

**De Juan de Arfe y Villafañe a la obra novohispana:  
la conmensuración en la platería**

*José Andrés De Leo Martínez  
Universidad Nacional Autónoma de México*



RESUMEN: El presente trabajo intenta comprobar la aplicación del tratado de *La Varia commensuración de la arquitectura y piezas de la iglesia* escrito por Juan de Arfe y Villafañe en la obra novohispana. Esto se llevará acabo mediante el análisis de commensuración a tres cruces procesionales virreinales de principios del siglo XVIII, con el propósito de establecer dichas relaciones y con ello comprobar su uso y aplicación. A partir de ello se hace una propuesta de la vigencia e importancia que tuvo la proporción en este tipo objetos para la aceptación de las formas.

*Palabras clave:* cruz procesional, Juan de Arfe y Villafañe, tratado de platería, platería novohispana, proporción.

ABSTRACT: This work tries to verify the application of the treaty of *La Varia commensuración de la arquitectura y piezas de la iglesia* of Juan de Arfe Villafañe on the work of the New Spain. In this case it leads to analysis four colonial processional crosses from the early eighteenth century with the purpose of establishing these relationships and thereby check the use and application of the treaty and a proposal of the relevance and significance of the proportion of such objects to the acceptance of the forms of this object.

*Keywords:* processional cross, Juan de Arfe y Villafañe, treaty of the silverware, silverware proportion.

Juan Arfe y Villafañe es uno de los mejores ejemplos que representa al “hombre renacentista” español. Su obra –tanto la argéntea como bibliográfica– ha encontrado eco en los estudios de historia del arte al recorrer varias líneas de investigación que han partido desde el contexto personal, político y social de nuestro protagonista, así como de las repercusiones que tuvo su trabajo en el desarrollo del arte español. Es así como, este personaje, se ha convertido en un referente indispensable para los estudios de la arquitectura, geometría y, por su puesto, platería. Tal y como la investigadora Carmen Heredia menciona en un contundente artículo llamado: “Fortuna crítica de Juan Arfe y Villafañe”<sup>1</sup>. En dicho texto se destacan, entre los diversos enfoques que se han planteado sobre dicho platero, los de mayor calado e interés realizados por

---

1 C. HEREDIA MORENO (2006). “La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe”. En *Archivo español de arte*, pp. 313-319.

María Jesús Sanz<sup>2</sup> quien, por su amplio conocimiento en la obra de Arfe, fue quien coordinó la jornada académica realizadas en conmemoración del *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, publicación fundamental para el estudio del platero leonés<sup>3</sup>.

Consciente ahora de la importancia que tiene este personaje dentro de los estudios de la obra española, nace el interés por conocer la repercusión que tuvieron sus textos u obra en otros territorios fuera de la península. Por lo tanto, a partir de la bibliografía que deja, en concreto el tratado *Varia commensuración de la arquitectura y piezas de la iglesia*<sup>4</sup>, de 1585, es que parto para indagar sobre las dichas repercusiones, pero sobre todo, la asimilación de este tipo de escritos en el territorio novohispano. Capítulo que ha quedado abierto en la historiografía y de ahí, la serie de preguntas que dan comienzo al presente trabajo: ¿Existe evidencia sobre el uso de este tipo de tratados para la hechura de piezas en la Nueva España?, si es así ¿qué tipo de evidencias tenemos? y por el contrario, ante la ausencia de referencias directas, ¿Será posible, a partir de un análisis de commensuración aplicada, establecer el uso del tratado de Juan Arfe en la obra virreinal novohispana?

Antes de contestar los cuestionamientos planteados es pertinente hacer mención de aquellos estudios que han tomado a *La Varia Commensuración* como el referente principal para modelo de obras españolas y que van apegadas al discurso del segundo título del cuarto libro de dicho tratado, “De las pizas de iglesia y servicio del Culto Divino”. El caso más reciente es el que da a conocer Luis García-Saúco, donde sugiere que la cruz procesional realizada en madera dorada y parcialmente estofada, datada como del siglo XVII y localizada en una colección particular de la ciudad de Albacete, España<sup>5</sup>, surge de la traza dictada por Arfe en el tratado en cuestión. Además, propone que la materialidad de la pieza responde a un proyecto para una futura hechura de materiales nobles y que actualmente no se tiene noticia de ella<sup>6</sup>. Otro texto –que en definitiva retomo como fundamental para el caso de estudio novohispano– es el de Juan Francisco Esteban, quien, en su artículo: *Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco*<sup>7</sup>, aproxima al lector a la aplicación textual de las proporciones de *La Varia Commensuración* con piezas localizadas en la zona geográfica mencionada. Aquí, el autor sistematiza y organiza la commensuración dictada en los diferentes capítulos del tratado y las categoriza en dos apartados principales: los sistemas geométricos, calculados por la “Divina Proporción” y las “Armonías musicales”, que son resultantes del cuadrado, su multiplicación y división por números enteros<sup>8</sup>. Es así como en este texto se resume el sistema de proporciones planteado en *La Varia Commensuración* de Juan de Arfe y las relaciona con un grupo de piezas aragonesas clasificadas entre el siglo XVI y XVIII. De este trabajo quiero destacar la comprobación de las

---

2 Uno de los más completos es: M. J. SANZ (1978). *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

3 M. J. SANZ (2003). *Centenario de la Muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla: Fundación el Monte.

4 J. ARFE Y VILLAFAÑE (1675). *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. Madrid: Francisco Sanz.

5 L. GARCÍA-SAÚCO (1999). “Una cruz procesional, según modelo de Juan de Arfe, en Albacete” En *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, pp. 47-59.

6 *Idem*, p. 59.

7 J. ESTABAN LORENTE (1988). “Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del renacimiento y Barroco”. En *Artigrama*, pp. 145-165. Quiero agradecer a Manuel Varas por facilitarme la aproximación a este artículo, fundamental para este trabajo.

8 *Idem*, p. 146.



relaciones de proporción; pero en cuanto a las piezas, el estudio está centrado en un interés descriptivo. Es así que, a partir de este tipo de aproximación, se deja abierta la posibilidad de interpretar el alcance que tuvo el uso del tratado en los diferentes centros de producción, así como la vigencia que tuvo en las diferentes temporalidades.

Ahora bien, sobre la relación específica de *La Varia Commensuración* con obras de la Nueva España, hasta el momento sólo se ha encontrado una mención. A pesar de ello, ésta ya nos ofrecen una propuesta de la implementación de la tratadística en las piezas virreinales. Es así como la investigadora Cristina Esteras quien, al momento que aborda una lámpara votiva localizada en Salvatierra de los Barros, España, procedente de los talleres de la ciudad de Puebla y datada como del siglo XVIII<sup>9</sup>, hace énfasis de la decoración que tiene en la superficie, la cual describe como “baja”, con la finalidad de que su limpieza no sea complicada. Tal y como lo recomienda Arfe en *La Varia Commensuración*<sup>10</sup> para la hechura de este tipo de piezas, a lo que se refiere de la siguiente manera: “... todos los miembros se guarnecen de obra baxa de relieve; por causa del aceyte, que cría horrura y suciedad, cuando en la plata halla partes más justas, y de muchos relieves; por o cual se adornan con labores que se puedan limpiar con facilidad”<sup>11</sup>.

Una mención más, aunque indirecta, es la realizada por María Leticia Garduño, quien pone en relación el contrato descriptivo de la custodia de torre de la Catedral de Puebla, firmado en 1585 por Juan y Miguel de Torres, con la homónima de Sevilla, realizada por Arfe<sup>12</sup>, de 1580-1587. En este caso, la investigadora toma como referente la obra argéntea y no la estampa del tratado, quizás por ser este último y la firma del contrato con los plateros Torres, coetáneas. A pesar de ello publicó, dentro de las imágenes que acompañan el texto, el grabado de la custodia que aparece en *La Varia Commensuración* como una aproximación esquemática de lo que fuera en su tiempo la obra mexicana<sup>13</sup>. Lo anterior, desde un punto de vista particular, sugiere que el modelo empleado para la obra de la Catedral de Puebla está en relación con los gustos vigentes en Europa<sup>14</sup> y que los plateros mexicanos quizás conocieron por otro tipo de grabados o noticias de los modelos de producción en España. Aunque tampoco descartamos –a pesar de lo ajustado de las fechas– que fueran poseedores de un recién editado ejemplar del tratado de Arfe.

A partir de la información anterior se puede inferir sobre la existencia de este libro en las bibliotecas personales de los plateros novohispanos. Por lo tanto, es importante revisar la documentación y bibliotecas históricas que pudieran arrojar algunos datos que dieran sustento al uso del tratado. De acuerdo con esto, el rastro de la pervivencia física del libro de *La Varia Commensuración* en el territorio novohispano, es escasa. Entre los ejemplos que podemos mencionar es la edición de 1675 localizado en la Biblioteca Nacional de México, perteneciente al fondo de la antigua Academia de San Carlos y que, según la inscripción ubicada entre las primeras páginas,

---

9 C. ESTERAS MARTÍN. (1981). “Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros”. En *Revista de Indias*, pp. 271-273.

10 *Idem*, p. 272.

11 J. ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, p. 285.

12 L. GARDUÑO PÉREZ (2013). *Un siglo de platería en la Catedral de Puebla a través de sus inventarios de alhajas (s. XVIII)*. México: ADABI, pp. 271-274.

13 *Idem*, p. 274.

14 Sobre este tipo de relaciones de gustos también lo refiere: *Idem*, p. 272.

perteneció al ingeniero y periodista Andrés Amat Tortosa<sup>15</sup>. Reconocido personaje que trabajó en las fortificaciones de las Islas Canarias y que posteriormente se trasladó a la ciudad de Guadalajara de la Nueva España, entorno al año de 1787<sup>16</sup>. Otro ejemplo, del mismo año de edición, es el ejemplar consultado para el presente trabajo, localizado en la Biblioteca Francisco de Burgoa de Oaxaca y que perteneció a la antigua biblioteca conventual de Santo Domingo, según la marca de fuego que ostenta (Fig. 1)<sup>17</sup>. Un ejemplar más, ahora ubicado en la Biblioteca Histórica de José María Lafragua de la Ciudad de Puebla, se trata de la edición de 1773. De estas referencias es importante destacar que la presencia del libro en tan diversos acervos, habla de los variados alcances y públicos en los que permeó el tratado. Pero también, a pesar de que hasta el momento sólo se han podido consultar en las bibliotecas mencionadas, estas referencias reflejan las múltiples reediciones que posiblemente llegaron a territorio virreinal, las cuales abarcaron desde el año de 1585 hasta 1806.

Por otra parte, en las bibliotecas privadas que la documentación histórica ofrece, hasta el momento no se ha revelado la presencia textual de *La Varia Commensuración* entre los bienes de los plateros novohispanos, pero sí otras obras de la autoría de Arfe, por lo que no se descarta la posibilidad de que el libro de actual interés, entre otros, se encontrara entre la bibliografía común de los talleres de platería novohispanos. Ejemplo de esto es el libro de *Quilatador de oro, plata y piedras*<sup>18</sup>, escrito por Juan de Arfe en 1572, localizado en la casa del platero Miguel Gonzáles Hidalgo, inventariado en el año de 1737 en la ciudad de Zacatecas<sup>19</sup>. En otro documento realizado en la Ciudad de Puebla en el año de 1650, en el que se relacionan los bienes del platero Laureano Saavedra, se hace referencia al libro antes mencionado como: “Quilatador de Juan de Arfe”<sup>20</sup>. En la misma ciudad, pero en el año de 1692, Juan Núñez, maestro del arte de escribir, tasó los libros del platero Gerónimo Pérez, entre los que anotó el libro de “Juan de Arphe, Arte de Platero”<sup>21</sup>, quizás, haciendo alusión a un ejemplar de *La Varia Commensuración*<sup>22</sup>. Estas referencias documentales señalan puntuales casos que demuestran el uso cotidiano de cierto tipo de literatura apegada al tema de la platería. Sin embargo son escasas para hacer una contundente conclusión sobre ello. Por lo tanto, esto obliga a hacer otro tipo de análisis que ayuden a comprobar, o no, la aplicación de este tratado en la Nueva España.

Es así como, basado en el método aplicado por Juan Francisco Esteban para el caso aragonés, pretendo indagar sobre las concomitancias de conmensuración con algunas piezas localizadas

---

15 En la portada se lee una inscripción que dice: “Es de D. Andrés Amat Tortosa Yngeniero de los R.s Exercitos, Plazas y fronteras de S.M. con destino en la secretaría del despacho universal de Guerra. Costo 23 rls. de n. [rúbrica]”

16 A. HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ (1991-1992). “Andrés Amat Tortosa. Ingeniero y periodista”. En *Parabiblos: cuadernos de biblioteconomía y documentación*, pp. 53-60.

17 Queremos agradecer a la directora de la Biblioteca, María Isabel Grañén Porrúa y a los coordinadores Penélope Orozco y Carlos Carreño, por el apoyo otorgado para consultar el material bibliográfico.

18 Sobre la presencia y uso de este tratado en el territorio novohispano, la investigadora Alicia Cordero ha profundizado en el tema.

19 E. DEL HOYO (1986). *Plateros, Plata y Alhajas en Zacatecas (1568-1782)*. Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, p. 80.

20 J. PÉREZ MORERA (2012). “El gremio de plateros poblano. Nómina cronológica de artífices (1580-1820)”. En J. Paniagua, N. Salazar, y M. Gámez (eds.). *El sueño de El Dorado. Estudios sobre la plata iberoamericana Siglos XVI-XIX*, p. 244.

21 *Ibidem*.

22 Agradecemos a Jesús Pérez Morera, el habernos compartido la información de estos dos documentos alojados en: Archivo Histórico de Notarias de la Ciudad de Puebla de los Ángeles.

en Nueva España. De acuerdo con líneas anteriores y como un ejercicio de aproximación al planteamiento de las preguntas iniciales, he seleccionado un grupo de cruces procesionales que, de primera vista, tienen una relación formal con la estampa que ilustra el capítulo que aborda a dichas cruces en *La Varia commensuración*. A estas piezas se les aplicarán los trazos y proporciones dictados en el texto y dibujos de Arfe, para discutir sus similitudes y diferencias, así como parte del proceso constructivo de las piezas y acabados. A partir de esta comparación, no es mi interés aplicar la sección aurea u otros métodos de proporción que surgen de un ejercicio geométrico y que sabemos fue aplicado tanto en la escultura, arquitectura, pintura y platería, como así lo demuestra el citado trabajo de Juan Francisco Esteban. Por lo tanto, el propósito de este minucioso análisis es establecer la relación directa, o no, del apartado dedicado a las piezas de iglesia planteado por Villafañe en las obras virreinales que ahora se dan a conocer.

## LA VARIA COMO MODELO DE LA PRODUCCIÓN EN SERIE

El primer caso ha revisar es la inédita cruz procesional perteneciente a la colección de Santiago Nundiche, localizada en la región de la Mixteca Alta de Oaxaca y de realización próxima al año 1700. Está conformada de cañón, manzana y cruz; composición que por lo general fue la que se desarrolló durante todo el periodo virreinal y que también aparece en el tratado de Arfe (fig. 2). La manzana tiene evidentes variables en la proporción respecto al dibujo de *La Varia* (fig. 3), a la cual regresaremos en su momento. En cuanto a la cruz, con la intención de dar paso al análisis de commensuración, me guiaré de la descripción realizada por Arfe con el objetivo de ir contrastando la información.

Villafañe dice que la medida total del alto deberá ser "...tan larga como quieren la cruz, que será una vara o vara y media de alto, poco más, o menos"<sup>23</sup>. Dicha medida fue retomada por el platero anónimo novohispano, ya que el total del largo de la cruz en cuestión mide 81.90 centímetros (cm.), próximos a los 83.59 cm. que mide la vara<sup>24</sup>. Así mismo, Arfe indica que la proporción de la cruz deberá ser sesquicuarta, es decir, tendrá la relación de 4:5; proporción que Francisco Esteban la cataloga entre las razones "superparticulares", nomenclatura latina que surge de la multiplicación del cuadrado<sup>25</sup>. También, en el tratado se menciona que el cuerpo de la cruz debe ser de tres secciones, donde cada una de éstas representa un cuadrado y, los brazos y cabeza, dos. En cuanto al cuadrón, indica que debe tener el tamaño de una sección, que es el ancho del cuadrado y que a partir de ahora llamaré unidad (*u*). Partiendo de esta unidad, el ancho de los brazos, cabeza y cuerpo será de la mitad del ancho del cuadrón ( $1/2 u$ ), proporción que coincide exactamente con el ejemplo novohispano, si consideramos que la crestería que perfila la cruz es parte del ancho total de las extremidades (fig. 4).

Además, en el tratado se sugiere que los "cabos" o "cabezas", aquellos ensanchamientos que se hacen en los extremos de la cruz, deben tener "...una cuarta parte del ancho del brazo"<sup>26</sup>;

---

23 J. ARFE Y VILLAFañE, *op. cit.*, p. 277.

24 A. MARTINI (1883). *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, p. 321.

25 F. ESTEBAN, *op. cit.*, p. 149.

26 J. ARFE Y VILLAFañE, *op. cit.*, p. 277.

es decir, tendrá de ancho  $1/2 u$  y sobresaldrá  $1/8 u$ , mientras que en el centro de cada extremidad debe sobresalir un medio del anterior, en términos de fracción,  $1/16 u$ . En este sentido, el caso de Nundiche presenta una solución muy próxima, ya que en lugar de usar elementos ortogonales como es ilustrado en el tratado, tiene elementos mixtilíneos; mientras que el cabezal coincide con la proporción indicada sin contemplar la crestería, al contrario del ensanchamiento central que está acotado a la proporción dictada, si se considera a dicha crestería (fig. 5). Por otra parte, es prudente apuntar la aproximación de la forma de los remates y ensanchamientos curvos de la cruz en cuestión con el diseño interior que tienen los brazos de la estampa del tratado. A lo anterior se suman las consideraciones tomadas para el diseño del cuadrón, el cual coincide con el trazo que se ve en *La Varia*, específicamente las esquinas sesgadas y los cuatro remates fitomorfos a modo de pinjantes localizados en los vértices (fig. 6). En cuanto a la manzana, Arfe señala que podrá ser de planta redonda, cuadrada o en hexágono, este último es el caso de nuestro ejemplo y, aunque aparentemente en esta sección los datos ofrecidos para la composición del largo parecen ser pasadas por alto, la proporción total del largo sí coincide con las  $3 u$  que plantea Villafañe y el ancho del cuerpo central tiende a  $1 u$ , que es el largo de la base inferior, tal y como lo sugiere el tratado.

Quizás, estas variantes de cálculo –a las que hay que asignar el calificativo de mínimas– pueden responder a factores que están determinadas por la interpretación de la lectura y el dibujo, adaptación a gustos de la época o a la factibilidad de la producción en serie. Desde un punto de vista particular, y como se explicará más adelante, parece ser que es la última opción, ya que en una población próxima, en San Pedro Yucunama, existe otra cruz con semejantes características que las de Nundiche (fig. 7). En este nuevo ejemplo, la obra tiene la reiterativa composición de cañón, manzana de planta poligonal y cruz perfilada por crestería. Entre otras relaciones en común de ambas cruces podemos mencionar el cincelado que decora la superficie, éste es de “rápida” hechura, con soluciones de punzones planos y redondos sin una traza definida, en otras palabras, trabajadas a modo de “mano alzada”. Así mismo, los querubines que se reparten en la manzana y cruz, son idénticos y bien podrían haber salido de un mismo molde para ambas obras (fig. 8 y 9). Lo mismo sucede con la imagen de la Virgen María realizada de media muestra que está en la parte posterior del cuadrón, opuesto al lado del Cristo –efigie que parece haber sido sustituida posteriormente–, y que comparten semejantes características formales (fig. 10). Todo lo anterior, excepto las evidentes aplicaciones de ráfagas que surgen de los vértices de la cruz, las cuales corresponden a modificaciones posteriores, –quizás del siglo XIX–, apuntan a que las cruces de Nundiche y Yucunama tienen como origen el mismo taller. Un punto más, sobre el cual es pertinente llamar la atención, es respecto al alma que tienen las piezas. Se trata de una cruz de madera enchapada que no sigue el trazo del perfil de las láminas que están en las caras frontales y posteriores; lo que pone de manifiesto la eficiencia de tiempo invertido para realizar las piezas en serie, dejando de lado el trabajo de los detalles. Por lo tanto, es lógico pensar que el recurso iconográfico de la Virgen en ambas piezas no fueron particularizadas para la población en la que se encuentran; al contrario de lo que sucede en algunos otros casos, en los que se sustituye el tema mariano por la imagen del santo al que está advocado el templo en el que residen; de las cuales veremos un ejemplo más adelante.

Todo lo anterior sugiere una producción en serie que se desarrolló en el territorio oaxaqueño. Esto nos devela la existencia de posibles talleres que se dedicaron a trabajar piezas que no tienen un comitente específico; así como de un importante comercio entre las poblaciones de la región Mixteca. Ante este panorama se generan nuevas interrogantes sobre cuál fue la forma en la que este tipo de obras llegaron a los templos y su adquisición, la cual pudo estar determinada

por la movilidad de los compradores a tiendas establecidas o el de los plateros y comerciantes a las poblaciones o ferias.

## LA VARIA EN LA PRODUCCIÓN DE OBRAS ESPECÍFICAS

Un ejemplo más de la relación proporcional entre el tratado de Arfe y la obra novohispana es el localizado en Santa Catarina Lachatao, población de la Sierra Norte de Oaxaca. Aquí observamos nuevamente un modelo próximo a la figura de la estampa y que coincide con la proporción sesquicuarta (fig. 11). En cuanto a los cabezales, éstos siguen el criterio aplicado por Arfe, el ancho es el mismo que el de las extremidades y sobresalen  $1/8 u$  (fig. 12); mientras que en el ensanchamiento medio, no tiene la reducción del sobresaliente de la estampa, sino del ancho, quedando a menos  $1/4$  del ancho del brazo. También, en el cuadrón observamos nuevamente las esquinas sesgadas con remates vegetales a modo de pinjantes y aquí sumamos la correspondencia formal de los roleos localizados en los cuatro extremos, similares a los que aparecen el grabado de *La Varia* (fig. 13).

De la manzana podemos decir que es próxima a las  $3 u$  consideradas para el largo. En cuanto a la forma y proporción de las partes, es evidente la disparidad con la estampa, pero aún así, la planta circular es parte de la propuesta de Arfe al momento que indica que esta puede ser redonda.

A diferencia de los dos casos anteriores, en esta ocasión el tema del cuadrón del lado opuesto al Cristo, tiene la representación de santa Catarina, en correspondencia a la devoción patronal del templo, elemento que ya hemos apuntado y que particulariza la cruz con el sitio. Esto implica que es una adquisición que aparentemente deriva de un encargo específico y que puede ser relacionada con la fecha inscrita en la manzana “Junio 22 de 1725” (fig. 14). En cuanto a la calidad del trabajo de la obra, es evidente el cuidado que se tiene con el dibujo, en el cual podemos ver los puntos utilizados para el trazo de compas que fueron parte del proceso de diseño y posterior aplicación del cincelado, repujado y picado de lustre, que en conjunto generan una técnica suave en sus formas, pero equilibrada con la profundidad de los golpes (fig. 15).

De la composición estructural, advertimos que el alma es de madera y sigue el perfil marcado por los cabezales y ensanchamientos, lo que nuevamente nos sugiere el cuidado que se tuvo desde el trazo y la elección de la forma. En este punto es permisible traer al dialogo el resto de una cruz localizada en San Juan Chicomezuchil, población próxima a la de Santa Catarina y que debido al estado de su conservación deja expuesto el sistema constructivo. De ella, ha llegado a nuestros días sólo el alma de madera enchapada con lámina de plata en el contorno (fig. 16). En este caso es visible que el recorte del perfil tiene los cabezales de las extremidades, según el diseño que hemos estado aludiendo, a ello debemos mencionar las recomendaciones dictadas en *La Varia* y que dictan lo siguiente: “Estas cruces se hacen de diversos modos, porque unos las hacen de chapas cinceladas, y clavadas sobre madera...”<sup>27</sup>. Como podemos observar el sistema constructivo es efectivo y en los casos vistos la aplicación de la técnica concuerda con lo dicho en el tratado.

---

27 *Idem*, p. 278.

## UN CASO MÁS DE RELACIÓN DE *LA VARIA* EN CANDELEROS OAXAQUEÑOS

En el templo de San Pedro Yolox de la sierra oaxaqueña se localizan cinco candeleros compuestos por una base dividida en dos cuerpos, la primera de forma abullonada decorada con elementos fitomorfos y la segunda de forma bulbosa, repujado con acantos. El astil tiene tres secciones principales, la inferior es un elemento cilíndrico sin decoración; la segunda, es la manzana que tiene forma ovoide y el último, es un elemento periforme; todas divididas por anillos convexos. La “arandela” –como la menciona en su tratado Juan Arfe– está compuesta de dos cuerpos que siguen la misma forma y decoración que la base, sólo que en este caso se invierte su disposición y remata con el mechero (fig. 17). La carencia de marcaje orilla a determinar la datación a partir de la decoración vegetal que nos recuerda elementos a modo de rocallas, por lo tanto a un gusto que podemos ubicar entre la segunda mitad del s. XVIII.

De acuerdo a la conmensuración de candeleros, Juan de Arfe dicta que la proporción deberá ser diapasón (1:2), en otros términos, la altura del candelero deberá ser de 2 veces el ancho de la base (fig. 18) y que el de San Pedro Yolox tiene una relación cercana de 1:2.125 (fig. 19). Para la composición formal, el tratado dispone que la altura se debe subdividir en 8 partes, al igual que en el ejemplo serrano, donde encontramos que dicha altura de la base se compone de  $\frac{2}{8}$  secciones de la altura total ( $l$ ), con un astil de  $\frac{1}{2} l$ , éste a su vez se compone por una macolla de  $\frac{1}{4} l$  y el resto en  $\frac{1}{8} l$ . En cuanto a la arandela, ésta tiene  $\frac{1}{4} l$ , y el mechero  $\frac{1}{8}$ . Respecto a los anchos, dice Arfe que se deberán tomar  $\frac{3}{4}$  del ancho de la base para el ancho de la arandela, mientras en el caso de Yolox se ha tomado  $\frac{6}{8}$ . Tanto *La Varia*, como el objeto de estudio, coinciden en que el ancho de la manzana es de  $\frac{2}{6}$  partes del ancho de la base y el resto del astil no rebasa  $\frac{1}{6}$  parte del mismo ancho.

De acuerdo a todo lo anterior el mechero sale de la proporción y trazo planteado por Arfe. Por lo tanto, aquí presentamos la propuesta del trazo usado que determinó su proporción. Como ya mencionamos en párrafos anteriores, el cuerpo de los candeleros de Yolox siguen una proporción 1:2.125, lo cual responde a una traza diapasón conformada por un rectángulo, de cuyo centro dibujamos un círculo, teniendo como radio la distancia de uno de sus vértices; resultando un diámetro que determinara el valor de  $l$ . Colocando dicha traza al centro de la macolla de nuestro objeto, uniendo los vértices del rectángulo y partiendo una circunferencia del vértice B al C, tendremos la intersección D, resultando el límite del ancho del astil. Para justificar la altura del mechero, se trazó una circunferencia que parte del cuarto superior del rectángulo y tiene como radio su ancho, resultando una nueva altura que corresponderá al mechero (fig. 20).

En este análisis de proporción no podemos dejar pasar la estrecha relación que guardan los elementos de su traza. En cuanto a las variantes, éstas posiblemente sean aportaciones propias de los plateros al momento de la elucidación de los tratados, muy probables reinterpretaciones que van de maestro a aprendices o ajustes técnicos. Por lo tanto, sirva este tipo de aproximación a piezas novohispanas, especialmente la de localidades periféricas a la capital, como un análisis de los procesos constructivos, diseños y trazos empleados en los momentos previos de la hechura de las obras; de las cuales, en la mayoría de los casos, no se tiene más información que la pieza misma.

## PRIMERAS CONCLUSIONES

Como parte reflexiva de los ejemplos revisados hasta el momento, podemos entender que existieron talleres que trabajaron una producción seriada, con cierta calidad en la decoración y técnicas que reproducen motivos rápidos y básicos, dirigidos a un consumidor impersonal y que aun tenemos dudas sobre cómo se llevaron a cabo sus adquisiciones. Por otro lado, existieron otros talleres que respondieron a solicitudes específicas, con calidades técnicas mejor cuidadas en los detalles constructivos y decorativos. De lo anterior hacemos énfasis y destacamos la importancia del grupo de piezas seriadas como un reflejo de las características formales y estéticas que la tradición a conservado como reconocibles de la creación artística<sup>28</sup>, mientras que la cruz procesional personificada de Lachatao, al estar conscientes del valor de adquisición exclusiva, dejaron constancia de ello en la referida inscripción que data su hechura.

A pesar de que estos dos panoramas distan en los procesos técnicos y principios de producción, la constante entre las piezas reside en la traza, en concreto, en el referente usado para su construcción y algunos aspectos formales. Por lo tanto, es posible entender que el gusto y aceptación de las piezas radica también en las proporciones dictadas en el tratado de Arfe. Es así que, el uso y aplicación de *La Varia*, quizás, no sólo fue empleado para solucionar un problema de conmensuración, sino también como un recurso para retomar las proporciones establecidas que eran parte de los códigos visuales reconocibles por la sociedad. En este sentido, nuestra propuesta radica en que la proporción de la obra se convierte en un aspecto del objeto que el usuario común, erudito o no, reconoce como parte del gusto apropiado, quizás dictado por la tradición visual que continuó hasta el siglo XVIII, como lo ejemplifica la cruz de Lachatao y las reediciones del tratado.

En este sentido y como parte de la lectura que ahora dirigimos a las cruces, ya sea por encargo como es el caso de Santa Catarina Lachato o de producción seriada, como fue revisado en San Pedro Yucuxaco y Santiago Nundiche, el gusto formal es definido por la erudición de un referente que tiene bases en la tratadística. En donde el quehacer del platero se revalora por la consideración que se gesta de la personalidad que representa Arfe. Por lo tanto, el uso de la literatura específica, quizás consolida el pensamiento del hombre renacentista, ahora como un personaje versátil y que se ve reflejado en la semblanza que se hace de él en el epígrafe “Vida de los Pintores y Escultores Españoles” del libro *El museo pictórico y escala óptica*, en donde se le menciona como “... muy digno de este lugar ... franqueándonos sus lucidos estudios en la estampa de su erudito libro de *La Varia Conmensuración*”<sup>29</sup>.

Con este ejercicio, es como nos aproximamos a la conclusión del uso, vigencia y efectividad del tratado de Arfe en puntuales ejemplos de los talleres americanos. Asimismo, este análisis debe servir para continuar con la investigaciones en las piezas que siguen el canon de Arfe y aquellas que lo retoman con las respectivas modificaciones en la proporción, y con ello, dar pie a observar el resto de objetos con más preguntas a las que hasta el momento solemos hacerles, tal y como se revisó los candelabros de Yolox, por lo tanto, ¿Son las modificaciones de medidas,

---

28 S. MARCHÁN (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, pp. 143-144.

29 A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO (1797). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: imprenta de Sancha, pp. 393-394.

libertades del proceso creativo que pudieron tener los comitentes o plateros? o por el contrario, es posible que se estén basando en otros modelos de proporción que aún no conocemos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARFE Y VILLAFANE, J. (1675). *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. Madrid: Francisco Sanz.
- CRUZ VAQUERO, A. y GONZÁLEZ, N. (1993). *La custodia del Corpus de Avila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- DEL HOYO, E. (1986). *Plateros, Plata y Alhajas en Zacatecas (1568-1782)*. Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas.
- ESTABAN LORENTE, J. (1988). "Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del renacimiento y Barroco". *Artigrama*, pp. 145-165.
- ESTERAS MARTÍN, C. (1981). "Orfebrería poblana en la parroquia extremeña de Salvatierra de los Barros". *Revista de Indias*, pp. 271-273.
- GARCÍA-SAÚCO, L. (1999). "Una cruz procesional, según modelo de Juan de Arfe, en Albacete" *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, pp. 47-59.
- GARDUÑO PÉREZ, L. (2013). *Un siglo de platería en la Catedral de Puebla a través de sus inventarios de alhajas (s. XVIII)*. México: ADABI.
- HEREDIA MORENO, C. (2006). "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe". *Archivo español de arte*, pp. 313-319.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. (1991-1992). "Andrés Amat Tortosa. Ingeniero y periodista". *Parabiblos: cuadernos de biblioteconomía y documentación*, pp. 53-60.
- MARCHÁN, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- MARTINI, A. (1883). *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*. Torino: Losecher.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1797). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: imprenta de Sancha.
- PÉREZ MORERA, J. (2012). "El gremio de plateros poblano. Nómina cronológica de artífices (1580-1820)". En J. Paniagua, N. Salazar y M. Gámez (eds.). *El sueño de El Dorado. Estudios sobre la plata iberoamericana Siglos XVI-XIX*. Ciudad de México, León: INAH, Universidad de León.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. (1920). *Los Arfes, escultores de plata y oro (1501-1603)*, Madrid: Saturnino Calleja.
- SANZ, M. J. (1978). *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- (ed.) (2003). *Centenario de la Muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla: Fundación el Monte.



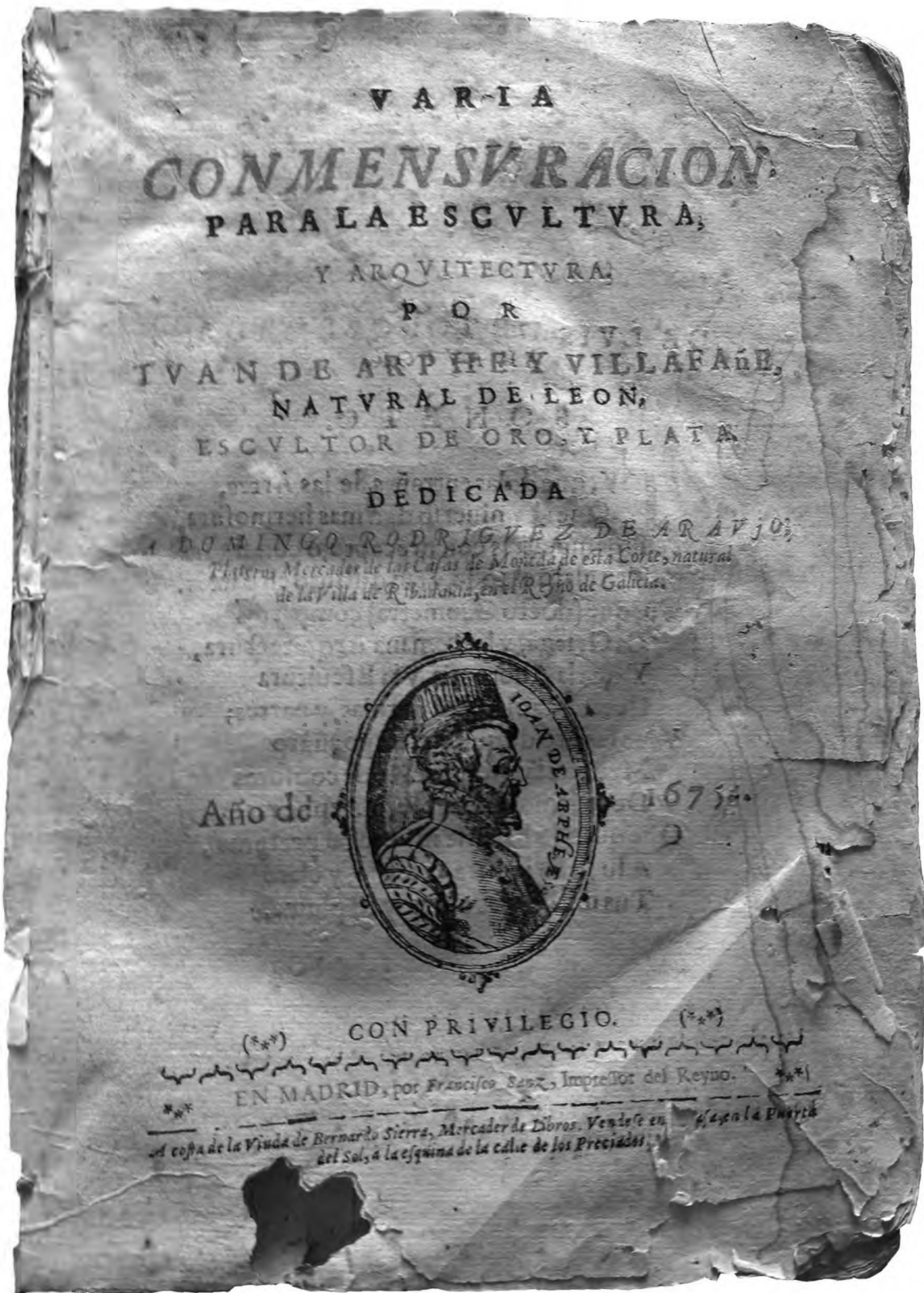


Fig. 1. Portada de *La Varia Commensuración...* ed. 1675. Biblioteca Francisco de la Burgoa, Oaxaca  
Fotografía: cortesía de la biblioteca.



*Fig. 2. Anónimo, Cruz Procesional, Santiago Nundiche, ca. 1700. Fotografía: Andrés De Leo.*

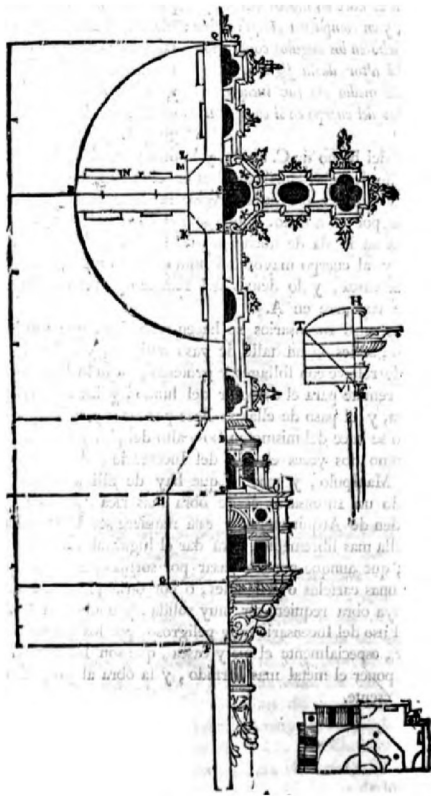


Fig. 3. Trazo de la Cruz Procesional. Reprografía: Juan Arfe, *La Varía Commensuración...*, ed. 1675.

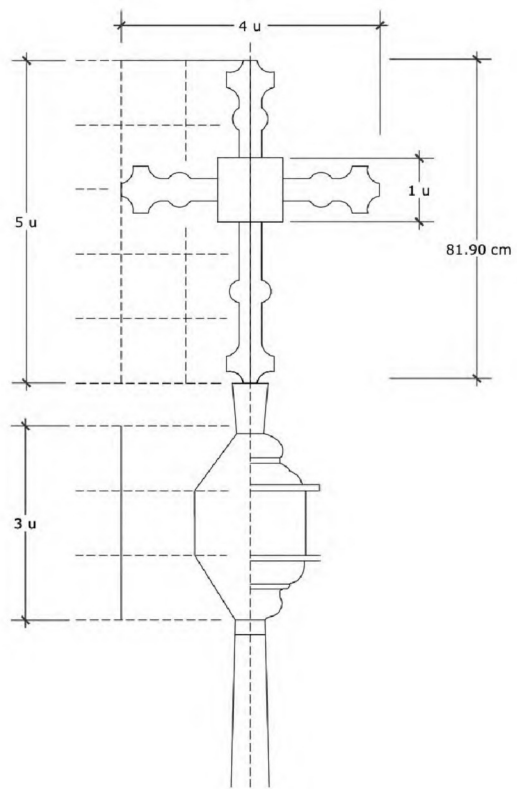


Fig. 4. Trazo de la Cruz Procesional de Santiago Nundiche. Dibujo: Andrés De Leo.

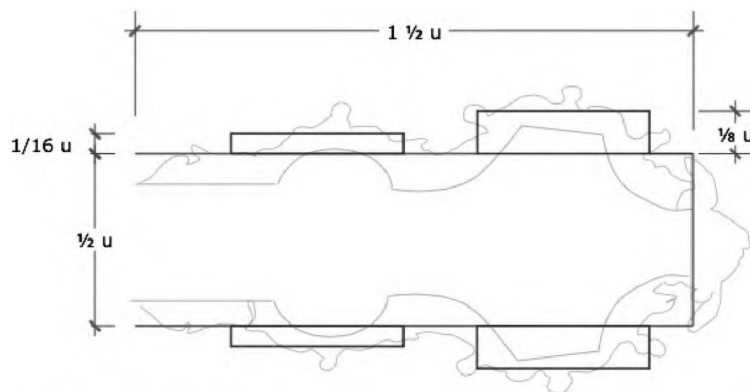
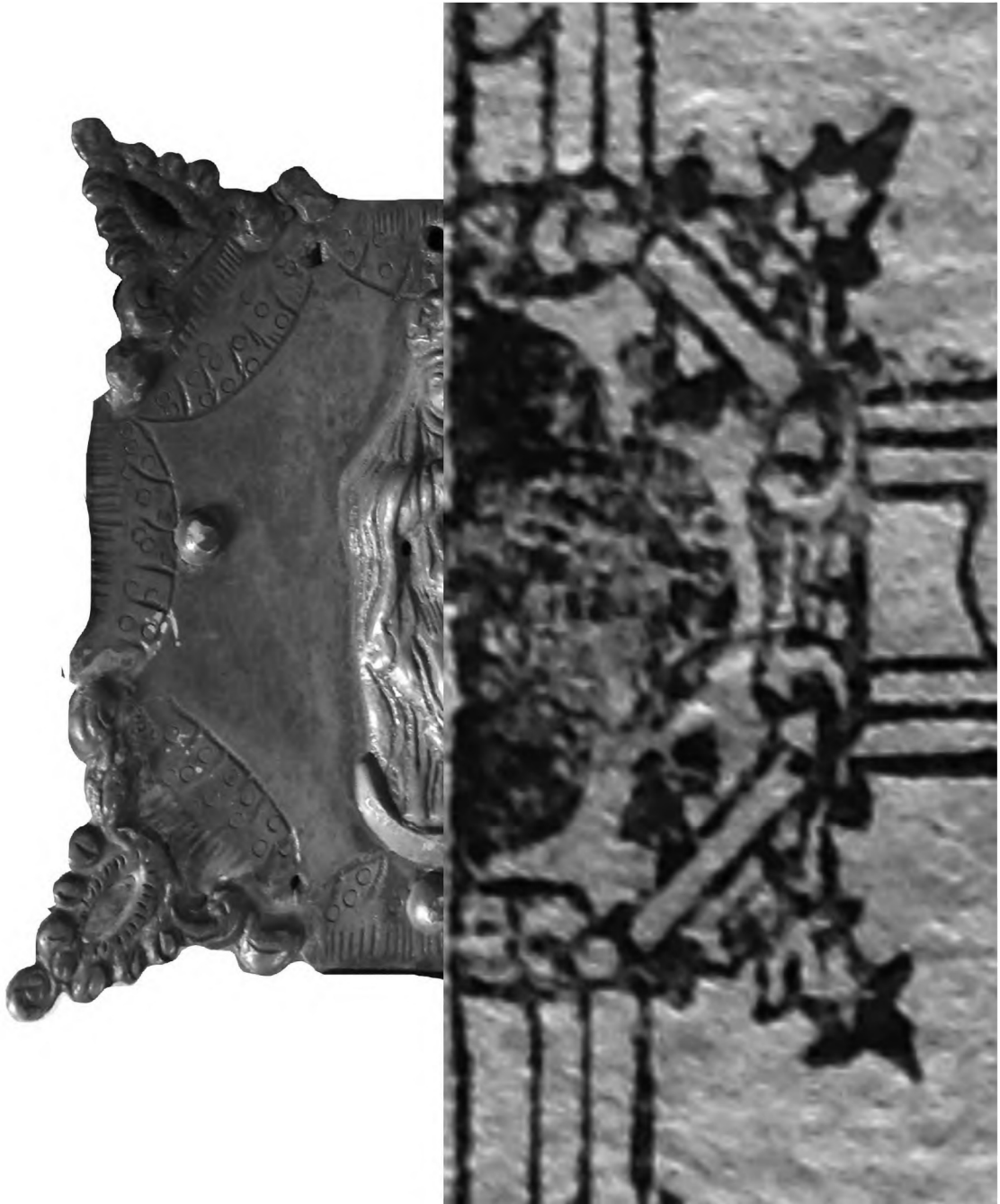


Fig. 5. Trazo del brazo de la Cruz Procesional de Santiago Nundiche. Dibujo y fotografía: Andrés De Leo.



*Fig. 6. Comparación del cuadrón de la Cruz de Santiago Nundiche con el del grabado de La Varia.  
Fotografía: Andrés De Leo. Reprografía: Juan Arfe, La Varia Commensuración..., ed. 1675.*



*Fig. 7. Anónimo, Cruz Procesional. San Pedro Yucunama, ca. 1700. Fotografía: Catálogo de Bienes Artísticos. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.*



*Fig. 8. Comparación de la Cruz Procesional de Santiago Nundiche (izq.) y San Pedro Yucunama (der.).*



*Fig. 9. Comparación de la Cruz Procesional de Santiago Nundiche (izq.) y San Pedro Yucunama (der.).*



*Fig. 10. Comparación de la Cruz Procesional de Santiago Nundiche (izq.) y San Pedro Yucunama (der.).*



*Fig. 11. Anónimo, Cruz Procesional, Santa Catarina Lachatao, 1725. Fotografía: Andrés De Leo.*



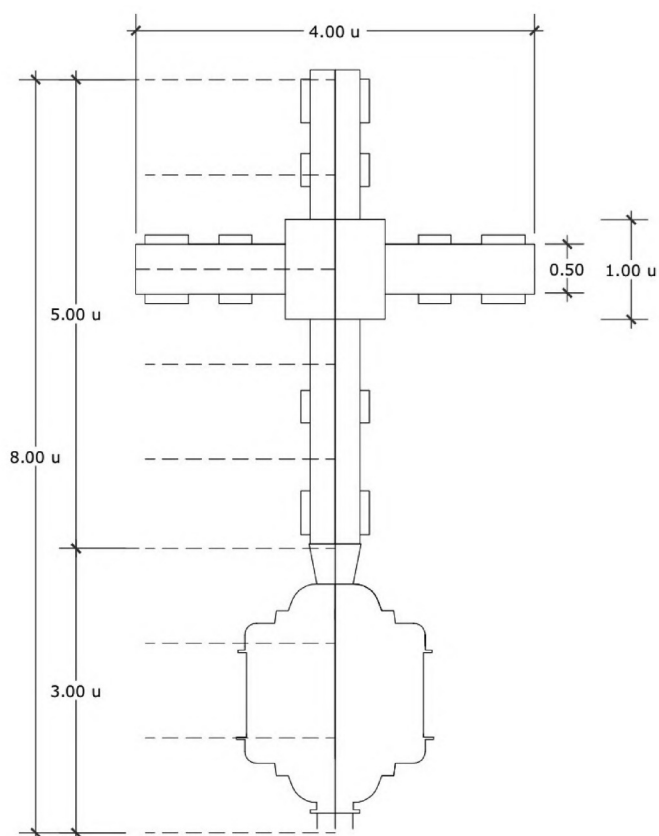


Fig. 12. Comparación del cuadrón de la Cruz de Santa Catarina Lachatao con el del grabado de La Varia.  
Fotografía: Andrés De Leo. Reprografía: Juan Arfe, *La Varia Commensuración...*, ed. 1675.



Fig. 13. Traza de la Cruz Procesional de Santa Catalina Lachatao. Dibujo: Andrés De Leo.





*Fig. 14. Anónimo, Cruz Procesional, Santa Catarina Lachatao, 1725 (Detalle). Fotografía: Catálogo de Bienes Artísticos, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.*



*Fig. 15. Anónimo, Cruz Procesional, Santa Catarina Lachatao, 1725 (Detalle). Fotografía: Catálogo de Bienes Artísticos, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.*



*Fig. 16. Anónimo, Cruz Procesional, San Juan Chicomezuchil, ca. 1725. Fotografía: Catálogo de Bienes Artísticos, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.*

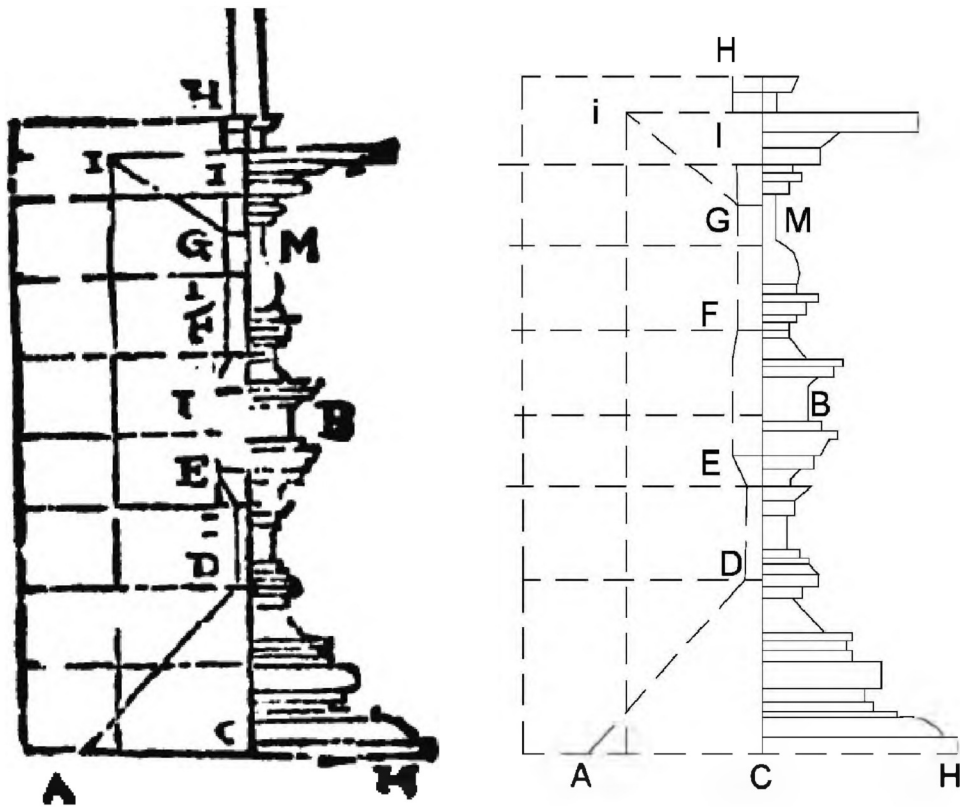


Fig. 17. Trazas del candelabro. Reprografía: Juan Arfe, *La Varía Commensuración...*, ed. 1675.



Fig. 18. Anónimo. Candelabro, San Pedro Yolox, segunda mitad del s. XVIII. Fotografía: Archivo INPAC.

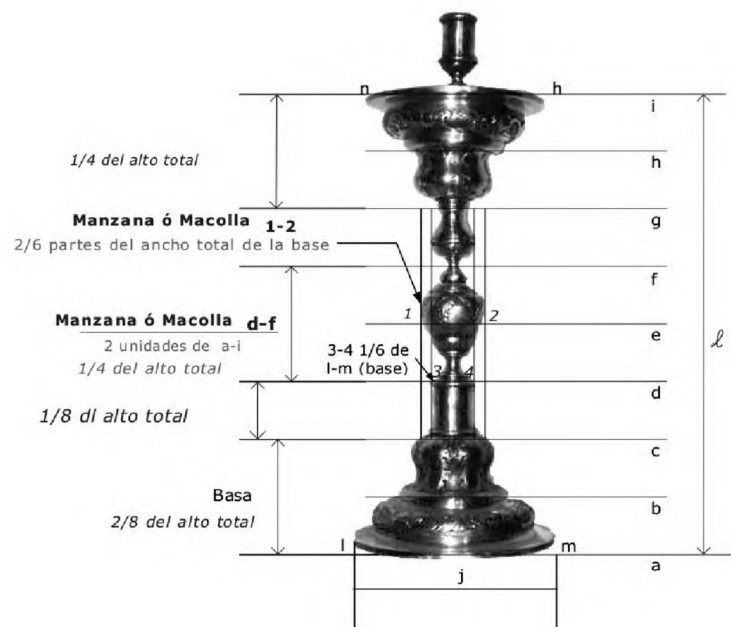
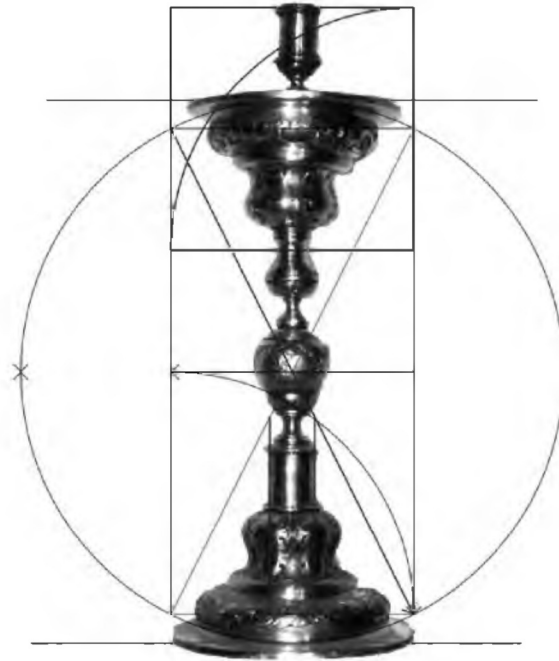


Fig. 19. Trazas del candelabro de San Pedro Yolox. Fotografía: Archivo INPAC. Dibujo: Andrés De Leo.



*Fig. 20. Trazo del candelabro de San Pedro Yolox. Fotografía: Archivo INPAC. Dibujo: Andrés De Leo.*