4; *Libro inventario*, 1749, f. 26v-27; *Libro inventario*, 1776, ff. 22-23v.

129. José María Morillas Alcázar, “Pintura y orfebrería setecentista americana en Arahál (Sevilla)”, en *Actas del VIII Congreso del CEHA*, Cáceres, Universidad de Extremadura-Comité Español de Historia del Arte, 1990, t. I, p. 512, fig. 2; Sanz Serrano, *op. cit.*, pp. 88-89, cat. 33.

Presumiblemente poblana es una lámpara de colección particular (México) —a juzgar por su crestería, eslabones, rosarios de puntos incisos, remate periforme en su extremo inferior y ángel al modo de las custodias XIII, XXIII y XXV—, aquí con espada y tarja similar a los eslabones a manera de escudo.¹³⁰ 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 Luis de Góngora a Nuestra Señora de la Soledad.¹³¹ 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 en 1679, pasó al altar de la Virgen de la Defensa.¹³² De ella se dice en 1776 que era *muy antigua*, toda cincelada en blanco con crestería enrejada, seis cadenas de 12 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 12 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 10 serafines en el enganche de las cadenas, obrada en 1681 por el platero Matías Moreno. 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 las alas. Las había también con figuras emblemáticas en su cúspide. Construidas con las limosnas que reunió el bachiller Miguel de Castañeda a

130. Guillermo Tovar de Teresa y Antonio Garabana, *México y su plata*, México, Ediciones de Arte Comermex, 1980, s.p.

131. En 1649, el canónigo Luis de Góngora pidió sepulcro en la capilla de La Soledad. Un año después tomó posesión como tesorero y en 1656 como chantre. A su muerte, en 1662, dejó mil pesos para el aceite de la lámpara de la capilla de La Soledad. ACPA, *Libro inventario*, 1656, f. 7v; *Actas capitulares*, 9 de julio de 1649, f. 174v y 16 de noviembre de 1666, f. 310.

132. Pérez Morera, “El arte de la platería...”, *op. cit.*, p. 277.

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 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 perillón terminado o no en argolla o un “rematillo liso”.¹³³

Desde mediados del siglo xviii se difunde un nuevo tipo de lámpara-araña. Su cabeza de serie se encuentra en la grandiosa lámpara creada por Diego Martín de Larios para el altar mayor de la catedral de Puebla, comenzada en 1742 y estrenada casi 10 años después, en 1751. Con nueve varas y media de altura, tenía 43 luces soportadas por bichas y cornucopias en el cuerpo inferior y del-fines cabalgados por figuras masculinas en el copete. La taza, suspendida de seis cadenas, ofrecía figura hexagonal o “sexavada”, con cinco ángulos en cada uno de sus lados, de modo que su circunferencia adquiriría forma estrellada con 30 ángulos. Hexágona era asimismo la lámpara de Nuestra Señora de la Concepción (1766) que su hijo Diego Matías de Larios hizo para la capilla de San Miguel, con seis bichas en el cuerpo inferior, crestería de cinco dedos de alto y una palma con varias hojas en el remate.¹³⁴ Este mismo esquema presenta la lámpara-araña de la iglesia de Tlaxcalancingo, con rocallas caladas en los eslabones y en la crestería, bichas sosteniendo dobles candiles que sobresalen de la taza y copete también estrellado, rematado por hojas, y la pareja del presbiterio del santuario de Ocotlán (Tlaxcala), que, al igual que su desaparecido precedente de la catedral de Puebla, lleva seis bichas o sirénidos en la boya de las que arrancan las cadenas. Paralelamente, las configuraciones sexalobuladas y abullonadas de cálices y custodias debieron de plasmarse al mismo tiempo en platos y copetes, tal como adopta una lámpara-araña novohispana sin marcas, con barandilla y elaborados eslabones calados, reproducida por Anderson.¹³⁵

133. ACPA, *Libro inventario*, 1656, ff. 7 y 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; *Libro inventario*, 1776 [II], ff. 20v-23v.

134. Pérez Morera, “El arte de la platería...”, *op. cit.*, p. 286.

135. Anderson, *op. cit.*, t. II, fig. 179.

Arañas

También llamadas candiles o *alcachofares*, se fabricaron lámparas de brazos o arañas de diferente tamaño —pequeñas, medianas o grandes— y número de *arbotantes* o brazos con sus correspondientes arandelas para las luces, tanto para uso civil como religioso. De uno o dos cuerpos con balaustre central, disponían de cuatro, 12 y hasta 15 arbotantes, y ocho, 12 y 30 arandelas respectivamente. Lisas y cinceladas en blanco, las había también con labores de follaje. Por colgante podían llevar una piña *jaquelada*, una chirimoya (fig. 5) o un leoncito, y por remate una jarra con flores, como las que adquirió la catedral de Puebla del colegio del Espíritu Santo tras la expulsión de los jesuitas. De poco más de tres varas de alto eran las dos arañas grandes que hizo en 1741 Diego Martín de Larios para los lados del presbiterio del altar mayor, “lisas y de follaxe”, con 15 arbotantes —cada uno con dos arandelas para luces repartidas en sus dos cuerpos—, un remate inferior en forma de piña jaquelada colgante y un peso líquido de 687 marcos. Su hijo Diego Matías de Larios construyó otras cuatro arañas, candiles o *alcachofares* (1758-1765), dos grandes de 295 marcos y dos medianas de 95 marcos, iguales y de “fábrica moderna”. Con cuatro arbotantes, ocho arandelas para luces en un solo cuerpo y poco menos de dos varas de alto, pendían de las naves laterales, “dos en cada una, a proporcionadas distancias para iluminarlas”.¹³⁶

De Diego Matías de Larios son las monumentales arañas de la basílica de Teror (Gran Canaria), marcadas con su punzón personal bajo cada uno de los mecheros. Labradas en Puebla de los Ángeles en torno a 1760, fueron donadas en 1794 a la patrona de la isla por el doctor Domingo Hernández Naranjo y Nieto, secretario de cámara y gobierno del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu en 1759-1760. Además de su considerable tamaño, estas arañas de salón sobresalen por sus finas labores decorativas, con llamativas cabezas de mascarones empenachados de gusto indiano en el frente de los brazos (fig. 6) y asitas de contornos perlados en el vástago. Su balaustre central está formado por sucesivos estrangulamientos y cuerpos bulbosos y esféricos en disminución con remate ovoide en el extremo inferior del que pende una pieza piriforme a modo de chirimoya o piña jaquelada con huecos excavados (fig. 5). El esquema deri-

136. ACPA, *Libro inventario*, 1743, f. 14; *Libro inventario*, 1749, f. 16; *Libro inventario*, 1764-1765, ff. 22-22v; *Libro inventario*, 1776 [I], f. 16 y [II], f. 14v; *Libro inventario*, 1792, f. 18; Anderson, *op. cit.*, p. 218.

va —como ha señalado Sanz Serrano— de las arañas holandesas conocidas en España desde el siglo xvi. Presenta 16 mecheros o arandelas distribuidos sobre ocho brazos, cuatro sobre cada una de las dos esferas mayores. Con forma de cuerno en roleo, cornucopia o alargado cáliz floral, cada uno de los arbotantes se desdobra en dos nuevos brazos que finalizan en sendas volutas contrapuestas y asimétricas, la más elevada de las cuales sirve de base a los mecheros.

En Poza de la Sal (Burgos) hay otra araña que corresponde al parecer al legado de Manuel Pérez Fernández (1741), hermano del maestrescuela de la catedral poblana.¹³⁷ De estructura más sencilla, dispone únicamente de tres arbotantes en forma de ces vegetales con perfiles recortados en plancha de plata calada, vástago cilíndrico terminado en perillón y cuerpo ovoide con ornato de follaje a base de los típicos festones de frutas tan queridos por el frondoso lenguaje naturalista poblano.

Platería doméstica

Como señala Esteras,¹³⁸ 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,¹³⁹ que podía ser empeñada, hipotecada o reconvertida en metálico según las circunstancias. Al margen de su carácter íntimo y doméstico, la residencia de la elite 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.

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—¹⁴⁰ entregó en 1764 a Juan Matías Goyoneche —natural del

137. Iglesias Rouco, *op. cit.*, p. 107.

138. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, p. 83.

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

140. Jesús Paniagua Pérez, "La plata de Rubio y Salinas y de Álvarez de Rebolledo en la

reino de Navarra y teniente de una de las compañías de soldados dragones de la ciudad, casado meses antes con su sobrina 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 “mui bien echa para labarse las manos”, una mancerina “recortada a la moda con su tasa de filigrana mui primorosa y costosa”, una salvilla con su bernegal “que tiene una estatua de muger en medio con su vidrio nueva, sinclada a la moda”, un bernegal “con sus azas nuevo y una piedra besuar en medio engastada de lo mismo”,¹⁴¹ otro bernegal chico, una “flamenquilla con su aza y una garrafa de plata con su cañón y tapadera de lo mismo de hechura esquisita y costosa”. Todas ellas estaban marcadas con las siglas M.A.C. MA[fundidas]C, iniciales del canónigo Melchor Álvarez Carballo.¹⁴²

Capítulo importante de la platería mexicana del siglo XVIII es el servicio de mesa y aseo, en especial los juegos de aguamanil, con su correspondiente jarra, o fuentes solas o en parejas. Las fuentes circulares con tetón central para encajar la jarra constituyen una obra muy tipificada y representativa de los obradores novohispanos en el tránsito del siglo XVII al XVIII y el primer tercio de éste. El modelo se caracteriza por su orilla amplia, aplanada y elevada, con borde moldurado, hueco del cuerpo cubierto de densa decoración vegetal radial y relevada, a base de tallos rectos —en número de cuatro, ocho o 12 ejes— de los que surgen dobles volutas florales simétricas, y asiento central resaltado, limitado por molduras concéntricas, escalonadas o convexas, que encierran una roseta, con hojas incisas o repujadas. Este tipo coexiste con otros dos modelos de fuentes circulares, uno —también planiforme y de escaso fondo— con estrías

Real Basílica de San Isidoro en León y en Mataluenga-León (España)”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 11, 2007, p. 134.

141. Recipientes para el servicio del cava, los bernegales solían llevar en su interior una piedra bezoar engarzada en el fondo para detectar el veneno que pudiera estar mezclado con la bebida. Cfr: Esteras, “Plata y platería, fortuna y arte en América Latina”, en *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 183.

142. El mobiliario incluía igualmente piezas de especial riqueza como un biombo de 10 hojas de madera de cedro coloreado “con muchas y buenas pinturas de la historia de los dioses”, así como un traje de nácar bordado de oro y plata, otro igual verde de lustrina con ramos de oro y uno más blanco de China, los tres con su juego correspondiente. Archivo General de Notarías, Puebla de los Ángeles, Notaría 1, Gregorio de Mendizábal, caja 20, 7 de febrero de 1764.

radiales ondulantes y otro —semiesférico y sin orilla— con gallones ondulantes excavados y conchas alrededor del tetón.¹⁴³

A la catedral de Puebla donó el maestrescuela Gregorio López de Mendizábal una fuente de plata para el lavatorio de los pies a los pobres el Jueves Santo, entregada por su albacea en 1690, en forma de jícara labrada “ondeada de martillo” o cincelada y acanalada según el inventario de 1734. En esa fecha constan diversas fuentes y azafates comprados por el chantre Juan Francisco de Vergalla: “dos fuentes de plata largas sinseladas con vna flor en el medio cada una doradas”, que pertenecieron al licenciado José Porriño; un azafate más pequeño de plata “sincelada en blanco con dos palomitas y dos chiquihuitillos en el cincel” y otro azafate cuadrado de plata en blanco “con quatro granadas de relieve en las esquinas y quatro asusenas en los quadros y una flor en medio”, ambos adquiridos de los bienes del chantre Juan de Bracamont; una fuente redonda cincelada con “granadas y flores de conchuela en el fondo, ocho floripundios y en el medio lebandado de relieve vna rossa de Castilla” y un azafate “acanalado salomónico con ocho conchuelas alrededor y en el medio lebandado de relieve”, estas dos enajenadas por Antonio Romero por mano de Pedro de Aguirre, así como dos azafates largos y cincelados “con sus páxaros en medio”, comprados en 1735 por el platero Diego Martín de Larios, a 7 pesos y 4 reales el marco. Bajo el mismo epígrafe de fuentes, en 1776 se recogen éstas y otras piezas: dos fuentes redondas, grandes y cinceladas, con su piña central dorada, dos fuentes redondas gallonadas, dos fuentes redondas doradas y “galleoneadas” con una rosa en medio, dos fuentes lisas “galleonadas”, dos palanganas ovadas cinceladas con sus sobrepuestos dorados en medio, dos palanganas cuadradas y cinceladas, dos azafates redondos y desiguales en el cincel, otros dos cincelados y redondos, otro circular con un pájaro en medio y dos palanganitas ovadas también con un pájaro en el centro.¹⁴⁴

La descripción de fuentes y azafates redondos y gallonados o con acanalado salomónico y conchuelas alrededor del tetón central encaja con diversas fuentes semiesféricas y sin orilla con gallones ondulantes excavados, como los ejemplares de Cumbres Mayores (Huelva), de 1715-1717;¹⁴⁵ colección Martu-

143. Pérez Morera, “Platería novohispana...”, *op. cit.*, p. 551.

144. ACPA, *Libro inventario*, 1656, f. 4; *Libro inventario*, 1734 [II], ff. 13-14v; *Libro inventario*, 1776 [II], ff. 10-10v; *Actas capitulares*, 19 de septiembre de 1690, f. 64.

145. Heredia Moreno, *La orfebrería...*, *op. cit.*, t. II, p. 249; Palomero Páramo, “La plata de Rubio y Salinas...”, *op. cit.*, pp. 72-73, cat. 10.



13. Anónimo, detalle de la cariátide del asa de la jarra de aguamanil, Nueva España (¿Puebla?), finales del siglo XVII. Santuario del Cristo de La Laguna, Tenerife. Foto: J.P.M.

ret (Caracas),¹⁴⁶ y el de la hermandad sacramental de San Bartolomé de Sevilla, todas ellas de origen novohispano y sin marcas. Donado en 1697 por el marqués de Villa Alegre, este último hace juego con un jarro aguamanil de pico¹⁴⁷ con asa en forma de cariátide femenina de doble curva y cola foliácea, prácticamente idéntica a la del juego de aguamanil del santuario del Cristo de La Laguna (Tenerife), de finales del siglo XVII (fig. 13). Presente en vástagos y nudos de custodias, lámparas, asas de jarritas de vinajeras y patitas de salvillas, este motivo gozó, como ya se ha dicho, de la especial preferencia de los plateros poblanos, y nos consta que el tesoro catedralicio poseía otro jarro o pichel cincelado de plata en blanco con un serafín por asa, de 5 marcos y 6 onzas. Esteras considera además que podría ser de Puebla un excepcional jarro de aguamanil procedente de la colección Mentmore House (Inglaterra) con pico sobre máscara, cariátides femeninas en el recipiente y asa en forma de sierpe. 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

146. Carlos F. Duarte, *El arte de la platería en Venezuela. Periodo hispánico*, Caracas, Fundación Pampero, 1988, p. 20, fig. 7.

147. Sanz Serrano, *op. cit.*, pp. 32-33 y 40-41, fig. 5 y 9.

ORTEGA,¹⁴⁸ marca que es posible identificar con la del alférez Miguel de Ortega, nombrado platero de la catedral de Puebla en 1710 en atención a ser “maestro platero con tienda pública y créditos”.¹⁴⁹

El profesor Paniagua también ha relacionado últimamente el juego de salva y bernegal de la basílica de San Isidoro de León con los talleres angelopolitanos. Perteneció al prelado Manuel Rubio y Salinas,¹⁵⁰ consagrado como obispo en la catedral de Puebla en 1749 por Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. Con pie troncocónico, nudo y copa formada por cuerpo bulboso seguido de otro troncocónico, la configuración del bernegal repite la del ya citado vaso de comunión del santuario de las Nieves, remitido después de 1745 por el mencionado arzobispo-obispo Álvarez de Abreu, a juego de la misma forma con su correspondiente salva, hoy desaparecida.

Queda aún mucho por descubrir e investigar sobre el desarrollo de la platería en Puebla de los Ángeles. En pos de este objetivo, es necesario aunar el trabajo archivístico y documental con el análisis estilístico y técnico. Confiamos en que este intento de codificación de sus rasgos formales y tipológicos ayude a identificar nuevas obras en el futuro, tanto en el Viejo Mundo como en el Nuevo, y allane el camino a posteriores estudios que permitan definir y conocer, en toda su riqueza y complejidad, uno de los capítulos más genuinos, originales y brillantes de la historia del arte novohispano.*

Addenda: La custodia preciosa y el tesoro de la catedral de Puebla

Una vez redactado este artículo, por circunstancias especiales hemos podido conocer algunas de las piezas más sobresalientes del tesoro de la catedral de Puebla, guardado a buen recaudo durante los dos últimos siglos. La identificación de la custodia preciosa, citada en las pp. 122, 144 (nota 77) y 149 y conocida únicamente a través de crónicas y descripciones documentales, ha sido un notable hallazgo. Esta excepcional joya de toda la platería novohispana se

148. Cristina Esteras Martín, “La platería mexicana en España. Arte, devoción y triunfo social”, *Artes de México: Tesoros de México en España*, núm. 22, 1993-1994, pp. 46-47 y 49; “Plata labrada mexicana...”, *op. cit.*, p. 66; *Platería novohispana (1600-1830)*, México, Arte Europeo Exposiciones, 1994, pp. 14-15.

149. ACPA, Legajo de obras de platería (1585-1710), 18 de julio de 1710.

150. Paniagua, *op. cit.*, pp. 141-142.

* Artículo recibido el 11 de abril de 2011; aceptado el 18 de agosto de 2011.

haya firmada en 1727 en la tapa interior del pie por el patrón Juan María de Ariza, “nativo en la ciudad de los Ángeles”, mientras que la espiga interior del sol ostenta —como sospechábamos— la marca personal del platero Diego Matías de Larios (1730-1776). Obra del maestro Ariza, el minucioso trabajo de follajes, cabezas aladas, rosas y engastes de esmeraldas y diamantes del pie y su vástago (1724-1727) es soberbio. La planta circular con garras-bolas en los pliegues entrantes que determinan seis lóbulos, al modo que acentuarán las custodias XX y XXI; el nudo de jarrón con perfil troncocónico de lados cóncavos sobre medio bocel, semejante al de las custodias XIV, XIX, XXV, XXVIII y XXIX; y la segmentación de la pieza en bandas que la recorren verticalmente, al igual que la XIX, conocerán amplia proyección a lo largo de todo el siglo XVIII. Mayor singularidad presentan los rosarios de perlas (presentes igualmente en el cáliz de la basílica de Loyola, en Guipúzcoa, obra que hemos atribuido al mismo artífice) que dividen en otras tantas formas acucharadas la zona superior de la peana y, en secciones curvilíneas, los nudos lenticulares y globulares superpuestos en el astil, que adquiere así configuración facetada en gajos. Diseñado en 1752 por Diego Martín de Larios y ejecutado por su hijo Diego Matías, el sol —de ráfagas continuas y no de rayos como nos indujeron a creer las noticias documentales—, ofrece cerco interior circular y diez haces decrecientes separados por doce rayos individuales rematados en estrellas.

Otra custodia de sol, con la escultura atlante de San Pedro Papa, se ajusta al modelo típico de astil de figura de los talleres angelopolitanos (XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII y XIX).

De extraordinaria riqueza y originalidad es el cáliz que perteneció al colegio jesuita del Espíritu Santo, cuya copa de oro descansa sobre una rosa en forma de lazada de filigrana. Sus múltiples sobrepuestos y engastes aportan un intenso cromatismo, con medallas esmaltadas con símbolos de la Pasión, esmaltes a la porcelana y toda clase de pedrería, integrada, en el momento de su entrega en 1782, por 64 esmeraldas, 49 diamantes, 36 rubíes, 20 amatistas, 16 topacios y 7 piedras blancas y azules.

El punzón de propiedad de la catedral de Puebla, en dos variantes, figura además en un azafate guatemalteco marcado con la “jarrita de la iglesia”, con dos asas y tres azucenas. ❀