

# De México y Guatemala: nuevas obras para la historia de su platería (siglos XVI y XVII)

Cristina Esteras Martín  
Universidad Complutense de Madrid



FIG. 1. Cáliz. Juan Bernal Morato, h. 1550. Colección particular americana.

FIG. 1A. Marca de Juan Bernal Morato.

Nuestra intención en este trabajo es la de estudiar varias obras de plata procedentes de los talleres de Nueva España y Guatemala que hoy están dispersas en museos y colecciones particulares de América y España, con la finalidad de ir dando cuerpo y poniendo en valor a estas importantes platerías<sup>1</sup>, de las que se conoce casi más por la documentación que por las propias obras (especialmente de aquéllas que se labraron en los años centrales del siglo XVI), pues muchas desaparecieron con el paso de los siglos o están todavía dispersas y su procedencia sin identificar. Es verdad que frente a otras platerías, como las sudamericanas, éstas novohispanas y guatemaltecas se conocen e identifican mejor gracias a que se cumplió con el marcaje reglamentario<sup>2</sup> (unas veces de manera íntegra y otras incompleta), pero aún queda mucho por hacer en favor de un conocimiento más exhaustivo y completo.

Algunas de las piezas que ahora analizaremos son inéditas y otras, simplemente, se publicaron sin llegar a catalogarlas adecuadamente ni a identificar a sus artífices porque las marcas no se interpretaron correctamente. También, hay algunas que las incluimos en nuestros trabajos (catálogos de exposiciones o ensayos), pero que por razones editoriales aparecieron sólo sus fotografías con escuetos textos informativos, cuando su importancia artística

merecía un análisis particular. Con todas ellas formaremos ahora un *corpus* de piezas civiles y religiosas, en el que daremos prioridad a las que se labraron en la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVI, para continuar con las del XVII, un siglo en el que surgen nuevos centros plateros y de los que, justamente, recogemos testimonios de Pachuca. Finalmente, abordaremos dos importantes piezas salidas de las platerías de Antigua Guatemala en el dieciséis.

En reiteradas ocasiones hemos escrito que la historia de platería, tanto en México como en Guatemala, comienza con el nacimiento de la nueva sociedad, es decir en los años centrales del XVI, momento en el que, justamente, podemos situar un cáliz de plata y cristal de roca (fig. 1) perteneciente a una colección privada americana que proviene de una subasta madrileña donde se clasificó con una atribución y datación equivocada<sup>3</sup>. La pieza, tanto por su estructura formal (pie estrellado, astil hexagonal y nudo esferoide) como por su decoración (a base de cordoncillos y hojas en composición

1 Con esta tarea estamos muy comprometidos desde hace varias décadas, así que remitimos al lector a nuestra bibliografía específica sobre México y Guatemala.

2 Para el marcaje en Hispanoamérica véase el estudio sistematizado de C. Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992.

3 En "Fernando Durán", Madrid, 17 y 18 de diciembre de 1992, lote 865 con fotos del cáliz y marca; salió en 550.000 pesetas.

axial) fecha en época temprana, esto es hacia los años de 1550-1560. Sin embargo, en el catálogo fue datada en 1606 al pensar que la marca nominal que ostenta: BER/NAL (en letras góticas) (fig. 1a), correspondía al platero Bernal Gaspar<sup>4</sup>, cuando la estilística de la pieza remitía, sin duda alguna, a un artífice anterior, lo mismo que la graffa del punzón<sup>5</sup>. Entre los plateros así apellidados descubrimos a un Juan Bernal Morato, quién en 1591 figura como padre de Francisco Bernal, aprendiz de mazonería con el maestro Antonio Arias de Cornieles<sup>6</sup>. Dada la edad del hijo en esos momentos (21 años) es factible atribuir a Juan (no sin cierta reserva) la ejecución del cáliz, pero siempre como una de sus obras tempranas. Su origen mexicano se refuerza igualmente por el uso del cristal de roca (en el nudo), un material que, combinándolo con la plata, gozó de gran éxito en las platerías capitalinas del tercer cuarto del XVI.

También a mediados del siglo XVI corresponden estilísticamente un par de jarritos que dimos a conocer en 1995<sup>7</sup> mediante reproducción fotográfica y que, muy posiblemente, eran unas vinagreras de uso civil, puesto que en sus tapaderas no aparecen las habituales iniciales del agua y del vino, sino dos figuras híbridas representando una imagen antropozoomorfa (fig. 2). El origen mexicano de estas piezas está fuera de duda, pues ambas están marcadas en el cuello con el punzón de la ciudad de México (bastante incompleto, perceptible sólo parte de las columnas y la O –última vocal del nombre–), llevando además en el interior del pie otra marca (una V bajo cabeza vuelta a la derecha, entre columnas timbradas por corona vegetal), fruto de un remarcaje del XVIII ejecutado en la ciudad de Valladolid (hoy Morelia)<sup>8</sup>. Pero si el marcaje nos lleva hasta las platerías de México, también nos conduce al mismo origen las figuraciones de las tapaderas (unos guerreros dotados de casco, con cuerpo serpentino y alas) que vienen a coincidir con el diseño de las patas del brasero mexicano del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid<sup>9</sup>.

En el formato que nos ofrecen los jarritos se sigue un modelo antiguo heredado de los jarros flamencos y alemanes, y aunque se ha escrito que no tuvo mucho eco en España, se conservan algunos ejemplares que demuestran que el tipo sí se dio entre nosotros y con ellos podremos no sólo avalar su presencia en la Península ibérica, sino realizar un adecuado análisis comparativo. Por ejemplo, guardan semejanza en la forma aperada del cuerpo, en la concepción del sinuoso pico serpentino rematado en cabeza del reptil y del asa describiendo una “ese” con algunas pruebas de exámenes de las pasantías de Barcelona –como las realizadas por los plateros Miguel Garriga y Antonio Celdrán–<sup>10</sup>, con un precioso jarro de aguamanil de La Seo zaragozana marcado en Valencia hacia 1500, con las

---

4 Su nombre se debió extraer de L. Anderson, *The Art of the Silversmith in México 1519-1936*, New York, 1975, p. 359, quién da la noticia de su examen el 6 de octubre de 1606. Si en esta fecha alcanzó la maestría resulta imposible que realizara el cáliz.

5 Mide 5x6 mm y la lleva estampada en el borde exterior de la peana. La pieza está parcialmente dorada y mide de alto 25 cm y 18,5 cm de base.

6 México, Archivo General de Notarias (en adelante AGN), Not. Juan Román, 21 de enero de 1591.

7 Véase “Aproximaciones a la platería virreinal hispanoamericana”, en *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (coord. Ramón Gutiérrez), Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 378, fig. 368; al pie de foto: “Vinagreras mexicanas, h. 1550, colección particular”. Son de plata en su color y miden 17,5 de altura, 6,5 de diámetro de la base y 11 a anchura máxima desde el pico al asa.

8 Sin embargo, alguna vez se ha escrito que correspondía a la de Veracruz (ver J.M. Cruz Valdovinos, “Introducción a la platería hispanoamericana en España”, en *Platería hispanoamericana en la Rioja*, Logroño, Museo de la Rioja, 18 diciembre 1992-7 febrero 1993, p. 14). En el mismo catálogo M<sup>a</sup> Teresa Sánchez Trujillano recoge idéntica asignación para los cálices de la iglesia de Navarrete, uno de ellos marcado con la nominal RIVE/RA, que nosotros identificamos como la personal de Francisco Javier Rivera, platero vallisoletano entre 1749 y 1781 (en “Platería mexicana en España. Arte, devoción y triunfo social”, en *Artes de México*, 22 (1993-1994), p. 49).

9 Pieza estudiada y reproducida por nosotros en varias ocasiones; la primera, en la que la dimos a conocer en 1986, con motivo de la exposición *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, Museo de América, cat. n<sup>o</sup> 1.

10 Ambos, sin fechar, se recogen en el *Llibres de Passanties*, volumen I que comienza en 1500. Qué sepamos no han sido nunca reproducidos, aunque nosotros ya los citamos en *Pabellón de la Santa Sede, Expo Zaragoza 2008*, p. 186.



FIG. 2. *Jarritas. Valladolid, Ciudad de México, h. 1550-1560. Remarcadas en Valladolid (México), en el siglo XVIII. Colección particular.*

*vinajeras* ¿burgalesas? de la capilla del Condestable (catedral de Burgos) fechables hacia 1487, con el llamado jarro de la “sierpe” de la catedral de Sevilla (de origen y fecha desconocidos, aunque considerado centroeuropeo), con un jarro marcado en San Sebastián por ¿Pedro de Liñán? (doc. 1650 y 1704)<sup>11</sup>, con el de la Colegiata de Santa María de Calatayud (Zaragoza)<sup>12</sup>, marcado por Diego de la Becerra en Sevilla hacia 1550-60 o con otro jarro portugués muy similar al nuestro que se encuentra en el Palacio Nacional de Ajuda (Lisboa)<sup>13</sup>. Sus variadas procedencias nos alertan de que esta tipología de jarro se extendió no sólo por la Corona de Aragón, Levante y Castilla, sino que alcanzó al País Vasco y Andalucía, e incluso llegó hasta México, así que su difusión en espacio y tiempo fue mayor de lo que se venía estimando, pues cronológicamente se extiende desde aproximadamente fines del XV hasta entrado el XVII.

11 Todos los ejemplos han sido mencionados por diferentes autores, salvo el de este *jarro* vasco, que salió a subasta en “Fernando Durán”, Madrid, 5 y 6 de octubre 2010, lote 523, precio de salida 70.000 euros. No tiene otra decoración que la cabeza de serpiente del pico y perdió la tapa. La marca que lleva responde al punzón de San Sebastián (barco flanqueado por dos eses) que incluye en la parte inferior del mismo la leyenda PDE/LNA- (?). Ésta, se leyó como de Pedro de Liñán, pero no coincide con sus dos variantes conocidas (consultar I. Miguélez Valcarlos, *El arte de la platería en Guipúzcoa. Siglos XV-XVIII*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008, II, p. 361). Si realmente es éste su marcador la pieza habría sido hecha (o marcada) en el segundo cuarto del XVII, pues la señal de localidad es la que se tiene por usada en ese periodo de tiempo (*Ibidem*, I, p. 80).

12 De todos los jarros mencionados, éste de Calatayud es el único que presenta el asa en “3”.

13 Véase en *Palacio Nacional da Ajuda. Catálogo das Joyas e Pratas da Coroa*, Porto, 1954, nº 91, p. 28.

Pero si el tipo arranca, como hemos visto, de una solución formal muy anterior a la realización de la obra, el repertorio decorativo corrobora la datación que le fijamos, al echar mano de un vocabulario “al romano” a base de pabellones con frutas, hojarasca, querubines y cuernos de la abundancia que, hábilmente relevados, se distribuyen por el pie, la panza, el cuello y la tapadera. Y en esta distribución y riqueza ornamental se identifica con el jarro portugués del Palacio de Ayuda.

Algo más tardío es otro jarrito inédito de colección privada que, por sus pequeñas dimensiones<sup>14</sup> pudo servir en origen, asimismo, como una vinagrera ó tal vez como vinajera, aunque al no disponer de tapa (quizás la tuvo) se pierde la posibilidad de conocer su verdadera función (fig. 3). Formalmente sigue una estructura sevillana muy evidente, puesto que reproduce la del temprano jarro hispalense de la Basílica de San Ignacio de Loyola (Azpeitia, Guipúzcoa)<sup>15</sup>, al que se fecha hacia 1550; la misma forma serpentina del asa refrenda esta propuesta de datación, aunque en el vertedor difiera. En este sentido, el pico se dispone muy saliente y cegado, acabando en un caño tubular. La combinación de ambos modelos de jarros encuentra su expresión más afín en un jarrito que se encuentra en el Museo Diocesano de Arte Sacro, de Bilbao<sup>16</sup>, coincidiendo incluso con la disposición de costillas en la base del recipiente: pero como éste no va marcado, desconocemos si es obra vasca o importada de otro centro. También, en la parroquia de Lora del Río (Sevilla) se conserva un jarrito fechado en 1545<sup>17</sup> de estructura bastante similar al del nuestro, lo que podría inducirnos a creer que el autor y procedencia de nuestra pieza estaba, asimismo, en el ámbito sevillano, cuando el marcaje nos va a confirmar otra cosa bien distinta. Lo que sí nos confirma es que el modelo estructural elegido no fue exclusivo de Andalucía puesto que se dio en otros centros hispánicos.

Como suele ocurrir en la platería mexicana del siglo XVI, el jarrito ofrece un marcaje completísimo (figs. 3a y 3b), de ahí que se pueda fijar sin problema una clasificación bastante precisa. De las cuatro marcas, dos corresponden al punzón de México (o/M bajo cabeza varonil vuelta a su izquierda, entre columnas timbradas por una corona) y al del impuesto fiscal (castillo lacustre), mientras que las dos nominales responden al marcador (OÑA/TE) y al artífice (-RON-). Esta última, aunque incompleta, alude al apellido ORONA, ya identificada como la personal de Domingo de Orona<sup>18</sup> que, nacido en Zaragoza dentro de



FIG. 3. Jarro. Diego de Orona, h. 1572.  
Colección particular.

FIGS. 3A y 3b. Marcas del jarro

14 Es de plata y mide 15,5 cm de altura, 7,8 cm de diámetro del pie y 19,5 de anchura máxima desde el extremo del pico hasta la parte saliente del asa.

15 En A. J. Santos Márquez, “Un ejemplo del platero sevillano del Renacimiento: Alonso de Guadalupe (1549-1573), en *Estudios de Platería. San Eloy 2006* (J. Rivas Carmona coord.), Murcia 2006, pp. 659-675.

16 R. Cilla López y J.M. González Cembellín, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la Colección*, Edita Museo Diocesano de Arte Sacro, s/l y s/f, n° 232. Aunque en el texto se dice que tiene marcas, reconocimos personalmente la pieza y no eran tales.

17 Se le denominada crismera, aunque es muy dudosa esta función, y se la tiene como sevillana aunque sin justificar el por qué de esa clasificación (J.M. Cruz Valdovinos, *Cinco Siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, n° 19). Esta pieza tiene tapadera, lo mismo que la tuvo el aludido jarrito de Bilbao, al que le quedan por testigo los pernos.

18 La lleva un cáliz del Museo Victoria y Alberto de Londres (en C. Esteras Martín, *El Arte de la Platería Mexicana. 500 Años*, México, 1989, n° 12 y p. 392).

una destacada familia de plateros, pasó a México donde se le localiza en el 1572<sup>19</sup> hasta agosto 1586, en que fallece<sup>20</sup>.

Este jarrito sería, pues, su segunda obra conocida, que deberíamos datar por el marcaje de Oñate<sup>21</sup> en un período comprendido entre, aproximadamente, 1566 y 1572, que es cuando parece que ejerce el cargo, aunque puede que lo desempeñara ya con anterioridad (desde 1558). Estamos ante una obra sencilla, pero no por eso menos interesante, pues no abundan los ejemplares de esta época.

En el tránsito del siglo XVI al XVII debe situarse una lámpara votiva perteneciente a la colección Apelles (Chile)<sup>22</sup>. Es de las mexicanas más hermosas que conocemos (fig. 4)<sup>23</sup> y sólo le gana en antigüedad otra de colección privada fechada en 1581<sup>24</sup>, y en calidad comparable a una de las conservadas en el Museo Franz Mayer, de México D.F. Cuenta con un plato muy amplio de perfil mixtilíneo que se adorna con “ces” entrelazadas y palmetas grabadas distribuidas por toda la superficie, más espejos en resalte, y se suspende mediante tres cadenas (lo mismo que el lamparín del aceite), cuyos eslabones fundidos reproducen una tarjeta de cueros recortados; de su silueta destaca el cuerpo bulboso con pronunciados espejos ovales. Pocas piezas de este tipo alcanzan el equilibrio formal y decorativo que ésta ofrece, notable por la seguridad del cincel y por la maestría del dibujo. La acertada matización de los fondos permite un juego lumínico que convierte al adorno en un encaje de fina textura (fig. 4a).

Como obsequio que es de devoción, lleva en el friso central una larga leyenda en la que anota: “ESTA LANPARA DIO ANA DE ALEMAN MVGER QVE FVE DE FRANCISCO DE AGVILAR PARA LA PVUEBLA DE SANCHO PERES”. De ella extraemos el lugar de destino de la pieza: la iglesia de La Puebla de Sancho Pérez, identificada con una pequeña población de la Baja Extremadura muy próxima a Zafra (Badajoz) y el nombre de su donante, aunque por ahora no dimos con su identificación y por tanto con su trayectoria. No obstante, la procedencia de la pieza está más que asegurada gracias al triple marcaje impreso en la orilla del plato (fig. 4b): la señal de México (o/M bajo cabeza varonil vuelta a su derecha, entre columnas coronadas), la del impuesto fiscal (torre lacustre) y una tercera (TO/RES) perteneciente al marcador Miguel de Torres Ena “el mayor”<sup>25</sup>; sólo

---

19 Era hijo de Antón de Orona (platero) y de Isabel de Hinojo (2ª mujer), y hermano de los también plateros Antón, Juan y Marco de Orona (hijos de Antonia Navarro, 1ª esposa) (Datos para su genealogía en A. San Vicente, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, Zaragoza, II, 1976, pp. 206-213).

20 Murió el 16 de agosto de 1586 (en G. Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, México, 1996, p. 442), así que J.M. Cruz Valdovinos se equivoca de fecha al anotar que en 1589 tenía en su poder varios instrumentos del platero Gabriel Radríguez Bavía o, quizás, se trate de otro platero homónimo (“Juan Rodríguez de Bavía”, en *Felipe II y las Artes*, Actas Congreso Internacional, Universidad Complutense, p. 667).

Fundó una Obra Pía para huérfanas, de la que se benefició en 1695 Elena Villasana, al desposarse con el platero onubense Diego Márquez (ver C. Esteras Martín, “Presencia de andaluces en la platería novohispana (Siglos XVI al XVIII)”, en *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX* (coords. J. Paniagua Pérez y N. Salazar Simarro), México D.F. y León (España), 2008, p. 302.)

21 A día de hoy no se sabe el nombre de pila de este platero, pues en la documentación manejada se le menciona sólo con el apellido. No obstante, un platero llamado Bernardino de Oñate aparece en 1576 con motivo del alquiler de una tienda en subasta (en M. C. Amerlinck de Corsi, “Los plateros en la vida social novohispana”, en *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX* (coords. J. Paniagua Pérez y N. Salazar Simarro), México D.F. y León (España), 2008, p. 411). Quizás se trate del mismo platero. Son numerosas las piezas que están marcadas por Orona y eso explicaría su dilatado ejercicio en el cargo.

22 La dimos a conocer fotográficamente en “La platería hispanoamericana, arte y tradición cultural”, *Historia del Arte Iberoamericano* (coords. R. Gutiérrez y R. Gutiérrez Viñuales), Barcelona, Lunwerg, p. 126. Mide 118 cm de altura y 56,6 cm de diámetro del plato. Los ocho brazos para las luces son un añadido posterior.

23 Ver C. Esteras Martín, “La platería hispanoamericana...”, *op. cit.*, n° 47. Después la estudiamos y exhibimos en otras publicaciones y catálogos.

24 Fue de la parroquia de Villarcayo (Burgos) (en C. Esteras Martín, “El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística”, en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, ICO, 1999, p. 419).

25 Las tres variantes son las mismas que ostenta, por ejemplo, un cáliz del Museo Bello, de Puebla (México) y un candelero en el Museo Franz Mayer (ver C. Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana ...*, *op. cit.*, n° 33 y *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, n° 14).



FIG. 4. Lámpara votiva. Antes de 1608. Colección Apelles, Chile.

FIG. 4A. Detalle del plato.

FIG. 4B. Marcas de la lámpara



FIG. 5. *Salva con pie y su marca. México, h. 1673-1677. Colección particular.*

le falta del marcaje reglamentario llevar estampada la personal del artífice, y ello la conduce al anonimato. La señal del marcador es la que, en definitiva, permite situar la pieza por lo menos antes del 8 de agosto de 1608, por ser el momento en que el obtuvo la renuncia de su cargo de marcador de plata y oro en favor de su hijo y homónimo Miguel de Torres Hena “el menor”<sup>26</sup>, datación que viene asimismo respaldada por el lenguaje manierista que exhibe en cada una de sus diferentes partes. En lo que respecta a su estructura formal no cabe duda de que el modelo provenía de España, tal vez de las platerías de Sevilla que tanto influyeron en las novohispanas. Y en este sentido, podría incluso relacionarse con una de la parroquia sevillana de San Julián fechada en 1575<sup>27</sup>, aunque de ésta se desconoce su procedencia y, por tanto, admisible incluso que pudiera tener el mismo origen mexicano que la nuestra<sup>28</sup>.

26 Noticia aportada por C. Heredia Moreno, “Precisiones sobre los cargos públicos de la platería en el Virreinato de Nueva España”, en *Estudios de platería, San Eloy 2010*, (coord. J. Rivas Carmona), Universidad de Murcia, 2010, pp. 306-318.

Con anterioridad, dimos nosotros la noticia de que estaba ya pidiendo el 8 de mayo de 1606 jubilarse de este cargo para que pasara a su hijo (en “Notas para la historia de la platería de Castilla, Portugal y México. Siglos XVI y XVII”, en *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 Mayo 1989)*, Valladolid, 1990, pp. 95, 97 y 99, nota nº 64). En ese momento era veedor de los plateros, y ensayador y balanzario de la Real Caja.

27 El donante fue Diego de Postigo (en M<sup>o</sup> J. Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, 1976, I, p. 149, fig. 20 y II, p. 228).

28 Su parecido con la lámpara mexicana de 1581 que citamos antes y con otra de la colección Alorda-Derksen, de 1624, nos permitió conjeturar esta posibilidad (ver C. Esteras Martín, *La Colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas)*, Barcelona-London, 2005, p. 138, nota nº 111).

Mucho menos frecuentes en nuestros días que las piezas religiosas son las de uso profano conservadas y entre éstas recuperamos una excepcional salva con pie (fig. 5), estructurada de forma oval con el plato cóncavo movido por pliegues semicirculares y aristados, que se colocan ordenadamente de tres en tres en el eje mayor y en el menor, provocando de esta forma una original ondulación de la superficie; en los cuatro espacios generados por aquéllos lleva un precioso adorno punteado emulando una composición de tornapuntas vegetalizadas. Este mismo motivo se repite en el asiento formando una orla, espacio que queda enmarcado por una gruesa y elevada moldura sogueada en la parte superior que servía para encajar la base de un recipiente, que por las dimensiones de la salva<sup>29</sup> debió tratarse de un bernegal. Así pues, esta salva perteneció al servicio de cava, pues tenía por función servir como plato de presentación de ese vaso tendido para beber que en la época (XVII) se le denomina “bernegal”.

Su origen novohispano nos lo proporciona la marca dejada por el punzón de ciudad de México, de forma que con toda seguridad es de las platerías capitalinas de donde salió la pieza. Pero al ser la impresión defectuosa, la variante no queda bien definida, aunque comparada con otras publicadas parece coincidir con la usada en tiempos del marcador Juan de la Fuente<sup>30</sup> y como éste ejerció entre, aproximadamente, 1673 y 1677 es en este periodo de tiempo en el que se puede situar la realización de la pieza. Sin nombre para su artífice, el ejemplar confirma con su formato oblongo que en México se dieron para este tipo de piezas variedad de formas a las que incluir las circulares (más habituales) y también las estrelladas. La calidad del dorado al mercurio, el estado de conservación y la propuesta del adorno<sup>31</sup> hacen de esta salva una obra única.

A la sociedad virreinal americana –y en especial a la de la Nueva España– le gustó, lo mismo que a los españoles peninsulares, el uso de bernegales, por lo que se hicieron imprescindibles en las vajillas domésticas y su éxito vino condicionado, en gran medida, al convertirse en una pieza talismán. La habitual presencia de piedras bezoares en el interior del vaso para alertar del posible veneno de su contenido, hicieron sentir que era un fetiche necesario para salvar los miedos de esa sociedad hispánica.

Naturalmente en la capital del Virreinato, México, se labraron siguiendo la emulación peninsular, aunque con más empaque y riqueza, como lo prueba el imponente ejemplar con esmaltes del Instituto de Arte de Chicago, realizado por Miguel de Urbiola (doc. entre 1619 y 1625) u otro de colección particular catalana que se adorna con encaje de filigrana. Asimismo, el del convento de las Concepcionistas de Ágreda (Soria, España), el del Museo de Valladolid (España) y el del Museo Victoria y Alberto, de Londres<sup>32</sup>, son otros tres referentes de la excepcionalidad de sus creaciones. El último de ellos ofrece una estructura y decoro que encaja con el bernegal inédito que a continuación analizaremos.

Nos referimos a un ejemplar con su salvilla a juego<sup>33</sup> en el que tanto el vaso como la pieza de presentación están dorados (fig. 6). De la tipología del bernegal destaca el vaso, cuyo perfil se ondula

---

29 Mide 5 cm de altura, el plato 31x25,8 cm y el pie 10x8 cm.

30 Cotejar, por ejemplo, con las marcas recogidas por C. Esteras Martín en *Marcas de platería ...*, *op. cit.*, nº 63-65.

31 Recuerda al empleado en un bernegal y su salvilla a juego que estudiamos en “Sobre bernegales mexicanos del siglo XVII”, en *Estudios de Platería, San Eloy, 2004* (coord. J. Rivas Carmona), Universidad de Murcia, 2004, pp. 163-164, fig. 6.

32 Estos cinco bernegales fueron estudiados y clasificados en nuestra publicación citada en la nota anterior (pp. 147-164, figs. 1-6). Todos se reproducen fotográficamente, salvo el conservado en el Museo de Valladolid, que aparece en el catálogo de E. Wattenberg García, *Colección de platería. Museo de Valladolid*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 96-97, nº 102.

Algunos de estos bernegales, más otros, en C. Esteras Martín, “Un arte nuevo para un nuevo arte. Aculturación e innovación”, en *La Materia de los Sueños. Cristóbal Colón*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006-2007, pp. 298-302, figs. 260A-B-262.

33 Es de propiedad particular, aunque está en depósito en Museo del Condado de los Ángeles (LACMA). Desde estas páginas queremos expresar nuestro agradecimiento al propietario y al Museo por permitirnos su publicación, y en especial a la conservadora Ilona Katzew por su generosa ayuda.





FIG. 6. *Bernegal con salva. Pachuca, h. 1665-1700. Colección particular.*

FIG. 6A. *Salva y marca.*

FIG. 6B. *Detalle de la salva.*

y flexibiliza al situar sobre un cuerpo troncocónico en la base, otro muy abultado y sobresaliente en la zona central y, tras una estrangulación, culminar con una boca cóncava muy abierta. Por tanto, esta estructura se aleja de la más tradicional en la que los bernegales recurrían a las formas “agallonadas” y tendidas (ahora el vaso toma bastante más altura), aunque mantiene la solución de las asas en forma de cartelas en “ge” y también su disposición sobresaliente por encima de la boca. En lo referente a la salvilla, mantiene un formato circular para el plato y el pie, siendo aquél amplio y poco profundo.

Pero lo más sugerente de la obra es su ornato de tipo naturalista (fig. 6a) en el que, entre fronda y animales diversos, destacan generosas veneras gallonadas (cóncavas y convexas) distribuidas en la zona alta del recipiente y en la orilla del plato, motivo que debió ser común en las platerías novohispanas, puesto que lo encontraremos, por ejemplo, en el bernegal del Museo Victoria y Alberto antes citado y en un par de espléndidas salvas de colección privada<sup>34</sup>. En cuanto al adorno vegetal hay hojas lanceoladas, plantas (algunas con frutos) y árboles, y entre éstos, van intercalados animales alternando un ave con un mamífero (fig. 6b) (reconocible un venado). Todos éstos motivos constituyen una tupida y preciosa orla rodeando el asiento, que se completa en el centro con una flor explayada y una elevada moldura donde encajar el bernegal.

Analizado el tipo y visto el adorno de las veneras cabría pensar que ambas piezas del juego salieron de las platerías capitalinas, pues coinciden con los dos ejemplos antes citados (bernegal de Londres y par de salvas) que están marcados en México. Sin embargo, ahora la marca que ostentan no es la de la capital del Virreinato, sino otra que nosotros interpretamos hace tiempo como de la localidad de Pachuca<sup>35</sup> (aunque entre interrogantes), pues en la impronta figuran las iniciales PA bajo un león pasante y vertical, enmarcadas por las columnas coronadas. La presencia en este troquel de un león, en lugar de la cabeza varonil que timbra el topónimo de México, Guadalajara, Potosí, Yucatán ó Zacatecas en el siglo XVII, lo aparta de la generalidad de los punzones novohispanos, si olvidar que también en Antequera de Oaxaca<sup>36</sup> se eligió este mismo símbolo para su marca de localidad en la segunda mitad de esta centuria.

No son muchas las piezas así marcadas que conocemos, unas publicadas y otras aún inéditas<sup>37</sup>, pero de todas es sin duda la obra más sobresaliente, comparable a cualquier otra de las fabricadas en la capital, consideradas las más importantes y punteras, lo que viene a demostrar que Pachuca, además de ser un destacado centro minero, debió ser también un centro de platería muy notable, aunque a penas se cuente en la actualidad con datos de su actividad artística<sup>38</sup>. Con este juego de bernegal y salva se certifica la alta calificación de sus plateros, al menos, en la etapa barroca en la que proponemos su datación: último tercio del XVII.

Si el Virreinato de Nueva España dio obras de platería abundantes y magníficas a lo largo de los siglos XVI y XVII, que es el periodo elegido para este ensayo, el Reino de Guatemala no fue menos brillante y generoso en su producción. Además, la puntual información que de sus artistas y obras nos brinda el marcaje completo que suelen llevar sus piezas, sobre todo en el XVI, hacen posible una valoración y estudio muy ajustado de la historia de su excelente platería. Y para abrir este apartado

---

34 En C. Esteras Martín, “Sobre bernegales mexicanos ...”, *op. cit.*, fig. 4 y “El oro y la plata americanos, del valor económico ...”, *op. cit.*, p. 407, cat. n.º 220. Estas piezas fechan, aproximadamente, entre 1662 y 1676.

35 En *Marcas de platería ...*, *op. cit.*, p. 32, n.º 82 y 82<sup>a</sup>.

36 Remitimos al lector a nuestro libro arriba citado, pp. 29-31, n.º 75-81.

37 Además de las dos recogidas por nosotros en la publicación anterior (nota n.º 35), está un copón subastado en Nueva York en la casa Christies, el 17 de noviembre de 1994, lote 80. Entre las inéditas: un cáliz y un hostiario.

38 Una de las pocas noticias se recoge en VVAA, *Catálogo de artistas y artesanos de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986, p. 270, dando cuenta de que en 1709 Francisco Brito era Capitán, Ensayador y Balanzario de la Real Caja de Minas de Pachuca.



FIG. 7. Cáliz. Santiago de Guatemala, h. 1565. Colección particular.

FIG. 7A. Marcas de Pedro Hernández Atenciano y Santiago de Guatemala.

FIG. 7B. Detalle del pie. Santo Tomás de Aquino.

FIG. 7C. Detalle del pie. Cabeza de varón barbado.

guatemalteco elegimos un exquisito cáliz con su patena (fig. 7) que fue subastado recientemente en la casa Sotheby's, de París<sup>39</sup>, con algunos errores en su catalogación y cuya rectificación nos permitirá acercarnos mejor no sólo al conocimiento del marcaje de la ciudad de Antigua Guatemala, sino a la adjudicación de otras obras ya publicadas o inéditas hasta sus verdaderos artífices.

Consecuentes con este objetivo analizaremos este cáliz y patena desde su vertiente artística, que es el objetivo primordial de estas líneas, aunque sin olvidarnos de indagar sobre su historia como pieza de coleccionismo. Y en este sentido podemos, hoy, conocer parte de esa historia al descubrir que la pieza, años antes de la subasta de París (2008), había pertenecido a una de las colecciones de arte más importantes de los Estados Unidos de Norteamérica: la de la familia Prescott. Posiblemente, fue adquirido por la Sra. Marjorie Wiggin Prescott en el mercado londinense donde solía comprar sus antigüedades, en Nueva York donde residía o, quizás, recibirlo de su padre, gran coleccionista

39 Tuvo lugar el 30 de octubre de 2008 y figuró en el lote 171. Se clasificó como guatemalteco de hacia 1560 y el punzón nominal se leyó "OPIRIZ". Hoy pertenece a un propietario norteamericano.

de libros y grabados desde fines del XIX<sup>40</sup>. Pero lo que sí es cierto es que estuvo en su poder hasta 1970 en que fallece y que, en 1981, salió a subasta en Nueva York como parte de sus propiedades<sup>41</sup>. Sin embargo, en el arco cronológico que va desde esta fecha a 2008 nada sabemos de cuáles fueron sus derroteros, como tampoco tenemos noticias de a que templo de la orden dominica perteneció en origen, aunque cabe suponer que de la región de Oaxaca, Chiapa o de la de Guatemala, puesto que fueron todas evangelizadas por la Orden de Predicadores.

En la ficha de este catálogo neoyorquino se anota literalmente: “*AN IMPORTANT IBERIAN PARCEL-GILT CHALICE AND PATEN circa 1580, probably Oporto (?), maker’s mark a shell or a wheatsheaf. Also struck with O over P over HRZ in a monogram*”. La clasificación fue errónea orientando la pieza hacia los talleres de Oporto y sin llegar a interpretar la marca nominal. Pero ¿a qué obedecía el símbolo de la venera y la impronta nominativa?<sup>42</sup>. La respuesta a la primera interrogante es muy clara: corresponde al punzón de la ciudad de Antigua (Santiago de Guatemala) en una variante ya conocida en la que se reproduce el *pecten jacobeus* en la forma de su valva, costillas y orejas e inscrita en un marco cuadrangular<sup>43</sup>; la solución a la segunda es más bastante más compleja, pues en principio podría pertenecer tanto a la marca del artífice como a la del marcador, independientemente de cómo se lean las letras de la impronta. Comencemos, pues, por despejar ésta lectura.

Desde luego la marca nominal (fig.7a) no puede leerse como OPIRIZ (a pesar de que se hiciera en los dos catálogos de las subastas), pues la P (entre dos puntos) surmontada por una O corresponde a la abreviatura de Pedro y las tres letras HRZ dispuestas en la tercera línea formando un anagrama aluden, sin duda alguna, al apellido Hernández. Así pues, resultaría Pedro Hernández el responsable del punzón y buscando para identificarlo entre la nómina de los plateros guatemaltecos nos salta un Pedro Hernández Atenciano, que por época encaja con el estilo de la pieza. Este maestro, antiguo poblador y vecino de Santiago [Antigua] de Guatemala, aparece documentado entre 1573 y 1584, aunque al declarar en 1575 que tenía más de 65 años fija su nacimiento en torno a 1510<sup>44</sup>. Sin embargo, las noticias reunidas no aportan datos concretos acerca de realización de obras o de cargos desempeñados en el Gremio de plateros.

Si tenemos en cuenta que esta señal nominativa aparece impresa junto a la de la localidad de Antigua (en la patena) cabría pensar que actuó en calidad de marcador. Sin embargo, para poder aceptar o rechazar esta propuesta debemos analizar su presencia en otras piezas en las que hemos

---

40 En 1940 donó la mayor parte de su colección a la *Boston Public Library*. La Sra. Prescott murió en 1970. Las noticias que aportamos sobre la familia Prescott se las debemos a nuestro amigo Dennis Carr, conservador del *Museum of Fine Arts*, Boston.

41 Fue el día 4 de febrero, lote 235 con ilustración de las piezas y las marcas (en *Important English, Continental and American Silver, Objects of Vertu, Russian Works of Art and Watches*, Christie, Manso and Woods International INC. (502 Park Avenue, New York).

42 Ambas marcas aparecen estampadas en el reverso de la patena, pero sólo la nominal va en el pie, junto a la figura de Santo Tomás. La nominal tiene una estampación muy nítida y presenta un curioso marco exterior a modo de escudete de contorno mixtilíneo muy movido.

43 Puede consultarse en C. Esteras Martín, *Marcas de platería ...*, *op. cit.*, pp. 115-116, n° 260 a 263<sup>a</sup> y en *La platería en el Reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*, Guatemala, 1994, pp. 48-62.

44 Datos aportados por J. Alonso de Rodríguez en *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala II. Plateros y Batihojas*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981, p. 150-151.

Al margen de su actividad profesional, es interesante el hecho de que participó en la pacificación del Perú formando parte del ejército que apoyó al licenciado Pedro La Gasca frente al rebelde Gonzalo Pizarro. Terminada la guerra (1548), regresó a Guatemala y desde entonces vivió de su oficio de platero.

En 1573 se declaraba pobre y viejo y con un brazo quebrado y por ello no puede ganar para comer, y padece mucha necesidad y está adeudado. Esta situación le lleva a pedir a la Audiencia de Santiago de Guatemala “alguna merced, Corregimiento u otro aprovechamiento” en virtud de sus meritos y servicios a su Majestad, entre ellos señala ser poblador antiguo.

podido descubrir esta marca en solitario o junto a otras, y también comparar el trabajo del cáliz con otros del momento así marcados.

En primer lugar, cabe decir que esta es la primera vez en la que se identifica la nominal con Pedro Hernández, pues en una ocasión anterior (2007) se hizo equivocadamente consignándose a Pedro Borrález “el mozo”<sup>45</sup> y así se le adjudicaron un relicario, una naveta, y una cruz procesional. Tuvimos la oportunidad de conocer las dos primeras piezas<sup>46</sup> y podemos asegurar que la marca nominal que ostentan es la misma que lleva el cáliz y no otra, por lo que todos estos ejemplares fueron “marcados” por Pedro Hernández. Pero ¿fue el artífice de la pieza o sólo su marcador? En el caso de la naveta y la cruz al presentar en solitario la marca nominal<sup>47</sup>, es evidente que con ella está avalando su autoría como artífice y no como marcador, mientras que queda la duda en el ejemplo del relicario, que por acompañarse de la marca fiscal (corona) se nos permite la duda. No obstante, nos inclinamos a pensar que ésta pieza y el cáliz también salieron de las manos de Pedro Hernández Atenciano (siempre con reservas), máxime cuando el cáliz sólo va marcado en el pie con su punzón personal y cuando, además, no se tiene constancia, por ahora, de que desempeñara ese cargo de marcador de la platería.

La patena lleva la heráldica de la cruz florenzada de los Guzmanes respaldando su pertenencia a la Orden Dominicana, mientras que el cáliz avala esta propiedad al incluir en el pie tres imágenes de santos dominicos (uno de ellos Tomás de Aquino, fig. 7b) y otro que podría corresponder a la del fundador Domingo de Guzmán. Además de estos iconos, en los campos circulares del pie se disponen cabezas romanistas rodeadas de láureas (fig. 7c), mientras que en la zona convexa son sencillos tondos los que las enmarcan. En el nudo, en cambio, se recurre a colocar las doce figuras de cuerpo entero de los Apóstoles aprovechando las hornacinas del nudo arquitectónico seisavado, y en la subcopa son querubines de grandes alas los que adornan la superficie.

Si comparamos este cáliz con el del Museo Nacional de Historia, de Guatemala, que nosotros entre interrogantes atribuimos en otro tiempo a Lorenzo de Medina<sup>48</sup>, encontraremos evidentes similitudes formales e icónicas, coincidiendo sobre todo en la conformación arquitectónica y hexagonal, en los balaustres de los ángulos del nudo, en las asas de sierpe bajo la planta del cuerpo inferior y en las figuras de los Apóstoles, así como en lo bulboso de la subcopa y en su misma barandilla de lises. Unas coincidencias que deben obedecer a los gustos establecidos en la capital entre los plateros de la segunda mitad del XVI, en los que convivirán rasgos propios de mediados del XVI (arquitectura del templete, hornacinas y balaustres<sup>49</sup>) con la presencia de cartelas de “cueros recortados” que apuntan al manierismo, lo que permite situar la obra en torno hacia 1565.

El magnífico estado de conservación del cáliz y la patena, que mantienen su dorado al mercurio original y sin haber sido intervenidos en restauraciones posteriores, hacen que esta obra resulte

---

45 Por J. Abad Viela, “Los Borrález, plateros de Santiago de Guatemala”, en *Estudios de platería, San Eloy, 2007* (cord. J. Rivas Carmona), Universidad de Murcia, pp. 383-399. Sobre la marca anota lo siguiente: “contiene una “P” mayúscula entre dos puntos superada de “O”; en la inferior se lee (aproximadamente, puesto qué, como en algunos ejemplos de su firma, es seguro que faltan letras) el apellido “borráez” con dos zetas españolas, varias letras ligadas y siempre en minúsculas”. Cree que la grafía de su firma afecta a la leyenda de su punzón para así justificar su lectura e interpretación.

46 La naveta y el relicario circularon en el mercado de antigüedades y tuvimos la oportunidad de verlas personalmente y analizar su marcaje.

47 La naveta lleva además una corona como marca de impuesto fiscal, pero es un remarcaje posterior del siglo XVIII.

48 En *La platería en el Reino ...*, *op. cit.*, pp. 11 y 54-55.

49 Adoptan esta estructura formal los nudos de dos cruces procesionales de colecciones privadas, una realizada por Pedro Xúarez de Mayorga, y otra también ejecutada por este maestro y hoy conservada en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), de ciudad de México (que provenía del convento dominico de Yanhuitlán, Oaxaca). Pueden verse las dos primeras con su marcaje en el estudio de C. Esteras Martín, *La platería del Reino ...*, *op. cit.*, pp. 49 y 51, así como las marcas de la última en *Marcas de platería ...*, *op. cit.*, n° 261.



FIG. 8. Cruz de altar ¿Pedro Hernández Atenciano? H. 1565. Museo del Condado de los Ángeles (California).

FIG. 8A. Detalle de la cruz: San Mateo.

FIG. 8B. Placa crucera: Dios Padre bendiciendo.

FIG. 8C. Marcas de las cruz de altar.

excepcional. Y si a esto le agregamos el que se hayan conservado unidas ambas piezas (cuando lo habitual es que se separen y se pierda el juego), que no sea anónima y que feche en una cronología temprana dentro de estas platerías, el resultado es que el ejemplar es ciertamente único.

En el 2006 se subastó en la casa Sotheby's, de Nueva York<sup>50</sup>, una espléndida cruz de altar guatemalteca que fue adquirida por el Museo del Condado de los Ángeles (fig. 8). El ejemplar, que se encuentra en un excelente estado de conservación, es de plata parcialmente dorada y, como el cáliz anteriormente clasificado, recurre a la estructura arquitectónica para diseñar el nudo. Éste, vuelve a

50 Tuvo lugar el 7 de julio, en el lote 56. Antes de esta subasta, estuvo la pieza depositada en Christie's, París (aunque no llegó a salir a subasta le hicimos un informe de catalogación a petición de Christie's que, después, fue usado en parte por Sotheby's en su catálogo) y anteriormente circuló en el mercado de antigüedades de Zurich. Se calculó el precio de salida en 35.000 libras, pero se remató en 102.000 libras.

repetir el modelo hexagonal con los doce Apóstoles en las hornacinas, los balaustres en las esquinas y las seis asas serpentinadas en los ángulos de su base. Ahora, sin embargo, se cambia el diseño del pie al disponer seis campos semicirculares remarcados por otros tantos salientes que hacen de amplia pestaña, en la que un ensartado de espejos recorre toda la superficie. En la peana tres bustos de dominicos (uno de ellos representando al fundador, Domingo de Guzmán)<sup>51</sup> alojados en los campos semicirculares y en alternancia con otras tantas cabezas romanistas portadoras de una filacteria; y adaptados a la convexidad del gollete lleva testas de querubines enlazadas por paños colgantes con grupos de frutas. La cruz se hace recorrer por una barandilla fundida de lises y veneras encrespando su perfil y como es habitual en este tipo de piezas en los tondos del anverso se alojan los iconos de los cuatro Evangelistas (fig. 8a) presididos por la escultura del Crucificado sobre la medalla crucera con ciudad de Jerusalén; en este mismo lugar, por el reverso, aparece una placa con el Padre Eterno bendiciendo (fig. 8b) acompañado en los extremos por medallas con los Profetas.

La procedencia guatemalteca de la pieza está también asegurada en esta ocasión por un marcaje completísimo en el que a la marca de localidad e impuesto fiscal, se suman otras dos nominales (fig. 8c). Las cuatro marcas aparecen impresas en la superficie del gollete (ocultas bajo el cuerpo cilíndrico del astil) y también en el borde del pie, aunque en éste la estampación es mucho más incompleta, tanto que en las improntas sólo se recogen una pequeña parte del troquel de los punzones; por tanto, su lectura no resulta nada fácil a primera vista. Así pues, veamos en qué consisten estas marcas y cómo podemos interpretarlas.

La marca de la ciudad de Santiago de Guatemala (Antigua) responde al símbolo de su escudo heráldico: la venera santiaguina dentro de un marco cuadrangular, mientras que la correspondiente al impuesto fiscal es una corona real de tres puntas vegetales<sup>52</sup>. En cuanto a las dos nominales: en una, se llega a leer –A/-OR/-A, y en la otra, .P./HR3<sup>53</sup>. Esta última es la misma (aunque le falta la o sobre la P, por defecto de estampación) que lleva el cáliz de colección particular estudiado anteriormente y que atribuimos al punzón del platero Pedro Hernández Atenciano; siendo la primera marca, la personal elegida por otro platero: Pedro Xuárez de Mayorga, cuya variante (en la que hace figurar su segundo apellido distribuido en tres líneas) la identificamos tiempo atrás con ocasión de estudiar varias piezas que la presentan, caso del excepcional cáliz con esmaltes de la colección Várez Fisa, de Madrid<sup>54</sup>.

Pero una vez adjudicadas estas dos marcas a las personales de los dos plateros establecidos en la capital guatemalteca, queda por descifrar cuál de ellas corresponde a la señal del artífice y cuál es la que asegura la intervención del marcador. Tal asignación se ve comprometida desde el momento en que estas dos marcas –más las de localidad e impuesto (es decir las cuatro señales)– aparecen juntas, sin que una de estas nominales se ubique en un lugar más alejado de las tres que son competencia del marcador (localidad, impuesto y la suya personal) para, así, poder de pronto diferenciar una de otra. Esto resulta imposible de hacer, de manera que tendremos que analizar la pieza

---

51 Conceden la primitiva propiedad del ejemplar a esta Orden, que evangelizó el amplio territorio de Chiapas, Oaxaca y Guatemala, pudiendo haber salido de alguno de sus templos conventuales.

52 Ambas señales, aunque muy frustradas, pueden identificarse correctamente al compararlas con otras de buena estampación y así determinar cómo es la variante de cada una de ellas. Al hacerlo, coinciden, por ejemplo, con las dos que lleva una cruz procesional de colección privada o con las estampadas en otra cruz del Museo Popol Vuh, de la Universidad Francisco Marroquín, de Guatemala (en C. Esteras Martín, *La Platería en el Reino ...*, *op. cit.*, pp. 50-53, n° 4 y 5). También las llevan la cruz procesional del Museo Nacional de Historia, de ciudad de México y otras piezas de colecciones particulares (ver C. Esteras Martín, *Marcas de platería ...*, *op. cit.* n° 260, 261 ó 263a).

53 Éstas, las interpretamos a partir de las improntas del gollete, que son las más completas por haber sido estampados los punzones en una superficie lisa y más amplia que la del estrecho borde del pie.

54 Véase C. Esteras Martín, *La Platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 2000, pp. 54-58, n° 14 (A).

comparativamente con otras que lleven una u otra marca, pues nunca que sepamos se da la casuística de que aparezcan éstas dos juntas, como sucede en esta oportunidad.

En el citado cáliz de la colección Várez Fisa la señal de Mayorga (también idéntica MA/IOR/GA) se encuentra acompañada por otra que cuenta sólo con una M y que pensamos es la personal del marcador, dado que en el marcaje guatemalteco de la época no es la primera vez que quién ejerce este cargo utiliza únicamente la inicial del apellido como señal de su punzón<sup>55</sup>, descubriendo así que el artífice de esta obra no es otro que Pedro Xuárez de Mayorga. Sin embargo, existe otra variante alusiva al mismo apellido Mayorga, pero con la leyenda sólo en una línea y las letras MARGA soldadas las tres primeras (M, A y R)<sup>56</sup>, que aparece estampada junto a la del marcador Cosme Román (escudete gótico con la R) en dos placas de cruces procesionales inéditas (en colecciones privadas) y en la cruz procesional de Tecpatán (Chiapas)<sup>57</sup>, lo que nos conduce también a pensar que en ellas actúa siempre como artífice. Entonces son ¿dos marcas distintas del mismo platero y con la misma función de aludir a su autoría? O ¿corresponden a dos maestros diferentes? Y ¿si las usó el mismo Mayorga de manera indistinta, unas veces como artífice y otras como marcador? Por ahora, imposible despejar estas interrogantes, que traerán como consecuencia el que se mantenga asimismo la duda sobre el verdadero significado de la otra marca, la usada por Pedro Hernández Atenciano.

Ésta, la hemos visto en el cáliz anterior (fig. 7a) que, razonadamente, consideramos que podría ser obra suya (y no marcada), así que lo cabal es comparar el estilo de ambas piezas para ver en qué medida hay coincidencias formales y decorativas, y si existen se podrán adjudicar los dos ejemplares al mismo artífice. Ya señalé las diferencias de formato del pie<sup>58</sup>, pero también son muchas coincidencias en la arquitectura del nudo, en los soportes balaustres y en ciertos detalles decorativos (asas serpentinadas), además del empleo en los tondos de cabezas romanistas con cintas enrolladas, los iconos de los angelotes y las mismas figuras de los Apóstoles. Tal analogía parece conducirnos a aceptar esta hipótesis, que de ser cierta situaría a Xuárez de Mayorga como marcador, lo que a su vez pondría en cuestión otras atribuciones de autoría adjudicadas a este maestro.

La enorme similitud de nuestra cruz de altar con otra cruz relicario perteneciente al ex convento de Santo Domingo, de Tecpatán (Chiapas)<sup>59</sup> podría haber sido la clave definitiva, pues no hay duda

---

55 Es el caso de Cosme Román nombrado marcador de la plata labrada por el Cabildo de la ciudad el 13 de septiembre de 1553 (hasta fecha no definida aún). Su marca la identificamos con motivo del estudio que hicimos de varias piezas dadas a conocer en *La platería en el Reino ...*, op. cit., p. 20 y n° 3, 5, 7-11. También está presente en otros ejemplares, cuyas marcas reproducimos en nuestro libro *Marcas de platería ...*, op. cit., n° 261 a 263ª y en un jarro de pico (hoy en el Museo de América, de Madrid) que publicamos en “El coleccionismo de platería americana en España”, *Artigrama* 24 (2009), pp. 271 y 272, fig. 7.

56 Reproducida por nosotros en *Marcas de Platería ...*, op. cit. n° 261 y en *La Platería en el Reino ...*, op. cit., p. 48.

57 Ésta, en R. Andreu Quevedo, “La platería colonial en Chiapas”, en *Cinco Siglos de Plástica en Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines, 2000, pp. 81 y 232.

58 Sin embargo, es coincidente en la solución sexalobulada con el pie del cáliz de la colección Várez Fisa, aunque éste tiene mayor altura y la pieza que sirve de pedestal al astil es troncocónica, unas diferencias formales que separan las dos obras, cruz de altar y cáliz, y la posibilidad de pensar en una misma mano.

Mantiene, asimismo, similitud con una cruz de altar publicada en *Platería guatemalteca*, Guatemala, Instituto Guatemalteco de Arte Colonial, 1975, p. 16. El pie se resuelve de manera lobulada y tanto el Cristo como las medallas de los extremos coinciden en su modelo iconográfico; la diferencia estructural se advierte en el nudo, que en ésta es esferoide y no arquitectónico.

59 Ver R. Andreu Quevedo, “La platería colonial...”, pp. 246-247. El autor de este artículo se la atribuye a Pedro Xuárez de Mayorga, pues anota que “por su estilo y factura se puede atribuir al autor de la Cruz Procesional de Tecpatán” (ésta, aparece marcada como dijimos por Mayorga, con la variante MRG).

Nosotros también publicamos en 2008 que la cruz relicario de Tecpatán y esta cruz de altar del Condado de los Ángeles, eran obras de Xuárez de Mayorga. Hoy, con más datos y obras lo ponemos en cuestión (ver C. esteras Martín, “Presencia de andaluces en la platería novohispana (Siglos XVI al XVIII), en *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX* (coords. J. Paniagua Pérez y N. Salazar Simarro), México, D.F. y León (España), 2008, p. 297.



de que ambas son de la misma mano, pero ésta al no estar marcada ni documentada no nos sirve de aval seguro, sólo de referencia para advertir su semejanza, una coincidencia que se hace palpable inclusive en las medallas de los extremos de los brazos en los que para los Evangelistas, sin duda, se usaron los mismos moldes de fundición<sup>60</sup>.

De momento y mientras no se diluciden las interrogantes planteadas en favor de una nueva argumentación, quedan estos dos ejemplares atribuidos a Pedro Hernández Atenciano, y por tanto añadibles a su catálogo artístico junto a las otras piezas citadas anteriormente<sup>61</sup>, entre las que también se encontraría el cáliz subastado en París en 2008 y actualmente en propiedad particular.

Si Pedro Xuárez de Mayorga se sitúa documentalmente en 1568 y Pedro Hernández Atenciano entre 1573 y 1584<sup>62</sup>, la datación de la cruz de altar puede perfectamente quedar fijada hacia la misma fecha en que datamos el cáliz subastado en París, es decir en torno a 1565, puesto que los adornos y los elementos estructurales se mueven igualmente entre las formas renacentistas y ciertos elementos del manierismo figurado y abstracto.

Con este magnífico ejemplar cerramos el espacio dedicado a la platería guatemalteca escogida para esta ocasión, como también el texto desarrollado a lo largo de estas páginas en las que un total de ocho piezas de México y Guatemala sirven de excelente soporte para confirmar la tesis que venimos defendiendo desde hace ya tiempo: que la platería de estos dos centros americanos se desarrolló extraordinariamente en calidad y cantidad, y que las producidas en unos u otros talleres no sólo se pueden comparar con las fabricadas en la Metrópoli, sino que en muchos casos las superan.

---

60 Nosotros no conocemos personalmente esta pieza, sólo por la fotografía de su anverso que se adjunta en este trabajo de Andreu, pero las medallas de los cuatro Apóstoles son idénticas a las de nuestra cruz de altar.

61 Son las referidas para las notas nº 45 y 46.

62 Estas noticias en J. Alonso de Rodríguez, *El arte de la platería... Plateros y batihojas...*, op. cit., pp. 150-151 y 271.

