

**Platería policromada en la Nueva España: el caso de la
antigua pila benditera de la sacristía de la Catedral de
Puebla de los Ángeles**

José Andrés De Leo Martínez
ORCID: 0000-0002-8473-8832
UNAM. Sede Oaxaca

RESUMEN: El presente trabajo trata el tema de la técnica de plata policromada en el virreinato de la Nueva España. Para lo cual, parte de la revisión documental y bibliográfica de una pila benditera localizada en la Catedral de Puebla de los Ángeles. A partir de esta obras, el trabajo explora los motivos conceptuales y estéticos que dieron lugar a el uso de esta técnica, así como las referencias de su uso en la Nueva España y cuales fueron sus paralelos en España. Así mismo, se presentan los primeros resultados de estudios científicos que refieren a dicha técnica, en el caso mexicano.

Palabras clave: Técnica, Plata policromada, Puebla de los Ángeles (México), Pila benditera, La Piedad.

ABSTRACT: This paper deals with the technique of polychrome silver in the viceroyalty of New Spain. This study arises of the documentary and bibliographic review and a holy water font located in the Cathedral of Puebla de los Angeles. The paper explores the conceptual and aesthetic reasons that led to the use of this technique and the references of its use in New Spain and its parallels in Spain. Also, the first results of scientific studies of this technique are presented, in the Mexican case.

Key words: Technique, polychrome silver, Puebla de los Angeles (Mexico), holy water Font, The Pity.

Desde que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM iniciara en Oaxaca el proyecto de *Catalogación de Bienes Artísticos Contenidos en Recintos Religiosos* en el año 2001, se ha constatado tanto su riqueza como la importancia que puede tener para la historia del arte.¹ Aunque no fue hasta inicios de esta década cuando se comenzaron los inventarios de platería, estos ya han dado sus primeros resultados en la investigación de maestría que defendí en el 2014

1 Este proyecto, creado por la iniciativa de la Dra. Elisa Vargaslugo Rangel, partió de la necesidad de conocer la escultura novohispana, abordada hasta entonces con las recurrentes obras conocidas de las colecciones de museos y templos de las principales ciudades del país. A partir de ese momento se originó el proyecto denominado "Catálogo de Escultura Novohispana". Desde su inicio y bajo la coordinación en el Estado de Oaxaca y la dirección de la Dra. Gabriela Lascurain, el trabajo tomó un rumbo más ambicioso, incluyendo el registro la pintura, retablos, arquitectura y campanas. No obstante, fue en el año 2010 que se comenzó a integrar la platería y a partir del 2013, fecha en que toma el cargo el Dr. Pablo F. Amador, se incluyeron los tejidos, así como otros bienes muebles de ámbito litúrgico y con ello, la catalogación integral de los recintos religiosos.

con el título *La platería en Oaxaca durante el siglo XVIII: aproximación a sus artífices, producción y señas de identidad*.² Con dicho texto, y tras prestar la necesaria y meticulosa atención a la historiografía, podemos aseverar que se inician los estudios pormenorizados y exclusivos en relación con un centro de producción periférico del periodo novohispano. El trabajo tomó como referente los análisis iconográficos y formales, lo que derivó hacia los actuales *estudios de imagen* aplicados, por primera vez, al tema de la platería virreinal. Lo anterior no hubiera sido posible sin la herramienta que proporciona el referido catálogo.

Entre otras conclusiones que conlleva el conocimiento pormenorizado del patrimonio argénto oaxaqueño, está el hecho de poder demostrar que durante el siglo XVI la región fue abastecida de objetos provenientes de los talleres de la Ciudad de México, ya sea a causa de la falta de mano cualificada, o por la prohibición de labrar plata en otro lugar que no fuese dicha capital³. Mientras tanto, en los tres primeros cuartos del siglo siguiente las obras, ya de talleres oaxaqueños, serán fieles a los códigos formales escorialenses, replicados en el resto del virreinato y también en España, sin más elementos decorativos o estilísticos que los particularice; quedando su identificación de origen a las marcas de localidad que algunas piezas tienen por el respectivo pago de impuestos.⁴

Con estos antecedentes, a finales del siglo XVII e inicios de la centuria siguiente, se abre un panorama que repercutió en Oaxaca y en otras regiones en donde el astil de figura formó parte compositiva de la custodia de sol. Entre estos casos, destacan los de la ciudad de Puebla, la más próxima, o las insospechadas del sur de Alemania, además de ejemplos realizados en Quito y Perú.⁵ Por otro lado, existen casos en los que el distintivo del sol de doble fulgor que estimamos como oaxaqueño, repercutió en algunas características de la platería guatemalteca. Ahora bien, dichas influencias también se dieron, claro está, en la otra dirección, así Oaxaca asimiló modelos externos como los remates de querubines que figuran en los rayos de varias piezas, y que tienen su origen en las custodias poblanas. Aún con la importante producción que se reconoce para los talleres de platería oaxaqueña durante dicho período, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII parece menguar este auge; dado que, según la documentación resguardada en el Archivo General de la Nación, los propios plateros reportaron una ausencia del metal, a tal grado que en muchos casos se dedicaron a trabajar otros metales, como el de la hojalatería.⁶

Como ya se mencionó, la catalogación fue parte fundamental para ampliar el *corpus* de obra y ponerla en diálogo con los documentos y bibliografía que refiere piezas oaxaqueñas localizadas allende de los mares y estudiadas por investigadores españoles. Sus textos fueron imprescindibles para distinguir peculiaridades estilísticas e iconográficas, como la custodia dada a conocer por Ignacio Miguéliz, ubicada en el templo de San Martín Tours, en Amasa, País Vasco.⁷ Así mismo,

2 De Leo, 2014

3 Lawrence, 1956, 3-4.

4 Aunque somos consciente que éste sigue siendo un tema al que le debemos una investigación más profunda, tal y como se plantea en: De Leo, 2014, 56-63.

5 El origen de este modelo proviene de la estampa de una custodia con astil angelical que soporta un sol arbóreo, elaborada en la abadía agustina de Wettenhausen, Alemania. Este referente se convirtió en el eslabón buscado por especialistas nacionales e internacionales para determinar el origen de dicha fórmula compositiva en la obra americana, la cual había sido atribuida como una creación novohispana, específicamente pobлана; pero con este hallazgo sabemos ahora y conocemos una rica producción alemana que partió de la muy probable difusión de dicha estampa y que repercutió en los confines del alto Perú, Quito y hasta en la reconocida obra neogranadina, “La lechuga”. De Leo, 2014, 193-204. De Leo, 2017.

6 Archivo General de la Nación (AGN), *Archivo Histórico de Hacienda*, Serie 1, vol. 194, exp. 11, ff. 1v –5v. De Leo, 2014, 43.

7 Miguéliz, 2008, 623.

a partir de la custodia y cáliz de la parroquia de Manzanos, Álava, estudiados por Rosa Martín Vaquero,⁸ es que se pudo determinar atribuciones de localidad e influencias oaxaqueñas en la producción de la cercana Guatemala. Otro punto que se pudo examinar fue el de los comitentes en relación a su contexto. Para ellos, nos centramos en los estudios de los legados de Francisco Cantón, en Ribadeo, Lugo, y los del capitán Juan Gómez Márquez, en Cumbres Mayores, Cádiz, investigaciones realizadas por Yayoi Kawamura⁹ y Carmen Heredia, respectivamente.¹⁰

Actualmente, la exclusividad de estudios de platería novohispana no están sólo enfocados en el contexto oaxaqueño, ya que contamos con una serie de importantes publicaciones realizadas por el Dr. Jesús Pérez Morera, quien examina la producción virreinal de la ciudad de Puebla¹¹, sitio al que aludimos ahora por las intrínsecas relaciones comerciales que tuvo con Oaxaca. De estos textos –planteados en su mayoría a partir de la revisión documental histórica–¹² destacamos el análisis sistemático realizado a un repertorio de obras en las que identifica elementos decorativos y ornamentales que da como propios de los talleres poblanos.¹³ Además, plantea la realidad de un centro productor próximo a la capital virreinal y las implicaciones sociales y legales que conllevó, como por ejemplo, la prohibición de labrar la plata y la ausencia de una sede de Caja Real fija que quintara su producción.¹⁴ Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, con la eliminación de las prohibiciones de producción y la apertura de la Caja Real itinerante, la platería poblana comenzó a generar las mencionadas particularidades que le darán identidad propia en el siglo siguiente.¹⁵

LA PLATERÍA POLICROMADA

Como se deduce en las líneas previas, mediante la catalogación se han dado sugerentes pasos en el conocimiento de la platería novohispana, específicamente la oaxaqueña y su repercusión en la historia del arte. Sin embargo, el mismo trabajo muestra ahora otras piezas que destacan por su peculiar técnica. Específicamente a la platería policromada; la cual, aparentemente se aplicó en una variada tipología de obras.

La primera de ellas, a la que ahora hacemos alusión e inédita, es una cruz de altar de mediados del siglo XVIII y que se conserva en San Juan,¹⁶ población perteneciente a la Sierra Norte de Oaxaca. Es una pieza compuesta por una base de planta circular de dos cuerpos, el inferior convexo y el superior predominantemente troncocónico. El primero está finamente cincelado con el diseño de *ces* entrelazadas y contrapuestas, todo intercalado con flores en un fondo de picado de lustre. En cuanto al segundo, tiene un diseño de líneas lisas que facetan la circunferencia y se alternan con grupos de tornapuntas vegetales enlazadas. La sección anterior culmina con un platillo de perfil ondulante que sirve de soporte a la cruz. Esta última es de madera, con el perfil

8 Martín Vaquero, 2003, 345– 367.

9 Kawamura, 2003, 301-314.

10 Heredia Moreno, 1980, 244.

11 Amador Marrero y De Leo, 2007, (en proceso).

12 Pérez Morera 2010, 279– 289; 2012, 244-248.

13 Pérez Morera, 2012.

14 *Ibidem*, 120-121.

15 *Ibidem*, 128-169.

16 *Catálogo de Bienes Artísticos Contenidos en Recintos Religiosos* (CBACRR), 2014, ficha: O-021-107.

engastado en lámina de plata bordeada de un polilobulado y con las *Arma Christi* cinceladas. Como parte de su composición, en los extremos tiene cantoneras lisas y un querubín con una suerte de venera en la testa. En el remate superior está la tradicional cartela INRI dentro de un diseño correiforme formado por *ces* vegetales y un querubín (fig. 1).

En cuanto a la efigie del crucificado, se sujeta por tres clavos de plata con engarces de piedras rojas en las manos y una azul en los pies. Se representa vivo, en posición frontal y con la cabeza ligeramente elevada. Técnicamente está elaborado a partir de un molde, probablemente a la cera perdida, y con la singular aplicación, para el interés específico de este ensayo, de encarnado en toda la piel expuesta y policromías en los escurrimientos de sangre que brotan de la frente, ojo derecho, pecho, rodillas y las heridas de la crucifixión. También policromados son el cabello, barba y bigote aunque en ellos tienen una aplicación en tono oscuro. Por su parte, el paño de pudor es la única área donde se mantiene el metal argento expuesto con un diseño fitomorfo realizado a golpe de punzón.

Otro ejemplo que extraemos del catálogo, es una extraña obra reformada que no parece tener un uso específico y que está en el templo de San Juan, en la misma región del caso anterior. Se trata de una base y astil de un cáliz de plata sobredorada cuya subcopa,¹⁷ aislada, es parte compositiva de otra pieza, un copón reconstruido que nos remite a una producción propia de años próximos al 1600.¹⁸ En contraste a las anteriores facturas, la parte superior del indicado astil tiene un orbe de plata en su color, facetado por una suerte de pétalos y, en la parte superior, una cabeza de dos rostros contrapuestos que remata con una cruz adiamantada y un querubín en su vértice, estos últimos próximos a modelos de la primera mitad del siglo XVIII. Más allá de la peculiaridad de la conformación de la pieza, llama la atención la técnica de encarnado, visto en los rostros contrapuestos, así como los restos de policromía que tiene en el cabello (fig. 2).

En relación con la búsqueda de piezas policromadas, otra que aquí destacamos es una custodia elaborada entorno a la tercera década del siglo XVIII, ubicada en San Jerónimo,¹⁹ dentro de la región de la Mixteca oaxaqueña, próxima al conocido convento dominico de San Juan Coixtlahuaca. Esta obra argenta sobredorada, destaca por las repetidas incisiones de la marca de localidad de la Caja Real de Oaxaca que tiene en la base y por su peculiar iconografía, ya comprobada como parte compositiva de las señas de identidad de la platería de la región.²⁰ Se trata concretamente del arcángel tenante que está en el astil, acompañado del Espíritu Santo y el Padre Eterno ubicados en el colofón del sol. De estos personajes destaca el encarnado de las áreas de piel expuestas y la policromía del cabello y barba de Dios Padre, así como del rostro de un pequeño querubín que está en la base del sol (fig. 3).

Al anterior ostensorio agregamos uno más, ahora en la región de los Valles Centrales, en el templo de Santa Ana,²¹ fechada hacia 1730. Éste tiene una composición similar a la anterior en cuanto a la iconografía, sólo que ahora, el arcángel del astil es sustituido por la imagen de san Juan Bautista, quien también tiene encarnaciones y policromía en el cabello, técnica que se repite en el Padre Eterno del colofón y los querubines que rematan algunos de los rayos del sol (fig. 4). De esta custodia, sobresale la indudable influencia angelopolitana por los mencionados

17 CBACRR, 2014, ficha: O-100-069.

18 De Leo, 2014.

19 CBACRR, 2009, ficha: O-78-030. De Leo, 2012, 6.

20 De Leo, 2014, 158.

21 CBACRR, 2001, ficha: O-01-135. De Leo, 2012, 6.



Fig. 1. Anónimo, Cruz de Altar, plata labrada en su color y policromada, madera tallada, primera mitad del siglo XVIII, San Juan Tabada, Oaxaca. Foto: Andrés De Leo.



Fig. 2. Anónimo, Pieza reformada, plata labrada sobredorada, en su color y policromada, base y astil primera década del siglo XVII y secciones superiores del s. XVIII, San Juan Chicomezuchil, Oaxaca. Catálogo de Bienes Artísticos Contenidos en Recintos Religiosos, IIEs-UNAM, Foto: Andrés De Leo.



Fig. 3. Anónimo, Custodia, plata labrada sobredorada y policromada, segundo cuarto del siglo XVIII, San Jerónimo Otila, Oaxaca. Catálogo de Bienes Artísticos Contenidos en Recintos Religiosos, IIEs-UNAM, Foto: Andrés De Leo.



Fig. 4. Anónimo, Custodia, plata labrada sobredorada y policromada, segundo cuarto del siglo XVIII, Santa Ana Zegache, Oaxaca. Foto: Andrés De Leo.

remates, como es el caso de la custodia comprobada como de los talleres poblanos, ubicada en Santiago Chazumba,²² población del norte del Estado de Oaxaca y que históricamente perteneció al obispado de Puebla (fig. 5).

En esta última localidad es donde se encuentra una pintura de caballete de Nuestro Padre Jesús Nazareno de finales del siglo XVIII, a la que se le dedicó un artículo publicado en la revista virtual *Encrucijada*.²³ La particularidad del lienzo es que tiene aplicaciones de plata que simulan las cantoneras de la cruz del Nazareno, así como la soga que le pende del cuello, la corona de espinas y el anda donde se sitúa. Ésta última es repujada y cincelada de tal forma que recrea su perspectiva, cuyo lateral y frontal se decora con festones de flores y la insignia de la cruz de Jerusalén, emblema de la cofradía. Así mismo, en la parte superior, sendos ángeles pasionarios sujetan escudos que descansan en el suelo, además de portar los símbolos de la pasión, las pinzas y el martillo respectivamente. Ambos personajes fueron encarnados, aunque, a diferencia de los casos anteriores, el cabello quedó libre de policromía (fig. 6).

La presencia de las reliquias del beato Aparicio conservadas en el retablo principal de este templo de Chazumba, así como la escultura de la Dolorosa con la cartela del taller angelopolitano de donde procede, la pintura de la Santa Faz y la peana del Niño Jesús con la inscripción “Puebla”,²⁴ apuntan a que las aplicaciones de plata del lienzo del Nazareno también puedan ser de ese origen. Sin embargo, los casos de las custodias con plata policromada –de Santa Ana y San Jerónimo– de comprobada factura oaxaqueña generan una serie de preguntas. ¿Es la plata policromada una técnica oaxaqueña?, ya que hasta el momento es la zona en donde se han registrado la mayoría de los casos, o ¿es una influencia poblana?, tal y como lo sugieren los ángeles del anda de Jesús Nazareno. A ello agregamos interrogantes sobre la técnica, ¿cómo es el proceso de aplicación de policromía sobre la plata? Si esta técnica se desarrolló en paralelo en ambos centros productores, ¿existen diferencias en el proceso de aplicación entre los casos vistos? Finalmente, no podemos dejar de cuestionar también: ¿qué implicaciones estéticas o conceptuales tuvo la aplicación de policromía sobre las efigies de metal argento?

La obra fundamental que nos otorga datos iniciales para ampliar esta discusión sobre la técnica de la plata policromada, es la pieza central de este ensayo. Se trata de una placa argenta con áreas sobredoradas y otras policromadas, que se conserva en dependencias de la Catedral de Puebla de los Ángeles.²⁵ Es de formato predominantemente ovalado con el perfil irregular, siguiendo el diseño interior de un tupido y exuberante follaje, entre los que se ven frutos que penden de delgados festones, así como querubines y flores. También, como si de un paraíso se tratara, tiene infantes desnudos de elegante postura que se apoyan sobre el centro de las flores y que flanquean a su vez una venera ubicada en la parte superior. En conjunción con lo anterior, otro par de infantes presentan el medallón central en el que está representada la escena de La Piedad. Es en esta parte de la obra en donde, hasta el momento, se combina el mejor ejemplo de plata policromada con la calidad y maestría del trabajo de las diferentes técnicas de platería. También, es aquella en la que observamos mayor riqueza y variedad de tonalidades en las áreas encarnadas (fig. 7).

22 Amador Marrero y De Leo, 2007.

23 De Leo y Vargas, 2009, 20-39.

24 *Ibidem*, 22-27.

25 Esta pieza fue presentada por primera vez en: Amador Marrero, 2013, (en proceso). Debo agradecer al Arzobispado de Puebla de los Ángeles, en especial al P. Francisco Vázquez Ramírez, Rector de la Catedral de dicho obispado, por facilitar el acceso a la pieza y desarrollar el presente trabajo.



Fig. 5. Anónimo, Custodia, plata sobredorada, segundo cuarto del s. XVIII, Santiago Chazumba, Oaxaca. Catálogo de Bienes Artísticos Contenidos en Recintos Religiosos, IIEs-UNAM, Foto: Andrés De Leo.



Fig. 6. Anónimo, Aplicaciones de platería, plata labrada en su color y policromada, finales del s. XVIII, Santiago Chazumba, Oaxaca. Catálogo de Bienes Artísticos Contenidos en Recintos Religiosos, IIEs-UNAM, Foto: Andrés De Leo.

Además de lo pertinente al tema técnico, la obra admite abordarla desde el punto de vista de los discursos de su historia. La primera referencia que tenemos de ella, la encontramos en el inventario de *alhajas* de la Catedral angelopolitana del año de 1712, en la sección de las obras pertenecientes a la sacristía; donde se describe como “una pileta de plata de agua bendita, con una imagen de Ntra. Sra. de La Piedad, puesta en un marco de ébano, ochavado, con ocho serafines de plata sobredorada y tres imágenes de la Fe, la Esperanza y Caridad y por remate las armas de esta Sta. Iglesia”²⁶. Otro inventario, este de 1743, también la menciona, pero ahora con otros rasgos característicos, incluyendo ciertos deterioros que a la fecha presentaba:

*Calada, dorada, sobre una chapa de plata en blanco, con una imagen de medio relieve de Ntra. Sra. de la Piedad, asentada sobre marco de ébano, con una imagen de la Sta. Fe, una Cruz en la mano y en la cabeza una coronita imperial y el remate debajo de la pila un racimo de uvas, con ocho serafines en los ochavos del marco y en el remate de arriba dos figuras de medio relieve con una jarra pequeña que le corona y le falta una asa y flores que tenía.*²⁷

El nivel de descripción nos comienza a ofrecer más detalles acerca de su ejecución, como la “chapa de plata” en la que se encuentra, mientras que el inventario siguiente, del año de 1766, nos devela el detalle del cuenco en el que se vertía el agua bendita: “tiene dentro una concha y

26 Garduño, 2015, 409.

27 *Ibidem*, 410.

en el remate de abajo tiene una piña”.²⁸ Finalmente, el inventario del año 1771 repara en un paño de terciopelo carmesí que tenía de fondo.

A partir de estas descripciones nos percatamos que se trata de una obra de composición más compleja, que tiene como destino un espacio y uso específico. Si partimos del primer inventario y atendemos el remate con el jarrón de azucenas, podemos suponer que se trata de una pieza exclusiva para la sede angelopolitana, pues es éste el emblema mariano que alude al escudo catedralicio.²⁹

Otro aspecto interesante es el diseño usado para representar La Piedad, el cual se relaciona con un modelo que reiteradamente fue empleado desde el siglo XVI y que se ve reproducido en el orden pictórico, como así sucede en la pintura de *La Piedad* del templo del mismo nombre de la Ciudad de México, obra del siglo XVI. También lo encontramos en relieves de madera como los del retablo de Santa Cruz de Campezo (fig. 8) y de la iglesia de Navaridas, ambas en Álava (España) y de finales del siglo XVII; las cuales poseen una acentuada *maniera*, o como lo sugiere José María Torres, un modelo miguelanesco que deriva de su *Pietà*.³⁰ Posiblemente este prototipo circuló en las repetidas estampas que surgieron en diferentes épocas como la del alemán Hans Collaert (atribuido), del Museo de Wallraf Richartz (fig. 9), próxima al año 1600³¹ o la estampa de Johannes Collaert datada hacia 1566.³² Entre otro grupo de piezas, ahora en soportes metálicos y destinados como elocuentes puertas de sagrarios, son la placa localizada en el Museo Walters Art (Baltimor, E.U.)³³ (fig. 10), de posible procedencia italiana o alemana y de finales del siglo XVI, la del museo Lázaro Galdiano (España)³⁴ y la del National Gallery of Art (Washington D.C.)³⁵ (fig. 11), igualmente atribuidas a la misma centuria y de los talleres italianos y germanos, respectivamente.

De estos ejemplos podemos aludir la proximidad formal del cuerpo del Cristo con el caso de estudio. En todas, la apertura de las manos cae sin más dinamismo que el mismo esfuerzo que ejerce la gravedad, cuya Madre sostiene con la mano derecha a través de un paño, quizás para denotar la sacralidad del Cuerpo; mientras que con la opuesta, más que descansarla sobre el brazo de su Hijo, sugiere una dulce caricia. Así, la mayor parte del peso descansa sobre el regazo de María y ella lo presenta con el dolor lógico del Hijo muerto, con el rostro y cabeza ligeramente girada. En el caso poblano, se observan en el suelo parte de los instrumentos pasionarios, la corona de espinas, las pinzas y, a los pies de Cristo, la calavera de Adán, elementos que están total o parcialmente ausentes en algunos de los ejemplos de origen europeo mencionados, como en el caso de las estampas alemanas. Ello sugiere que éstas pudieron estar relacionadas con otras obras, pero no con la angelopolitana. Por lo tanto, se puede intuir la existencia de una tercera estampa no encontrada.

28 *Idem*.

29 Es común encontrar este recurso en varias de las obras de la Catedral, entre las que podemos mencionar los escudos de las efigies angelicales de las ánforas de santos óleos realizados por el platero Diego Matías Larios o la múltiple marca de propiedad que tiene una bandeja de plata proveniente de la antigua capitanía General de Guatemala, véase: Amador Marrero, 2013.

30 Torres Pérez, 1994, 267.

31 Rheinisches Bildarchiv Köln, [consultado el 29-09-2016].

32 Colecciones de arte de la Veste Coburg, [consultado el 29-09-2016].

33 The Walters Art Museum, [consultado el 29-09-2016].

34 Camón Aznar, 1951.

35 Zanuso, 2007, 130.



Fig. 7. Anónimo, Benditera, plata labrada, en su color, sobredorada y policromada, ca. 1712, Catedral de la Ciudad de Puebla. Foto: Eumelia Hernández.



Fig. 8. Anónimo, La Piedad, madera tallada, finales del siglo XVII, Santa Cruz de Campezo, Álava, España. Reprografía: Torres Pérez, "El eco de las piedades de Miguel", 267.



Fig. 9. Hans Collaert (atribuido), La Piedad, impresión, c. 1600, Museo de Wallraf Richartz, Alemania. Reprografía: Rheinisches Bildarchiv Köln, www.bildindex.de.



Fig. 10. Anónimo, Puerta de Sagrario "La Piedad", cobre fundido, finales del siglo XVI, Museo Walters Art, Baltimore, E. U. Reprografía: Museo Walters Art, art.thewalters.org.

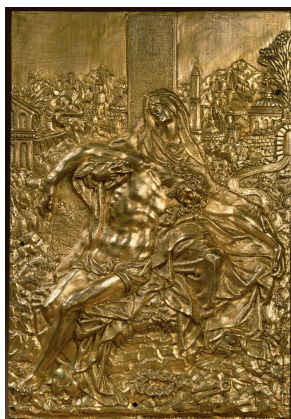


Fig. 11. Anónimo, La Piedad, cobre sobredorado, finales del siglo XVI, The National Gallery of Art, Washington D. C. Reprografía: The National Gallery of Art, www.nga.gov.



Fig. 12. Comparación de paisaje volcánico. Arriba: Volcán Iztaccíhuatl, foto: Notimex. Abajo: Benditera de la Catedral de Puebla, foto: Eumelia Hernández.

Otra de las características que llaman la atención es el paisaje que cierra el horizonte de la escena en las diversas obras. En algunos casos carecen de él, otros guardan correspondencia con la ciudad de Jerusalén, siendo los relieves de Santa Cruz de Campezo y el del National Gallery of Art los únicos que mantienen similitudes de ciertos elementos arquitectónicos y en el de Navaridas se le han incorporado personajes que ayudan a cargar el peso de Cristo. Esto sugiere que existió otra estampa con una ciudad próxima a los modelos de Campezo y del National Gallery of Art, pero también una más que se privó de representar el paisaje, como las dos alemanas ya mencionadas. De lo anterior se deduce que quizás fue el ejecutor de las reproducciones el posible creador de las otras variantes de paisaje. Si este fuera el caso, nuestro platero anónimo, artífice de la benditera en cuestión, podría estar creando dicho horizonte, el cual recuerda, aun a sabiendas de lo arriesgado de la propuesta y siendo una mera conjetura personal, un paisaje propio a las inmediaciones volcánicas de Puebla (fig. 12).

Por otra parte, al saber el sitio específico de destino de la obra, es imprescindible considerar los procesos de preparación del sacerdote previos a la celebración de la misa. Entre estas etapas está aquella que infiere a la purificación, la cual consistía en signarse con el agua bendita que debía estar en la sacristía. Para este acto fue necesario contar con este tipo de pilas que, de acuerdo a las posibilidades y decoro que desprende la ceremonia, se hicieron de suntuosos materiales como el que ahora atendemos. Es aquí donde surge una nueva pregunta: ¿tiene alguna relación intrínseca la iconografía de La Piedad con el uso de la benditera?

Para la formulación de una hipotética respuesta, partimos de otros ejemplos de benditeras que también fueron facturadas en plata y donde el recurso iconográfico se destina a un tema inmaculista. Un ejemplo es la pila que perteneció a la colección Adela Napp de Lumb, datada como de la segunda mitad del siglo XVIII,³⁶ compuesta de una placa de plata repujada y cincelada en la que se simula un retablo. Aquí, la Virgen Inmaculada como eje principal, es acompañada por San José y San Agustín, localizados en las calles laterales, además del escudo agustino en lo alto del remate, lo que sugiere la orden del templo a la que perteneció (fig. 13). En la misma colección existe otra pieza con igual temporalidad a la anterior y que también tiene una placa de plata repujada, cincelada y calada.³⁷ En ella nuevamente está representada la imagen de la Inmaculada, ahora dentro de lo que parece ser un nicho y sobre una peana que sostiene un infante a modo de atlante³⁸. En este mismo contexto de obras, podemos apreciar una más localizada en Puno, Perú, datada como de la primera mitad del siglo XVIII, y que tiene un nicho con la Virgen de la Candelaria flanqueado por columnas salomónicas.³⁹ Otro exponente de dicha centuria, ahora ubicado en el famoso templo de Andahuaylillas, Cusco, Perú, es la pila con la imagen de la Inmaculada que preside nuevamente al cuenco en el que se reserva el agua bendita (fig. 14). De acuerdo con dicho repertorio y en relación con la iconografía vista en el caso de la ciudad de Puebla de los Ángeles, es evidente que el tema mariano se presenta de forma constante, ahora con la variante de que María aparece como Madre receptora del Cuerpo de Cristo, discurso que va apegado a una sugerente lectura que proponemos a continuación.

“Eres fuente que mana a borbotones, fuente de aguas vivas, que descienden del Líbano”, así, en el Cantar de los Cantares (IV, 15) la fuente es interpretada como la figura alegórica de la

36 Ribera, 1981, 160.

37 *Ibidem*, 161.

38 *Idem*.

39 Del Busto Duthurburu, 1996, 264-265.

Virgen, tal y como es representada en la pintura de La Inmaculada como Fuente de Vida, obra de Andrés López, de 1786 y localizada en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán⁴⁰ (fig. 15). De este tipo de referencias se puede argumentar una de las múltiples lecturas existentes entre la correspondencia iconográfica de las pilas de agua bendita vistas. La tradición de relacionar a la Virgen como Fuente de Vida es también el reflejo trasladado de Cristo como agua de ésta.⁴¹ De lo anterior Francisco Xavier nos deja una reflexión:

*Toda gloria del Hijo, redundo, como he dicho, en la gloria de la Madre: por lo cual, si Cristo es fuente de vida, María, como madre de Cristo, es el Paraíso donde esta fuente nace. Si Cristo es verdadera Vid, María es Viña fructosa de esa Vid. Si Cristo es Altar de gracia, María es Templo bendito de ese Altar. Gloriense en buena hora las madres por sus hijos.*⁴²

Con este tipo de referentes podemos entender la elocuente inclusión de la imagen de La Piedad en este tipo de objetos a los cuales el sacerdote se acercó para signarse en los momentos previos a salir al altar y quizás meditar sobre: “O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus”⁴³ (Oh, vosotros, hombres que pasáis por el camino: mirad y ved si hay acaso dolor como mi dolor), tal y como refiere la inscripción de una pintura de Nicolás Rodríguez Juárez, localizada en el templo del Carmen de Toluca, en la que se representa la *vera efigie*, o verdadero retrato, de *La Piedad* de la Ciudad de México⁴⁴ (fig. 16). Esto nos invita a proponer que la benditera de Puebla fue un elemento propiciatorio para hacer evidente la purificación del celebrante a partir de la capacidad virtuosa de las efigies cardinales, presentes en el conjunto de la obra, y de la Sangre sacrificada de Cristo, que es la Fuente de Vida Eterna y “María, el Paraíso de donde esta fuente nace”.⁴⁵

Dicha relación meramente religiosa por el destino y erudición del usuario, está llena del decoro que merece. Es aquí donde la materialidad juega el valor justo de su suntuosidad. Tal y como consta en la documentación, tenía marco de ébano que contrasta cromáticamente con las aplicaciones de ocho querubines dorados repartidos en la periferia. En la parte superior, a modo de remate, las alegóricas virtudes cardinales, las cuales también pudieron haber estado doradas, junto a la jarra de azucenas. El fondo estaba cubierto con terciopelo carmesí, integrándose por contraste con la obscuridad del ébano y daba la calidez necesaria al dorado de las piezas y medallón central. Este último, dispuesto en una placa de plata en su color, generando los sutiles valores cromáticos que surgen del metal mestizo, pero también demarcando la profundidad y sombras del calado de la vegetación. Es en este punto donde se valora una pieza más compleja a la actual, de acuerdo al cromatismo propio de los materiales, tema que quizás infiere directamente a la técnica de plata policromada. Por lo tanto, quizás estos valores visuales están resaltando el interés por encarnar las superficies de piel expuestas, para denotar una aproximación patética del usuario ante esta búsqueda de “naturalismo”, del decoro que le impone los materiales suntuosos en función a la relación dada entre La Piedad y la pila de agua bendita de la sacristía de la Catedral de Puebla (fig. 17).

40 Ruíz Cuevas, 2005, 1177-1200.

41 Trens, 1946, 580.

42 Dornn, 1768, 26.

43 Lamentaciones, 1:12.

44 Mues Orts, 2016.

45 Dornn, 26.



Fig. 13. Anónimo, Benditera, plata labrada en su color; segunda mitad del siglo XVIII, colección Adela Napp Lump. Reprografía; Luis Ribera, Platería sudamericana, 160.

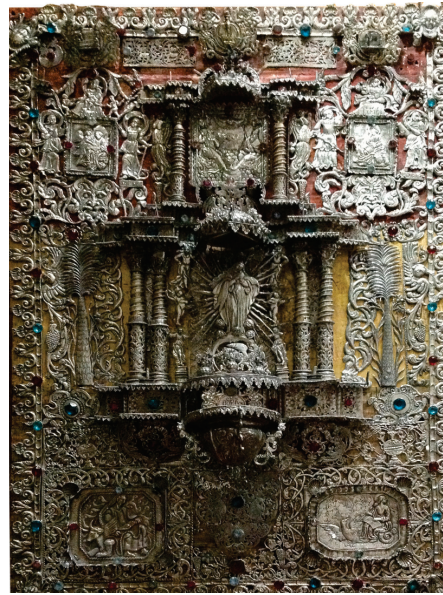


Fig. 14. Anónimo, Benditera, plata calada en su color; segunda mitad del siglo XVIII, San Pedro de Andahuayllillas, Perú. Foto: Andrés De Leo.



Fig. 15. Andrés López, Alegoría de la Inmaculada Concepción como Fuente de Vida, óleo sobre lienzo, 1786, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México. Reprografía; Ignacio Juárez, www.flickr.com.



Fig. 16. Nicolás Rodríguez Juárez, Vera efigie de La Piedad de la Ciudad de México, primer cuarto del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, templo del Carmen, Toluca, Estado de México. Reprografía; Ignacio Juárez, www.flickr.com.

Tras estas sugerentes interpretaciones en donde la materialidad juega un papel fundamental, es prudente atender las encarnaciones localizadas en la obra. Sin duda, la aplicación de éstas fueron llevadas a cabo por un artífice que dominaba la combinación de los pigmentos para denotar el efecto buscado, capacidad que se confirma en las encarnaciones de los querubines e infantes tenantes tanto con ricos enrojecimientos en las mejillas, como en el resto del cuerpo. Este tratamiento contrasta con el de las imágenes principales, como la Virgen María que, a pesar de tener ciertas cargas de rojo en las mejillas, tiene la tez más blanca. Del mismo modo, la encarnación de Cristo es mucho más pálida, sin cargas de rojos y, ya sea por el deterioro o la intención del encarnador, en ciertas zonas se transparenta el color de la plata, como en la clavícula, generando un aspecto grisáceo apropiado para la representación del

cuerpo sin vida, reservándose el color rojo para marcar los hilos de sangre que le escurren de la frente, costado, rodillas, manos y pies. Es a partir de esta aproximación a los detalles de aplicación de policromía que debemos preguntarnos ¿quién es el personaje que realiza esta encarnación? Podríamos pensar, si nos dejamos llevar por la separación de gremios, que se trata de un pintor, tal y como pasó con la escultura.⁴⁶ Pero también podemos proponer que dentro del mismo taller del platero existía una persona que conocía estos procesos. Por lo tanto, en caso de que existiera tal especialista, procede entonces preguntar quién o quiénes habrían tomado la decisión de policromar la obra. Estas preguntas son las que se irán respondiendo en otros textos, pero sirva éste para proponer estos cuestionamientos y comenzar a reflexionar sobre ellos.

Ante esta suma de interrogantes y contextualizando la obra policromada vista también en Oaxaca, podemos inferir que se trata de una técnica desarrollada durante el siglo XVIII. Específicamente vista desde la primera década de la centuria con el ejemplo de la benditera atendida, para pasar por las custodias oaxaqueñas de Zegache y Otlá, realizadas entorno de la tercera década, así como la cruz de altar de mediados de siglo y por último, las andas aplicadas en el lienzo del Nazareno de Chazumba, las cuales denotan ya un gusto neoclásico, situándolas a finales del siglo. Ahora bien, ambos centros productores son posibles sitios con las capacidades para reclamar dicha técnica. Por un lado Oaxaca, tiene dos custodias identificadas como locales y un par de piezas que podrían estar dentro de este círculo de producción, como la cruz de altar y la cabeza de dos rostros. Mientras que la de Chazumba, por la recurrente referencia podría tener como origen el centro productor de Puebla. A esto sumamos la relación decorativa de la benditera con el gusto angelopolitano, además de ser una pieza hecha exclusivamente para su sede catedralicia, como lo insinúa el referido jarrón de azucenas, hoy perdido.



Fig. 17. Reconstrucción parcial de la disposición original de la benditera de la Catedral de Puebla. Foto de la benditera: Eumelia Hernández. Edición y reconstrucción virtual: Andrés De Leo.

46 Maquívar, 1995, 143; 2007, 60-74.

Ante el panorama visto en el siglo XVIII, y gracias a un revelador documento que ahora damos a conocer, es posible establecer ciertos antecedentes de esta técnica en la centuria anterior.⁴⁷ En estas fojas, fechadas en el año de 1659, indican lo estipulado en el testamento de Antonio de Cervantes Carvajal, quien fuese maestrescuela de la Catedral de Puebla, donde otorga el recurso necesario para hacer una efigie de plata de san Pedro, la cual debía de ser de cinco cuartas de vara, aproximadamente un metro. Esta imagen también tendría que realizarse con la siguiente disposición: “Con elevación del rostro mirando al Cielo a la parte izquierda y la mano derecha levantada en alto con dos llaves, la una en la mano y la otra pendiente a ella, y la izquierda arriada al cuerpo con un libro cerrado”. La minuciosidad de la descripción ofrece claramente una imagen que bien puede ser comparada con obras como la vista en la pintura mural de Clemente de Torres localizada en Santa María Magdalena, Sevilla (España), datada en los primeras décadas del siglo XVIII⁴⁸ o la escultura atribuida a Juan de Mesa y conservada en la Catedral de Pamplona (Colombia)⁴⁹ (fig. 18 y 19). Sumado a esta rica descripción, se especifica que la efigie debía hacerse en la Ciudad de México “con el mejor oficial que hubiere”, para ello dejaba cuatro mil pesos con los que sus albaceas y comisarios encargaron la obra a Antonio Salcedo y Pedro de Cevallos, maestros plateros. Es así como, al momento de la entrega, se registra que el peso de la plata que compone la escultura se determinó a partir de sus partes, lo que demuestra que la composición escultórica se realizaba mediante el ensamble de la capa, el cuerpo, atributos, peana, “rostro, manos y pies encarnados”. Este último dato pone de manifiesto que el tipo de acabado que se le dio a las áreas de piel expuestas fue la policromía, lo que sin duda constituye un importante antecedente para nuestros objetos de estudio.

A partir de la suculenta referencia anterior, es que podemos tener antecedentes de otras piezas encarnadas, aunque actualmente desaparecidas, y los nombres propios que las trabajaron, así como la región de donde éstas surgieron, la Ciudad de México. Por lo tanto, no queremos dejar pasar la oportunidad de mencionar que estas características técnicas puedan estar acorde a ciertos rasgos de distinción social. Con ello nos referimos a que, si en efecto los talleres mexicanos fueron los que marcaron la pauta de distinción con esta técnica, los de Puebla y Oaxaca la replicaron en miras de integrarse a estos paradigmas. Para entender esto nos valemos aquí del concepto del “gusto” planteado por Pierre Bourdieu, quien nos dice que “los gustos son la afirmación práctica de una diferencia inevitable”⁵⁰ y estos se reafirman con el rechazo de otros gustos.⁵¹ En su categorización, existe un “gusto legítimo”, que es establecido por las clases dominantes y es el efecto del capital cultural heredado en correlación con el capital escolar, éste último adquirido y reconocible por la obtención de *títulos*.⁵²

Estos conceptos iniciales, ahora aplicados a nuestros objetos de estudios, nos llevarán a reflexionar sobre los elementos compositivos que dieron origen al “gusto” por la plata policromada. Pero más aún, a la cumbre de la escala social entre México, Puebla y Oaxaca –en la que posicionamos al clero catedralicio de Puebla con el capital cultural y escolar que sugiere Bourdieu para la clase dominante– que guía el “gusto”, ya sea por apropiación de modelos de sociedades con una jerarquía mayor, como la efigie de san Pedro proveniente de la Ciudad de México.

47 Archivo Histórico del Cabildo de la Catedral de Puebla de los Ángeles (AHCCPA), 1659, fs. s/n.

48 Morales y Quiles García, 2010, 197.

49 Pérez Morales y Dávila-Armero Del Arenal, 2016, [Consultado 03-10-2016].

50 Bourdieu, 1988, 63.

51 *Idem*.

52 *Idem*.



Fig. 18. Clemente de Torres, San Pedro, pintura mural al fresco, primer cuarto del siglo XVIII, Santa María Magdalena, Sevilla, España. Reprografía: www.rafaes.com.



Fig. 19. Juan de Mesa, San Pedro, Madera tallada, policromada y estofada, 1626, Catedral de Pamplona, Colombia. Foto: Reprografía: Pérez Morales y Dávila-Armero, "San Pedro apóstol", <http://www.lahornacina.com>.

Retomando a Bourdieu, para alcanzar un “gusto legítimo”, el agente debe tener a su disposición los medios para la adquisición de una “obra legítima”, por lo tanto, para nuestro caso, es la sede catedralicia el referente que buscamos como la entidad capaz de ofrecer los *títulos* y poseer el capital para dichas adquisiciones y con ello establecer cuáles serán las “obras legítimas”. En el mismo sentido, y de forma más específica, es el cabildo catedralicio, quien dictará este “gusto” y que, como propone Bordieu al respecto del agente, éste “tiende en realidad a imponer las normas de su propia percepción”.⁵³ claro es que el “gusto” está determinado a las tendencias externas y a la interpretación que hacen de ellas el artífice.

En este sentido, lo estético toma una posición de “distinción”, de privilegio en el espacio social, relacionado con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes.⁵⁴ En consecuencia, al revisar lo ocurrido entre la Ciudad de México y la de Puebla, se puede esperar que otros centros productores, como Oaxaca, retomen el “gusto” poblano como un referente de “gusto legítimo” y sea quien dicte las tendencias artísticas y, por lo tanto, también técnicas.

Ante estos paralelismos es importante mencionar otros ejemplos desarrollados allende de los mares, específicamente en el territorio valenciano, España, en donde gracias a las restauraciones realizadas por el Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, se conocen tres piezas de plata con la correspondiente encarnación. Sin duda, estos casos nos abren el panorama para comenzar a sospechar sobre el origen “legítimo” de este recurso estético. El primer ejemplo es un grupo escultórico de la Catedral de Valencia, realizado con lámina de plata que representa la aparición de la Virgen y Jesús ante san Jaime. La obra, atribuida a Bernabé Thadeo de Piero de

53 *Idem.*

54 *Idem.*



Fig. 20. Anónimo, *Santa Catarina de Alejandría*, plata labrada en su color; sobredorado y policromado, mediados del siglo XVI, Santa Catalina y San Agustín, Valencia, España. Reprografía: IVCR, "Obrador valenciano del siglo XVI", <http://www.ivcr.es>.

Pone, es realizada en fechas próximas a finales del siglo XV.⁵⁵ En ella observamos encarnaciones en los rostros y manos de los tres personajes, así como en las áreas de piel del Padre Eterno y querubines que rematan el conjunto. El otro ejemplo es la Virgen de Gracia de la parroquia de san Antonio Abad y datada como de finales del siglo XVI, en esta ocasión los textiles y el cabello juegan un papel cromático de plata mestiza y nuevamente la piel expuesta es encarnada, tanto de la Virgen como en el cuerpo desnudo del Niño.⁵⁶ Una obra más es el relicario escultórico de santa Catalina de Alejandría, pequeña efigie de mediados del siglo XVI con encarnación y cabello policromado⁵⁷ (fig. 20).

Con estas referencias queda clara la correspondencia entre ambos continentes, lo que sugiere una similitud técnica, así como también la relación de encarnar y aplicar, en algunos casos, policromía en el cabello. Pero también en que este "gusto", aparentemente tiene una antigüedad

mayor en el continente europeo; ya que se comienzan a registrar en piezas de finales del siglo XV. Lo anterior nos obliga a pensar que la técnica perduró en obras que aún no conocemos, pero que indiscutiblemente derivó de la española y que permeó en los talleres novohispanos.

ANÁLISIS CIENTÍFICO APLICADO A LA PLATA POLICROMADA

Una forma para comenzar a dilucidar estas atribuciones de talleres se puede encontrar en las herramientas de análisis científicos; mismos que han sido usados en las obras valencianas para su restauración y que en México ahora incursionamos con los estudios centrados en la placa benditera de la Catedral de Puebla, cuyos resultados aquí aportamos.

La metodología empleada, siguiendo la que rige para otras piezas en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del IIEs, UNAM, consistieron primero en fotografiar la obra bajo la radiación de longitud de onda ultravioleta, lo que nos ofreció una lectura clara de las áreas sin policromar y las lagunas que dejan expuesto el metal subsecuente.⁵⁸ Así mismo, mediante el acercamiento del microscopio MOD, se pudo observar dicho metal y nos percatamos que debajo de la policromía no existía evidencia de dorado, lo que nos sugiere que este proceso se realizó con el debido cuidado de no aplicar este metal en aquellas partes que aún quedaban por policro-

55 Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals (IVCR), 2016, [Consultado el 05-08-2016].

56 IVCR, 2016, [Consultado el 05-08-2016].

57 IVCR, 2016, [Consultado el 05-08-2016].

58 Quiero agradecer el apoyo que en estos trabajos me fueron brindados por Eumelia Hernández Vásquez, quien realizó las fotografías de luz ultravioleta y luz visible; así como del análisis con el microscopio MOD.

mar. Sin embargo, en algunas zonas del área capilar de los ángeles se evidencian invasiones de baño de oro cubiertas por el encarnado (fig.21). Lo anterior sugiere que al momento de dorar, el platero, posiblemente concibió su obra con el acabado que hoy tienen. Otra característica visible mediante las imágenes del microscopio de alta resolución, son las capas de las que se compone la policromía. Aparentemente, después de la plata existe una capa de preparación previa a la policromía final. Ante esta evidencia se decidió extraer muestras microscópicas en aquellas áreas donde el estado de conservación lo permitiera.

De esta manera, se tomaron dos muestras de menos de un milímetro de tamaño de encarnado localizadas una, en la ceja del infante lateral izquierdo que flanquea el medallón y la restante en la pierna izquierda de Cristo, punto en el que a su vez contiene restos del escurrimiento sanguíneo.⁵⁹ Ambas fueron revisadas estratigráficamente mediante luz visible y ultravioleta. La primera reveló tres capas, las dos inferiores compuestas principalmente de plomo y pequeñas partículas de mercurio, lo que probablemente represente una mezcla de albayalde con una pequeña proporción de bermellón. Mientras tanto, la tercera está compuesta por material orgánico, así como silicio, calcio y aluminio, lo que remite a que la policromía de la ceja está elaborada con una arcilla y el material orgánico sea un posible estrato de barniz.

La segunda muestra tiene una estratigrafía más definida. En ella se detectaron cinco capas. La inferior se compone predominantemente de plomo, que corresponde al albayalde, con un ligero porcentaje de silicio y partículas de mercurio, visibles en el mapeo de composición. La siguiente es una pequeña capa que tiene una importante concentración de silicio y aluminio; mientras que en la subsecuente predomina el plomo pero con importantes partículas de plata próxima a la capa anterior. Además se observa un área con una morfología orgánica, ésta compuesta de sodio, silicio y carbono. El estrato sucesivo presenta plomo con una importante presencia de mercurio, lo que coincide con el color bermellón que compone la sangre. Por último, la estratigrafía superior nos revela una importante concentración de carbono, material orgánico que puede estar asociado a un barniz (fig. 22).

Una muestra más que se pudo extraer es una partícula de plata que surge de una raspadura del pie izquierdo del Cristo. Al someterla al microscopio electrónico de barrido, nos permitió conocer una aproximación a la aleación de la pieza, compuesta por 92% de plata y 7 % de cobre (fig. 23). Así mismo una pequeña región de la superficie de esta muestra cuenta con partículas del estrato superior, lo que nos comprobó que la capa de preparación, pero no necesariamente entendida como aparejo, ya que en la policromía sobre plata no lo requiere como en la madera, está compuesta principalmente por plomo y silicio en baja proporción.

A partir de estos análisis es posible contrastar sus valores con las obras valencianas referidas. La primera comparación la hacemos con el conjunto escultórico de san Jaime, en la que se vieron varias capas de repintes, siendo la primera de ellas una estratigrafía semejante al caso poblano, con la diferencia de que en el ejemplo español, la capa de preparación está elaborada con albayalde mezclado con yeso, calcita y laca roja. La segunda capa, con albayalde y bermellón, mientras que la tercera, la última que correspondería a la primera encarnación, está formada por una capa orgánica de tonalidad parda, posiblemente un barniz. Contrario a este caso, y por consecuencia también de la benditera, la analítica del relicario de santa Catalina conserva la misma estratigrafía solo que antes de la capa de preparación de albayalde y bermellón, tiene una fina aplicación de naturaleza orgánica. Con estos resultados tenemos ahora dos posibles procesos que, a la par que sigan avanzando las investigaciones y la catalogación podremos ir contrastando.

59 Quiero agradecer el apoyo que en estos trabajos me fueron brindados por a Sandra Zetina Ocaña por el apoyo brindado en el proceso de análisis materiales microscópicos.



Fig. 21. Imagen del borde capilar del querubín localizado en la parte alta de la venera. MOD, 100X. Foto: Eumelia Hernández. Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del IIES, UNAM.



Fig. 22. Imagen de la muestra NE221.02 (Pierna de Cristo con policromía de sangre). Arriba: Microscopio Electrónico de Barrido (luz visible). Abajo: Microscopio Electrónico de Barrido. Fotos: Sandra Zetina. Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del IIES, UNAM.

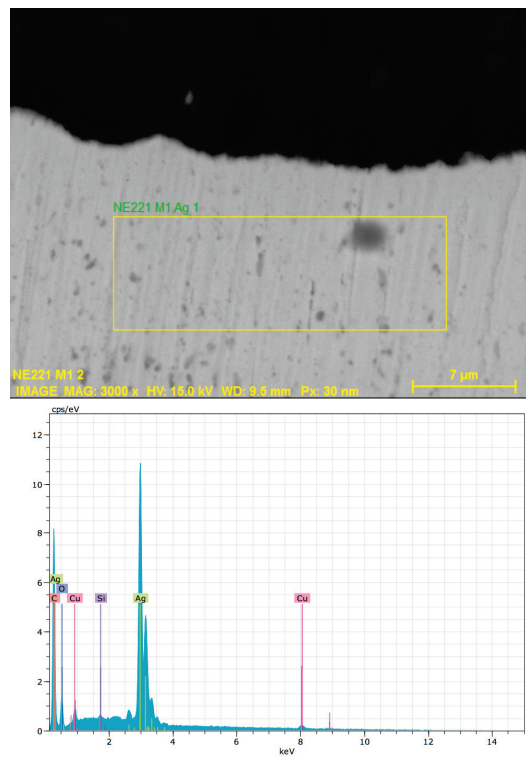


Fig. 23. Imagen de la muestra NE221.05 (Plata de la pierna de Cristo). Arriba: Microscopio Electrónico de Barrido. Abajo: Gráfica de componentes, en donde destacan la plata y cobre. Foto: Sandra Zetina. Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del IIES, UNAM.

PRIMERAS CONCLUSIONES

La plata policromada aquí presentada gracias a la catalogación realizada en Oaxaca, así como de la bibliografía que la menciona en otros centros productores y la documentación histórica, sugiere una reciprocidad entre ambos continentes que posiblemente marcó el gusto por esta técnica en la Nueva España y que, sin duda permeó en los centros productores periféricos que encontraron en ella un “gusto legítimo”.

Esta influencia que según la documentación parece partir de la Ciudad de México, es reconocida y reproducida por los talleres poblanos y a su vez por los oaxaqueños. Con ello, proponemos que los valores cromáticos –ya sean argentos, picados de lustre, dorados o policromados– son parte de un recurso adicional que se suma a la suntuosidad material y que está de la mano con el decoro que implican los objetos litúrgicos. En este sentido todos estos recursos técnicos aplicados mediante punzones, cinceles, ácidos, etc. sobre la plata genera valores de luces que dan a la superficie primeros y secundarios planos, para que con ellos se pierda la frialdad característica del metal. Ante esta lectura que ahora se le da a las aplicaciones técnicas de los acabados, la plata policromada –específicamente en las representaciones humanizadas– quizás fue un recurso usado para generar la empatía necesaria con quien percibe la obra, lo que podría justificar al objeto argento dentro de los discursos de los *estudios de imagen*.

Asumido el reflejo y extensión técnica de la platería policromada entre los diferentes centros productores, este primer estudio del caso novohispano brinda la oportunidad de comenzar a establecer comparaciones con piezas españolas. Es precisamente en las nombradas concomitancias materiales que se encuentran las evidencias para hablar de una tradición compartida de aplicación de pintura en otro tipo de superficies metálicas. De estas podemos mencionar la lámina de cobre, técnica de la que somos conscientes se debe revisar en un futuro próximo, así como los comparativos estudios que se requieren de otras piezas novohispanas y con ello, generar otras posibles posturas, valiéndonos para ello siempre del trabajo interdisciplinar que el análisis científico y las herramientas tecnológicas ofrecen a la historia del arte.

Con este estudio queremos continuar incorporando y otorgando su merecida posición a los objetos litúrgicos dentro de los *estudios de imagen*. Es así como le damos ahora un valor agregado al marco de ébano que originalmente poseía la benditera poblana, ya que un marco “tiende a convertir en imagen todo lo contenido y reclama la atención hacia aquello que delimita”.⁶⁰ Por lo tanto, este ensayo propone a la suntuosidad material y técnica de esta imagen, como parte de un conjunto de elementos que conforman un discurso intrínseco con La Piedad, la religiosidad y, por su puesto, con el ritual.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR MARRERO, Pablo. (2013) *Exposición, Ecos, testigos y testimonios de la Catedral de Puebla*. Puebla: Mueso Amparo. (en proceso).
- y DE LEO, A. (2007) “...de astil escultórico a modo de cariátide. Testigos de la platería angelopolitana en Oaxaca”, en *Historia del arte en Puebla: Avances y perspectivas*, Puebla: BUAP. (en proceso).
- BOURDIEU, Pierre. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

60 Pérez-Hita, 2013.

- CAMÓN AZNAR, José. (1951). *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: FLG.
- CAZORLA, Emilio. (1948-1950). *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*.
- DE LEO, A. y VARGAS, F. (2009). “Nuestro Padre Jesús Nazareno, el retrato de una escultura para la renovada devoción en Santiago Chazumba” *Encrucijada*. pp. 20-39.
- DE LEO, Andrés. (2012). “La Custodia oaxaqueña novohispana”. *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural de Oaxaca*. pp. 4-11.
- “La platería al servicio de la Mesa de Altar”. Conferencia presentada en la “1ª Jornada de arte novohispano en la antigua Antequera, Oaxaca”, IIEs, Oaxaca.
- (2014). *La platería en Oaxaca durante el siglo XVIII: aproximación a sus artífices, producción y señas de identidad*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2017). “La custodia como seña de identidad: la platería en Quito durante el siglo XVIII”, en *Mestizaje en Diálogo*, Bolivia: Fundación Visión Cultural.
- DEL BUSTO DUTHURBURU, J. A. (1996). *La platería en el Perú, dos mil años de arte e historia*, Lima: Bancosur.
- DORNN, F. X. (1768). *Letanía Lauretana de la Virgen Santissima*. Valencia: La viuda de Joseph de Orga.
- GARDUÑO, María Leticia. (2015). *Un siglo de platería en la Catedral de Puebla*. México: ADABI.
- HEREDIA MORENO, M. C. (1980). *La orfebrería de la provincia de Huelva*, (Huelva: Instituto de Estudios Onubenses).
- KAWAMURA, Y. (2003). “Contribución sobre el conocimiento de la platería oaxaqueña.” en *Estudios de platería: San Eloy 2003*. España: Servicio de Publicaciones. pp. 301-314.
- LAWRENSE, A. (1956). *El arte de la platería en México*. Ciudad de México: Porrúa.
- MAQUÍVAR, C. (1995). *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán*. Ciudad de México; Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MAQUÍVAR, C. (2007). “La escultura en el Museo Nacional del Virreinato”, en *Escultura, Museo Nacional del Virreinato*. Ciudad de México: Museo Nacional del Virreinato. pp. 60-74.
- MARTÍN VAQUERO, R. (2003). “Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava): legado de don Juan Miguel de Viana”, en *Estudios de platería: San Eloy*. España: Universidad de Murcia. pp. 345– 367.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, I. (2008). *Zilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII, mendeak El arte de la platería en Gipuzkoa: siglos XV-XVIII*. España: Diputación Foral de Gipuzkoa.
- MORALES, N. y QUILES GARCÍA, F. (2010). *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- MUES ORTS, P. Comunicación oral dentro del programa de clases de posgrado en “Pintura virreinal del s. XVIII”, 28 de septiembre 2016.
- PÉREZ MORALES, J.C. y DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A. (2016). San Pedro apóstol: el Juan de Mesa no identificado de Colombia. < <http://www.lahornacina.com/articulosmesa3.htm>> [consultado 03-10-2016].
- PÉREZ MORERA, J. (2010). “El arte de la platería en Puebla de los Ángeles”. en Paniagua, J. y Salazar, N. (coord.) *Ophir en las Indias, Estudios sobre la plata americana siglos XVI– XXI*. León: Universidad de León. pp. 279– 289.
- (2012) “El gremio de plateros poblano”. en en Paniagua, J. y Salazar, N. y Gámez, M. (coord.) *El Sueño del Dorado, Estudio sobre la plata iberoamericana, siglos XVI– XIX*. España: Universidad de León, INAH. pp.244-248.

- (2012). “Formas y expresiones de la platería barroca poblana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.
- PÉREZ-HITA, H. (2013). *Coleccionismo y marcos*. (Conferencia presentada en el curso monográfico “Historia del marco y su conservación” del Museo Nacional del Prado, España, 22 de abril de 2013).
- Rheinisches Bildarchiv Köln, “La Piedad”, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte <www.bildindex.de/document/obj05718342> [consultado el 29-09-2016].
- RIBERA, A.L. (1981). *Platería sudamericana de los siglos XVII-XX*. München: Hirmer.
- RUIZ CUEVAS, K. (2005). “La Virgen como Fuente de Vida. La Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España”. en Campos, Francisco Javier. y de Sevilla, Fernández. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. pp. 1177-1200.
- TORRES PÉREZ, J. M. (1994). “El eco de las piedades de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII” en *Lecturas de Historia del Arte*. Madrid: Ephialte.
- TRENS, M. (1946). *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra.
- ZANUSO, S. (2007). “Scuola Italiana del XVI secolo, Piedad” en Di Lorenzo, Andrea y Frangi, Francesco eds. *La raccolta Mario Scaglia: Dipinti e escultura, medaglie e placchette da Pisanello un Ceruti*. Milán: Museo Poldi Pezzoli.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Colecciones de arte de la Veste Coburg, “La Piedad”, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, <www.bildindex.de/document/obj17010593> [consultado el 29-09-2016].
- Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals. (2016). Retablo de la Aparición de Jesucristo y la Virgen a san Jaime. S. I. Catedral Metropolitana de Valencia. <<http://www.ivcr.es/>> [Consultado el 05-08-2016].
- . Obrador valenciano del siglo XVI, Relicario de santa Catalina de Alejandría Iglesia de Santa Catalina y San Agustín, Valencia, IVCR. <<http://www.ivcr.es/>> [Consultado el 05-08-2016].
- . (2016). Orfebrería de iglesia de San Martín Obispo y San Antonio Abad, Valencia”, IVCR. <<http://www.ivcr.es/>> [Consultado el 05-08-2016].
- The Walters Art Museum, “Tabernacle Door with Pietà”, The Walters Art Museum, <art.thewalters.org/detail/32209/tabernacle-door-with-piet> [consultado el 29-09-2016].

ARCHIVOS Y BASES DE DATOS

- Archivo General de la Nación (AGN).
- Archivo Histórico del Cabildo de la Catedral de Puebla de los Ángeles (AHCCPA).
- Catálogo de Bienes Artísticos Contenidos en Recintos Religiosos* (CBACRR). Oaxaca: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.