

# La platería en la Nueva Granada: pautas para su estudio<sup>1</sup>

Marta Fajardo de Rueda  
Universidad Nacional de Colombia

El arte de la platería en la Nueva Granada ha sido poco estudiado y reconocido. En las historias generales del arte y en otras publicaciones de divulgación se encuentran referencias a algunas piezas notables de orfebrería, pero en general no se le ha considerado como tema importante para esta disciplina. Gabriel Giraldo Jaramillo dió a conocer algunos documentos relacionados con la protesta de los orfebres por las restricciones que ejercía sobre su oficio el Gobernador del Nuevo Reino don Sancho Girón, Marqués de Sofraga en 1631 y publicó las Ordenanzas Reales de Guatemala emitidas el 13 de julio de 1778<sup>2</sup>. Otros autores como Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho se refirieron a piezas importantes<sup>3</sup> y trataron el tema de manera ocasional en sus obras. Pero en general ha habido un desinterés por su estudio entre otros motivos, porque se suponía que casi toda nuestra platería religiosa y doméstica procedía del virreynato del Perú: de las ciudades de Lima y Quito.

El trabajo que he venido desarrollando aún es exploratorio sobre la organización, actividad, producción y obras existentes de los artistas plateros, promoviendo así mismo que en el futuro se adelanten investigaciones más precisas en los archivos eclesiásticos y civiles y se proceda a inventariar, registrar y clasificar las piezas que aún se conservan en museos, iglesias y conventos así como en las colecciones privadas, para adquirir un conocimiento técnico y artístico más documentado sobre cómo se desarrolló en nuestra región este arte y oficio de la platería.

La investigación de archivo y el hallazgo de los bienes de la Catedral Primada de Santafé nos ha permitido confirmar que desde época muy temprana un buen número de plateros se asentaron en las ciudades recién fundadas, las cuales se situaban por lo general en regiones mineras o próximas a estas; se organizaron y dieron origen a un trabajo que si bien estaba condicionado por los ciclos de la producción de los metales preciosos, gozaba de una buena demanda tanto regional, como para la exportación e incluso se prestaba para el contrabando del oro<sup>4</sup>.

---

1 Por Nueva Granada comprendemos la región de Los Andes que hoy corresponde a la República de Colombia.

2 Gabriel Giraldo Jaramillo, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* Bogotá, 1955 Editorial ABC, pp. 77-91. Copia de esta Real Cédula se conserva en el Archivo General de la Nación, Reales Cédulas y Órdenes, tomo 22 ns. 86 y siguientes.

3 Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho, *Catálogo de Arte religioso de la Nueva Granada*, agosto 1968, Bogotá, XXXIX Congreso Eucarístico Internacional;

4 Robert West, *La minería de aluvión en Colombia durante el período colonial*, Bogotá, 1972, Imprenta Nacional, p. 110, el autor asegura que: ...Buena parte del polvo de oro que se sacaba ilegalmente de Antioquia era convertido en joyería en Mompox y Cartagena, y embarcado para España en esa forma.



FIG. 1. *Sacra. Plata. Anónimo. Siglo XVII. Catedral de Santa fe.*

Los primeros plateros españoles que llegaron para avecindarse fueron los Orives, Urives o plateros de oro, debido a la abundancia del preciado metal en esta región, la cual desde sus inicios fue considerada como la tierra de El Dorado. Los animaron a venir a la Nueva Granada las noticias sobre la relativa facilidad con la que los conquistadores se apropiaban del oro labrado de los tesoros indígenas, y del que los indios, excelentes orfebres, guardaban en sus templos y adoratorios. Por otra parte, resultaba sencillo el acceso a los llamados placeres, material aluvial que contiene abundantes partículas de metal, como oro, platino o estaño, la forma más directa de recoger el mineral precioso. Además porque la Corona ofrecía ventajosas condiciones a quienes encontraran minas y se dedicaran a su explotación. La Nueva Granada según Robert West, *fue el área más importante en producción aurífera del imperio colonial español, y todavía hoy Colombia supera a los demás países suramericanos en producción de oro. Los depósitos de plata en los Andes del norte fueron pocos y los minerales pobres; aunque se extrajo este metal en la Nueva Granada, el oro fue mucho más importante a todo lo largo del período colonial, por falta de grandes depósitos de rico mineral de plata y por el aislamiento relativo de su montañoso imperio, la Nueva Granada nunca pudo alcanzar como centro minero la importancia de Nueva España o Perú. Los Andes del norte, sin embargo, pueden ser considerados como la tercera región minera en importancia de la América española Colonial*<sup>5</sup>.

5 R. West, *op. cit.* p. 12

Pocos años mas tarde, a fines del siglo XVI cuando se descubrieron las minas de plata, aumentó el número de estos artistas con los plateros de plata.

## LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Aún no poseemos un acervo documental suficientemente amplio para establecer la forma como funcionaba la asociación gremial de los plateros en las ciudades más importantes. Contamos apenas con una información fraccionada que permite deducir que si existió. En Santafé, la capital del Reino, desde temprana época aparecen diferenciados los maestros, de los oficiales y aprendices y su inicial agremiación les permitió expresar su inconformidad con las medidas que consideraron injustas. La rigurosa aplicación de las leyes españolas no era fácil en la nueva sociedad colonial. Los plateros a comienzos del siglo XVII ya se encontraban trabajando cada uno en su especialidad como batihojas, tiradores de oro y plata, doradores, plateros de masonería y enjoyadores. Pero las normas no se obedecían tal como lo deseaba el rey. Un rasgo que los caracteriza es su sentido asociativo. La protesta contra las primeras imposiciones del Marqués de Sofruga, Gobernador y Capitán General del Nuevo Reino, fue general, firme y continua. Cuando este se empeñó de nuevo en controlarlos y nombrarles como veedor un platero de oro a los plateros de plata, no dudaron en expresar su desacuerdo y resistirse a sus visitas. Gracias a estos documentos se recogen los nombres de los plateros de oro y de plata, activos durante la primera mitad del siglo diecisiete. Es notable que su número ascendiera a treinta y nueve plateros: treinta y uno de oro y ocho de plata, pues Santafé era una ciudad que en el año de 1631 no llegaba a los veinte mil habitantes<sup>6</sup>. Al parecer, el marqués de Sofruga tuvo malas relaciones con la Iglesia y terminó abandonado el Nuevo Reino. Por su parte los plateros siguieron ejerciendo su oficio. Los mandatarios posteriores no volvieron a insistir en cambiar las normas hasta bien entrado el siglo dieciocho, cuando surgió de nuevo la necesidad de organizar los gremios y entre ellos de modo particular, el de la platería.

Los plateros neogranadinos casi nunca hicieron uso de las marcas de platería, tanto de las de platero, como de las de los ensayadores, ni tampoco de las marcas de las ciudades donde trabajaban, con lo cual probablemente evadían en gran parte los impuestos. Esto se hace evidente a medida que se examinan tantas piezas y se analizan documentos notariales y eclesiásticos de todas las regiones. Aún no se han podido conocer marcas que identifiquen en particular a nuestros plateros, pues sólo de modo excepcional se encuentran algunas firmas. Hemos encontrado inscripciones o marcas aisladas en las piezas (Fig. 2), que más bien corresponden al ensaye o a los nombres de los dueños de

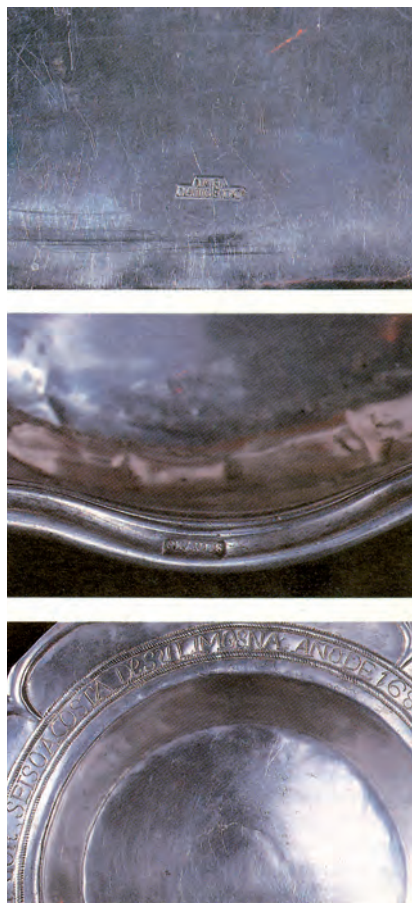


FIG. 2. Inscripciones varias en piezas de platería neogranadinas

6 Marta Fajardo de Rueda, *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008, p. 41.

las piezas, pero por lo general no aparecen las marcas de platero. Aún las obras más importantes y monumentales carecen de marca, como es el caso de las grandes custodias. Algunas de ellas tienen inscripciones con datos muy interesantes. Por ejemplo en la custodia llamada *La Preciosa*, trabajada por Nicolás de Burgos y Aguilera en 1763 se anotó por encargo de quién había sido hecha, en donde, en qué año y cuanto pesó. Pero carece de verdaderas marcas de platero; incluso no está firmada. Se reconoce su autoría por la tradición y por el documento de entrega del orfebre a las autoridades de la Catedral.

De manera excepcional se identificó la marca de la Nueva Granada a través de dos piezas felizmente salvadas del naufragio del Galeón Nuestra Señora de Atocha que ahora se conservan en el Museo de América de Madrid. Estas son un Secador de escribanía y un Sahumador elaborados antes de 1622 en la Nueva Granada cuya marca es una granada orlada de perlas<sup>7</sup>. El Galeón estaba a cargo del marqués de Cadereyta y se hundió en la Florida en septiembre de 1622. Como lo señala Concepción García Saiz, Directora del Museo de América de Madrid, las investigaciones relacionadas con los naufragios han permitido constatar lo que ya se sabía: que el contrabando de la plata, labrada o no, alcanzó volúmenes extraordinarios. Pero a la vez, nos ha permitido acercarnos a trabajos de platería y especialmente de orfebrería completamente desconocidos en nuestro medio. Tales son los casos de las enormes y elaboradas cadenas de oro, zarcillos y sortijas también labradas en oro con esmeraldas, a más de la ya señalada marca de la Nueva Granada, hasta ese momento infructuosamente buscada por los investigadores de la platería de todas las épocas.

Desde 1559 el gobierno español había intentado crear la Casa de Moneda en Santafé, pero esto no fue posible sino hasta 1627 y ello a pesar de que por Cédula Real del 1° de abril de 1620 don Felipe III había ordenado al Capitán Alonso Turrillo de Yebra que fundara la Casa de Moneda del Nuevo Reino y la oficina de Cartagena para acuñar moneda<sup>8</sup>. En la ciudad de Honda había Casa de Fundición y Cajas Reales porque por ese puerto entraba a Santafé casi todo el oro para acuñar y salía el oro amonedado. En la Real Casa de Moneda de Santafé por mandato real se acuñó el oro por primera vez en América. Esta casa se edificó de nuevo a partir de 1756 con planos del platero español Tomás Sánchez Reciente, quien había sido enviado por el Rey Felipe V como su Director, cargo que asumió el 14 de julio de 1753 y desempeñó hasta 1762, año en que también se finalizó la construcción del edificio<sup>9</sup>. Esta bella casa aún se conserva. En ella se guarda además del Museo de la Moneda, la Donación Botero, extraordinaria colección de pintura y escultura europeas donada a la ciudad por este maestro. Los nombres de la calle han cambiado a través del tiempo: inicialmente se llamaba la Calle del Sol y luego la Calle de Quesada, para hoy conocerse como la calle 11 de Bogotá.

## EL APRENDIZAJE DEL OFICIO

La enseñanza de la platería se estableció en la capital del Reino mediante Conciertos de Aprendizaje, acuerdo que se firmaba entre el maestro y su discípulo, el representante de este último y testigos, ante el escribano público. Así se regulaban los deberes y derechos de cada una de las partes: el maestro recibía en su casa y taller al joven, por lo general de doce o trece años de edad, por el término

---

7 Catálogo de la Exposición *Un arte nuevo para un mundo nuevo, La colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá*, Bogotá Noviembre 2004 - Febrero 2005 Números 37 y 38 p. 80.

8 A.M. Barriga Villalba, *Historia de la Casa de Moneda*, Bogotá, 1969, Banco de la República, tomo 1, p. 43.

9 Antonio Joaquín Santos Márquez, "Don Tomás Sánchez Reciente, de Platero de Cámara de Felipe V a Director de la Real Casa de la Moneda de Santa Fé de Bogotá", en Revista *Ensayos* Número 12, 2007, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp.147-149. Según este autor, los planos originales de esta Casa se conservan en el Archivo de Indias de Sevilla.

de tres a cuatro o hasta cinco años. Se comprometía además de enseñarle el oficio sin ocultarle nada, a darle la Bula de la Santa Cruzada, a educarlo cristianamente, proporcionarle alimento, asistirlo y curarlo de sus enfermedades. Al cabo del tiempo acordado le entregaba un vestido completo, con jubón, sombrero, calzones, camisas, zapatos, de Castilla, de la tierra o de Quito, según el caso, a más de un *caxón* con instrumentos del oficio, compuesto en lo esencial por doce limas, doce buriles y martillos, a los que algunas veces añadía otros elementos. El joven aprendiz se comprometía a obedecer en todo a su maestro, a no abandonar la casa y si así ocurriera, su fiador, que era uno de sus padres o un pariente cercano, se obligaba a restituirlo al taller. Al cabo del tiempo acordado y si demostraba habilidad suficiente, este joven saldría como oficial y luego de probarse en el trabajo a veces en el mismo taller del maestro o en tienda que pondría previo permiso, se presentaría a un examen ante las autoridades del gremio para aspirar al título de Maestro. Por ejemplo Antonio Láinez en el año de 1588 recibió en su taller y firmó un contrato de aprendizaje para enseñar su oficio al joven aprendiz Pedro de Rivera<sup>10</sup>. También Jácome Mercato, por intermedio de Cristóbal Gómez recibió en su obrador al joven mestizo Alonso para que le sirviera y mostrarle el oficio de platero de oro por cinco años<sup>11</sup>. El platero Francisco Rodríguez, el 30 de marzo de 1568 pactó mediante concierto de aprendizaje enseñar a Diego Tomás su oficio de platero. Otras veces los conciertos se firmaron para asegurar ganancias. Así Juan de Otálora se asoció con Juan Ramírez en 1581 *...para trabajar juntos y lo que produjeran se partiera por mitad*<sup>12</sup>.

Gradualmente se registraron los encargos. El primero del que tenemos noticia se realizó en 1553 con el maestro batiojas, dorador y platero de oro Pedro Méndez, en Santafé a quien el Licenciado Juan Montañón le pagó cuatrocientos pesos de oro por una custodia. Hubo litigio entre los dos por espacio de ocho años. Pronto se firmaron otros contratos relacionados también con custodias: para el Convento de San Francisco (1568) y para la Catedral de Santafé (1599). Pedro Torres en 1567 y Andrés Azevedo<sup>13</sup> en 1580, se registraron como Lapidarios<sup>14</sup>. Por esa época ya se habían descubierto y comenzaban a ser explotadas las minas de esmeraldas de Trinidad de los Muzos y de Chivor<sup>15</sup>. No se sabe mucho acerca de los métodos de enseñanza que se utilizaron. Naturalmente los modelos de las obras eran los españoles renacentistas y manieristas, contemporáneos a los inicios de la colonización. Es probable la influencia de modelos portugueses, puesto que se han encontrado varios plateros activos de aquellos reinos. La evolución de los estilos en la Nueva Granada es bastante lenta si se compara con lo que sucedía en España o en otros lugares de América como la Nueva España o el Perú. A partir del siglo diecisiete las formas barrocas se adaptaron, enriquecieron y permanecieron en los obrajes por mucho tiempo, pues al parecer, tanto los plateros como quienes encargaban las obras gustaban de repetir los mismos modelos. Es muy gradual la evolución que se observa en nuestra platería hacia el estilo Rococó. En lugares próximos, como fue el caso de Quito, en cambio, se advierte una rápida asimilación de este estilo propio de la corte francesa aunque muy extendido en general por los talleres españoles del siglo dieciocho. La influencia directa de los libros en el aprendizaje de la platería es difícil de demostrar; lo más seguro es que los maestros trajeran en su memoria los modelos y las técnicas y así los repitieran para los encargos y para enseñar a sus discípulos. La mención sobre Tratados de arte y en general de libros, dibujos o grabados especializados en los testamentos, legados y encargos de los plateros es muy escasa. Con todo, se han encontrado algunos ejemplares

---

10 Archivo General de la Nación, en adelante AGN, Notaría 1ª Protocolo, 1588, fol. 197.

11 AGN, Notaría 1ª tomo 4, 1567, f. 295r.

12 AGN, Notaría 1ª tomo 12, 1581, f. 8r.

13 AGN, Notaría 1ª tomo 11, 1580, f. 574 r.

14 AGN, Notaría 1ª, tomo 4, 1567, f. 2r.

15 En 1558 se descubrió el yacimiento de Chivor que ya era explotado por los indígenas americanos. En 1564 Luis Lancho fundó la Villa de la Santísima Trinidad de los Muzos y en ese mismo año el capitán Juan Penagos encontró las minas de esmeraldas de Muza que comenzaron a explotarse en 1567.

de las obras de Joan de Arphe y Villafañe: La *Varia Conmesuración para la pintura y la arquitectura* publicada en Sevilla en 1585, cuyo capítulo final está dedicado al arte de la orfebrería religiosa y de *El Quilatador de Oro y Plata*, Valladolid, 1572, quizás las dos obras más difundidas sobre el tema en España. Por los talleres circulaban algunos dibujos con los modelos que se debían seguir para realizar los encargos. Por ejemplo, en el contrato que el platero de oro Francisco Rodríguez firmó el 13 de marzo 1568 con Luis López Ortiz para elaborar una custodia con destino a la Iglesia del Convento de San Francisco decía: *Conforme a la muestra quel dicho Francisco Rodríguez tiene dada del dibujo(sic) de la dicha Custodia questá alada a vos losa susodichos la qual ha de ser hecha a vista de oficiales y a contento del Padre Provincial*. También cuando el platero Juan Beltrán de Ibarburu, el 17 de agosto de 1599 se comprometió con el Arzobispo Bartolomé Loboguerrero a elaborar una custodia de plata, en que se sacase y llevase puesto el santísimo sacramento los días del Corpus, en el documento se anotó: *...para ello havían llamado al dicho Juan Beltran y mandarle hacer un modelo e traerles en un papel de como habia de ser la dicha Custodia*. Se conserva un ingenuo dibujo sobre el Expositorio que debía construirse para la Iglesia de Girón en el año de 1786 y en el Archivo de la Archicofradía del Santísimo Sacramento de Mompox, se menciona el costo del importe desde Santa Marta de varios dibujos remitidos a dicha ciudad con el objeto de que se construyan *varias piezas tripleplateadas para mejorar el tabernáculo*. En algunos testamentos de plateros quedaron registrados sus libros y cuadernos, pero por lo general no hay datos precisos sobre sus contenidos. Por algunas referencias se sabe que unos eran de modelos y otros de cuentas. Gracias a uno de estos últimos, se identificó la amplia clientela que tenía a fines de la colonia el platero santafereño Joaquín Matajudíos. En el año de 1676, Luis Mejía, platero de Tunja, declaraba en su testamento que tenía dos libros de su oficio y otro de cuentas.

Existen documentos que informan sobre los exámenes que debían aprobar para hacerse maestros, pero infortunadamente no llegaron hasta nosotros los dibujos que sirvieron de modelos, como si ocurrió en España<sup>16</sup>, en donde se conservan en gran número tanto de las obras que trabajaban habitualmente, como de las que debían realizar para demostrar su habilidad. En casos muy aislados se nombran los modelos, como cuando el platero Antonio Violet se presentó para su examen y le fue aceptada una *pantalla... según dibujo* que trabajó en la oficina del platero Josef de Llamas, encargado de examinarlo<sup>17</sup>.

El origen de los primeros plateros es muy diverso. Provenían de pueblos de España y Portugal tales como la Villa de Usagre, Arrieta en Álava, Llerena, Argamasilla, la Villa de Medina de Rioseco, Lores, Fuente de Santa de los Guerreros o de la Villa de Alcalá del Guadaira. Así por ejemplo, Alonso de Anuncibay era de Jerez de la Frontera; Domingo de Barbosa, de la Villa de Caminha en el reino de Portugal; Gerónimo de Colmenares, de la Villa de Carrión de las Condes, en Palencia; Lorenzo Hernández de la Cámara, de Argamasilla en Castilla y Pedro López de Lisboa...<sup>18</sup>.

Algunos enseñaron el oficio a sus hijos o sobrinos. Sobresalen familias de plateros como los Olmos y los Colmenares de Santafé, los Oquendo de Santafé de Antioquia y los Delgado y los Ricaurte de Medellín, los Ribón de Mompox, los Paredes de Popayán o los Balberde y los Velasco de Cali. Se realizaron algunos matrimonios entre hijos de plateros. Pero la sucesión del oficio de padres a hijos no fue obligatoria como en España, pues los maestros plateros con frecuencia aceptaron como aprendices en sus talleres a niños y jóvenes de otras familias provenientes de los diferentes grupos sociales que pronto se fueron formando en el Nuevo Reino.

---

16 Notable ejemplo de estas recopilaciones lo constituye la obra de María Jesús Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1986.

17 AGN Particulares, vol I, tomo 43, ff. 644 a 647, septiembre-octubre, 1793.

18 Juan Flórez de Ocariz, *Genealogías de Nuevo Reino de Granada*, 1676, Ediciones Fascimilares de 1946 y 1990, Bogotá, Prensas de la Biblioteca Nacional e Instituto Caro y Cuervo.

A pesar de que en las Ordenanzas de 1776 dice el rey que no pueda poner Obrero el que no fuese español, desde el mismo siglo XVI es probable que quienes abrieran su taller no necesariamente fueran todos españoles. El fenómeno del mestizaje en la Nueva Granada fue particularmente rápido y completo<sup>19</sup>, razón por la cual desde época muy temprana muchos jóvenes blancos, criollos hijos de españoles, mestizos, mulatos, pardos, indios y seguramente negros, acudieron a los obradores para recibir instrucción. Así lo muestran los padrones de población de diversas localidades del reino, en particular del siglo dieciocho, y ello a pesar de que la compleja diferenciación social que existía en el reino, prohibiera a los llamados blancos ejercer algunos oficios y a su vez otros oficios estuvieran vetados para mestizos, indios o negros. Los plateros eran dueños a menudo de propiedades, minas, esclavos y bienes de fortuna. Varios de sus hijos profesaban en los conventos y cuando se casaban las hijas, recibían de sus padres por lo general muy buenas dotes. Excepcionalmente se han hallado plateros empobrecidos, aun cuando no faltan algunos casos en que elevan sus quejas al gobierno central alegando su pobreza. Hay rasgos de encomiable generosidad entre ellos, como es el caso del platero santafereño Domingo Roldán (*Maestro Oribe en el Gremio de Platería*, dice el documento), quien se hizo cargo en 1769 de enseñar su oficio de platero a Joseph Antonio Bastidas quien estaba preso en la cárcel y aún llegó a excarcelarlo mediante fianza<sup>20</sup>.

Se cuenta hasta la presente con una escasa documentación sobre la organización Gremial de los plateros en otras ciudades de la Nueva Granada. Hace falta indagar más en los archivos regionales, tanto civiles como eclesiásticos, para tener datos más precisos. En la región de Antioquia se confirma su existencia a través de los numerosos pleitos, avalúos, solicitudes de abrir tienda de platero y padrones de población de los siglos dieciocho y diecinueve. Justamente en el año de 1787, el Visitador de su Majestad, don Antonio Mon y Velarde solicitó a las autoridades regionales listas de los miembros de los diferentes gremios y ordenó que *todos los Maestros de artes mecánicas para poner tiendas públicas diesen fianzas...*<sup>21</sup> resolución que causó muchos disgustos a los plateros, pero la cual nos ha permitido conocer algunos de sus nombres y especialidades. De igual manera los padrones de población de 1786 y más adelante los de 1825 a 1835, se han convertido en fuentes de información muy útiles para recoger los nombres, estado civil, número de hijos y propiedades de los plateros que habitaron y trabajaron en estas ricas regiones. De los efectos que causó la mencionada visita de Mon y Velarde contamos con los nombres de los maestros plateros: Agustín Muriel Pérez, vecino de la ciudad de Antioquia en el año de 1783, Cristóbal Carvajal y Salvador de Vargas, quienes se vieron precisados a pedir licencia a los señores del Cabildo y Regimiento para ejercer el oficio de platero aunque como ellos decían *publicamente lo ha trabajado*. Esta les fue de nuevo concedida por Ramón de Uruburu en 1783 *...para trabajar en tienda abierta de platería, con la calidad de afianzar a satisfacción de este Cavildo, y hasta en la cantidad de veynte y cinco pesos dentro del término de ocho días...*<sup>22</sup>.

Los plateros registrados en el censo de 1786 vivían en los Barrios de San Benito y de la Iglesia de la Candelaria de Medellín: no había una calle especial o barrio de plateros. A comienzos del siglo diecinueve fueron nombrados como examinadores del gremio los maestros mayores José de Llamas, Manuel Caballero y Pedro Delgado y los Alcaldes Parroquiales del Centro de Medellín procedieron a informar a las autoridades sobre los plateros. A los examinadores se les solicitaba *... dar la lista exacta de los que han resultado aprobados y calificada su persona de onradez y hombría de bien...*<sup>23</sup> Según su rango se les autorizaba el número de oficiales y discípulos que pudieran recibir en su tienda.

---

19 Jaime Jaramillo Uribe, *Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII* en "Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura", N° 3, Bogotá 1967 Imprenta Nacional, pp. 21-67.

20 A G N, Colonia, Policía, tomo 3, f.612 r y v.

21 Archivo Histórico de Antioquia, en adelante AHA, Serie Fianzas, vol.74, Doc. 2083 fls. 292 r. y v.

22 AHA Serie Fianzas vol 74 doc. 2083, 1787, fls. 240 r y v.

23 AHA Serie Criminal B-18, 1800-1820.

Por lo general era tan solo permitido uno y resulta excepcional el caso del maestro mayor Francisco Correa a quien se le autorizaron dos oficiales: Vicente Correa y Benito Machado, mas cinco discípulos, cuyos nombres no fueron registrados<sup>24</sup>. De manos de este artista y de su hermano Antonio es el suntuoso Sagrario Mayor que se conserva en la iglesia Catedral de Santafé de Antioquia.

Para la región de Popayán, el siglo XVIII no sólo es el más documentado sino que probablemente fue el más productivo en la región. Figuran: Pedro Domínguez (1714) platero y Contraste; José de la Iglesia (1742) Francisco Javier de Guzmán (1747) platero de plata y Francisco Paredes (1788). Este platero vendió su tienda de platería a Manuel de Paz. Fue el padre de dos artistas plateros llamados Francisco y Antonio quienes a su vez ejercieron como maestros mayores y contrastes. En 1795 figuran Miguel Villagómez, José Casanova (1805) y Rafael Peñalver (1809) como maestros mayores de platería y en ese mismo año fue nombrado Contraste el platero Manuel J. Peña. En 1816 a Pedro del Campo, por decisión del Cabildo se le nombró como Contraste. Otros maestros de la misma época son Rafael Hurtado examinador de plateros, Martín Fernández, Joaquín Navia, José María Arboleda, Ángel Salazar, Nicolás Vergara y José Escobar, examinados de nuevo, aún cuando ya poseían tienda de platero. Como resultado de las políticas borbónicas encaminadas hacia la racionalización del uso de los recursos en España y en sus colonias, la legislación ordenó someter a exámenes a los artesanos, aún a los que ya llevaban varios años en el oficio. Por mandato del Procurador General, el Cabildo de Popayán en 1782 decretó sobre los gremios su nuevo ordenamiento<sup>25</sup> coincidiendo con lo mandado en la región de Antioquia por los mismos años. Es posible que con ello se quisiera imitar la costumbre española de someter a los plateros a nuevo examen cuando se ausentaban por mucho tiempo de la ciudad, pero en los casos de Popayán, Santafé y Santafé de Antioquia, parece que el objetivo de esta norma era el de captar nuevos impuestos.

El Cabildo de Tunja en el año de 1591 decretó así la *Imposición del tributo de Alcabalas* a los plateros: *...que los plateros de la plata que compraren de qualquier persona han de pagar 5 maravedíes por marco de alcavala y no mas y si vendieren piezas de plata de un marco o dende parriva an de pagar otros 5 maravedíes por marco y si fuere la venta de menos de un marco o de cosas menudas paguen solamente la alcavala de lo que pagaren en aquella plata quintando las costas los quales an de ser creídos. Así en la venta como la compra por su juramento sin hacer contra ellos otra ninguna diligencia y del oro ageno que labraren no han de pagar alcavala de la labor pero del oro que labraren o hizieren labrar para vender y de lo que vendieren en cualquier manera han de pagar...*<sup>26</sup> con lo cual se les eximía por una parte del pago del que llamaban oro ajeno, del que ya se había cobrado, pero también se ajustaban con ellos los impuestos a las compras de la plata. Aun

---

24 AHA Serie criminal B-18,1800-1820 fls. *...la necesidad que tiene esta ciudad de arreglar los artesanos principales que la componen en toda clase de oficios mas usados, assi por la poca aplicación de muchos yndividuos, y la falta, o desidia de sus Padres de no aplicarlos a los oficios segun su ynclinacion, o proporsión de cada uno hasiendole saber, y entender que cualesquiera dello no ensierran vileza alguna antes por el contrario los distingue y aplaude, como por los prejuicios que diariamente se experimentan hasiendose preciso para su remedio, que los exersan sugetos destinados que puedan enseñar aprendises u mantener oficiales y que los puedan admitir a las obras publicas y dellos nombrarse por este ayuntamiento dos sujetos para primero y segundo Maestros Mayores y que todos aquellos á quienes se les conceda facultad den fianza, según su arte de poca o mucha cantidad que V. S. estimase sufisiente, para que de este modo se vaya estableciendo el buen orden y que en lo futuro se acuerde lo que mas convenga: a ecepcion de los Plateros, porque a estos le parece al Procurador no baje de mil y quinientos pesos por los materiales y alhajas de valor que de todo el vecindario entran en su poder, con lo que se atajen en algun modo los prejuicios, y fraudes que á cada passo sufre esta Republica que no debe V.S. permitir; assi tambien que todos aquellos de cualesquiera arte a quienes no se les concede licencia trabajen de oficiales en las Tiendas o casas de aquellos que las tienen por este ayuntamiento bajo las condiciones de examen y aprobación de sus Maestros Mayores.*

25 Archivo General del Cauca, en adelante AGC, Fondo Cabildo, tomo 30 1782-18. El documento está fechado el 11 de junio de 1782.

26 Archivo Histórico de Boyacá, en adelante AHB, Legajo 14 #254 f. 359 Tunja, 1631.



cuando se han registrado más de diez nombres de plateros activos en Tunja en el siglo XVII, no se encuentra mayor información sobre su organización como gremio. Tan sólo existen datos dispersos entre los cuales figuran algunas normas generales, tales como el Auto del Cabildo para reglamentar el orden que debían tener los artesanos en la procesión del Corpus Christi en 1585, el Acta del registro de las primeras elecciones artesanales en 1594<sup>27</sup>, y el mencionado documento en el que se precisan los impuestos al trabajo de los plateros. Muchos años más tarde, en 1797, el Maestro Mayor de Platería Juan Ignacio Quintano presentó renuncia de su cargo como Maestro Mayor del Cuerpo de Plateros, con lo cual se confirma la presencia del gremio y se perciben algunos de sus problemas. Hacía seis años que al maestro Quintano lo habían nombrado como Maestro Mayor del Gremio de Plateros, pero ocurrió, según sus palabras que *...algunos sugetos del gremio siempre que se ha ofrecido el hacer el Altar para el Cuerpo de Christo Sacramentado que sea alabado para siempre, me haya ultrajado con palabras ( ) e injuriosas, las que he tolerado y sufrido por no dar mala nota de mi persona, y al mismo tiempo no pueda ya servir dicho ministerio por hallarme algo enfermo, e imposibilitado hago renuncia de el ante vuestra ilustrísima suplicando rendidamente se digne en meritos y equidad y se sirva admitirme la tal renuncia y nombrar a otro de los sugetos que exercen en esta ciudad el oficio de Plateros...*<sup>28</sup> No sabemos hasta cuando se le mantuvo en el cargo, pero por el momento la respuesta fue tajante sobre su obligada permanencia: *...No ha lugar y hagase saver a los del Gremio guarden con esta parte la debida armonía con aprobamiento de que seran castigados siempre que se justifique la queixa contra ellos. Firman Pabon, Barrera, Sanchez, Cardenas, Pinzon, Luis P. y Azevedo.*

Es probable que tales injurias estuvieran motivadas por el disgusto que suscitaba entre los gremios la contribución forzosa a las fiestas, las cuales eran muy frecuentes en América. El documento denota la existencia de un gremio estable en Tunja, con normas que se obedecían.

Los maestros de platería, a pesar de las dificultades señaladas, lograron mantener sus talleres a lo largo del período colonial y crear, sobre la base de los modelos impuestos, un estilo propio que distingue su trabajo del de otros reinos españoles de América. Las piezas de plata y de oro que han logrado salvarse de la destrucción, la depredación, los robos o las irreversibles intervenciones, testimonian la calidad de la orfebrería neogranadina.

No quisiera dejar de mencionar la presencia de la platería veracruzana y quiteña entre nuestros legados, pues a más de la belleza de las piezas, sugiere un interesante campo de investigación sobre los caminos de la plata. El primero, desde el puerto novohispano de Veracruz hacia Maracaibo, Pamplona y Santafé y el otro desde Quito, a través del río Cauca hacia la región llamada del Gran Cauca que en tiempos coloniales abarcaba prácticamente todo el occidente colombiano, extendiéndose hasta Antioquia. Entre la platería novohispana que hemos encontramos en Pamplona se destacan unas bellísimas Sacras y una Fuente con las marcas de la ciudad de México y del ensayador Diego González de la Cueva, activo en esa ciudad entre 1741 y 1775 ó 78. No sabemos quien es el autor de estas obras. También se conserva una pareja de incensarios con la M coronada, correspondiente a la ciudad de México y con las letras FCDA la cual según los expertos correspondería al ensayador Forcada, activo desde 1790 hasta 1815.

De Quito también se han encontrado piezas de platería, aunque infortunadamente no llevan marcas de platero. Entre ellas la Alegoría del triunfo de la Inmaculada, los marcos de la Serie de la Vida de la Virgen y el Políptico de la adoración de los Reyes Magos. Las distinguimos e identificamos por su estilo característico y en algunos casos por los documentos que las acompañan.

---

27 AHB Fondo Cabildo de Tunja, Actas de 1585 y 1594.

28 AHB volumen 5, 389, 1° de julio de 1797.

Sobresale en la platería neogranadina por su calidad y estado de conservación el tesoro de la Catedral Primada de Bogotá<sup>29</sup>. Entre sus piezas más notables se encuentra una Urna del Santísimo trabajada en filigrana de plata con llave de oro y las figuras fundidas de los cuatro Padres de la Iglesia que defendieron la Eucaristía colocadas en sus extremos, y la gran custodia que presidía la procesión del Corpus Christi conocida como *La Preciosa*, la cual curiosamente lleva ahora en oro con esmaltes las mismas imágenes de los Padres de la Iglesia, que porta la Urna. La custodia conocida como *La Preciosa* se debe al orfebre Nicolás de Burgos Aguilera, quien hizo entrega de la obra con el siguiente texto: *Certifico yo Nicolás de Burgos Aguilera platero de oro que la custodia que he hecho para la Cathedral desta ciudad de Santafée tiene un mill novezientos cincuenta y ocho diamantes, y asimismo dosientos nobenta y cinco esmeraldas, como cincuenta y nueve amatistas, un topazio, un gazinto y un granate fino, que todas las piedras componen un mill treinta y quince piedras y asimismo trescientos setenta y dos gramos de perlas y pesa millochocientos gms de oro hazen dies y ocho libras y para que conste lo firmo en 12 de febrero de 1737 años, Nicolas de Burgos Aguilera*<sup>30</sup>. En la obra inscribió: *Esta Custodia se hizo a devoción y espensas del Illmo. Sr. Dr. Dn. Antonio Claudio Alvarez de Quiñones Arzobispo Primado de Sta. Fee el año de 1736 en cuio año falleció su Illma. Pesa de oro 18 libras*. La custodia fue diseñada a partir de un basamento cruciforme trabajado en calado de oro enriquecido con esmeraldas topacios y perlas en un verdadero trabajo de joyería. Le sigue el vástago con un nudo central cuadrado en el que fueron colocadas las figuras fundidas en oro y revestidas con esmaltes de colores de los Padres de la Iglesia que hicieron la defensa de la Eucaristía: San Ambrosio, San Jerónimo, San Gregorio Magno y San Agustín.

Este artista también es el autor de la custodia grande de Santa Clara de Tunja elaborada entre 1734 y 1737 con 750 esmeraldas grandes, numerosas pequeñas, 37 diamantes, 2 rubíes, 42 amatistas, 6 topacios y 600 perlas, además de finos esmaltes. Otra hermosa custodia es la llamada grande la Catedral, de 130 cm de alto, medida excepcional dentro de nuestras custodias. El movimiento de sus rayos flamígeros tiene un maravilloso efecto, el cual fue comparado por la curadora y crítica de arte Fátima Bertch con las obras de Calder, el artista norteamericano que logró activar el espacio con la creación de obras en movimiento. El relicario de Santa Isabel de Hungría, es una interesante pieza de la colección no sólo por su extraña belleza, sino porque los relicarios son muy escasos en nuestra platería. Relicarios los hubo sin duda, y aún se encuentran en las iglesias jesuítas, pero en general eran de madera. Se trata en este caso de un busto femenino trabajado con la técnica del fundido, cincelado y esgrafiado, que viste a la usanza flamenca del siglo XVI. De su cabeza descende hasta los hombros un manto de flores que cae sobre un traje trabajado con picado de lustre y esgrafiado. A la altura del pecho, detrás de la vidriera, tiene un cofrecito de oro en el que se guardan las reliquias de la santa, las cuales fueron obsequiadas por la Reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II al arzobispo de Santafé don Luis Zapata de Cárdenas y donadas por él a la Catedral en el año de 1573. Desde aquella época, Santa Isabel de Hungría es la patrona del Arzobispado y una de las patronas de la ciudad de Santafé.

Los Padres Jesuítas encargaron al platero de oro José de Galaz (S. XVIII), una custodia para el templo santafereño de San Ignacio (Fig. 3). El pueblo la ha apodado *La Lechuga* por el acentuado verde de sus esmeraldas. Galaz empleó 7 años en hacerla y es un modelo de cuidado, buen gusto y elegancia en su composición. Cuenta con una base octogonal de querubines como remates; la peana es convexa y ricamente enjoyada y el vástago compuesto por tres cuerpos ascendentes : el primero cuadrado, el siguiente esferoide y el otro redondeado, sobre el que se apoya la figura fundida y esmaltada de un arcángel alado que calza borceguíes y luce un precioso enjoyado que termina arriba de

29 Marta Fajardo de Rueda, *Catálogo de la Exposición Oribes y Plateros en la Nueva Granada*, Museo de Arte Religioso, Banco de la República, Bogotá, 1990.

30 Archivo de la Catedral de Bogotá, caja N° 32, Expolio Arzobispal, año de 1736.

las rodillas. Porta un cinturón con piedra azul al centro y el resto enjoiado con piedras talladas y colocadas en cabujón. En el escote se repite el diseño de las piedras así cortadas y en medio destaca otra joya de color rojo. Esta figura es muy expresiva: su cara es dulce y joven. Tanto sus ropas como sus alas está revestidas con esmalte. Sostiene sobre su cabeza el sol, ricamente enjoiado, con una amatista en cabujón al centro. La caja circular, también cuajada de piedras preciosas, lleva rayos terminados en soles con esmeraldas alternados con flamígeros rematados en perlas y por entre ellos se desliza una delicada vid trabajada en oro esmaltado en tonos verdes para las hojas y en lila para las uvas. Proyectándose hacia adentro, a esta orla le sigue un círculo tachonado de esmeraldas en forma de flores cuatrefolias en medio de dos círculos de pequeñas esmeraldas, todas del mismo tamaño, sobre cajuelitas de oro. Rodea al viril un círculo de perlas de las que se desprenden rayos flamígeros<sup>31</sup>. Componen la obra 1485 esmeraldas, 1 zafiro, 1 topacio, 13 rubíes, 28 diamantes, 62 perlas barrocas y 168 amatistas y en el remate una cruz de oro con esmeraldas en cabujones.

Los templos doctrineros poseyeron también importantes piezas de oro y plata, como lo revelan los inventarios. Con frecuencia se mencionan los encargos de las cofradías a los artistas pintores, escultores y plateros. Sobresalieron por su riqueza en la Sabana de Bogotá San Miguel de Subachoque, la Santa Iglesia de Sopó, la iglesia de Chocontá, la de Pasca (Fig. 4) y la de Bojacá. Los indios no eran sólo donantes de obras para el culto de sus santos; también practicaban el oficio de plateros. Así lo revela un interesante documento sobre una Visita oficial al pueblo de Tocancipá, en donde se dice que muchos indios *...son oficiales de plateros y pintores y otros oficios y poco labradores*<sup>32</sup>. Pocas de sus obras han llegado hasta nuestros días. Como pieza muy particular, se conserva un Estandarte de la Inmaculada, muy antiguo, conformado por una base cilíndrica en su parte inferior, que en la parte media lleva una esfera ornada por dos incisiones y una cenefa en la que se lee la inscripción: *Este estandarte iso el Casique Don Alonso 550*.

La Iglesia de Santa Bárbara de Tunja conserva una extraordinaria *Urna del Santísimo* repujada en plata, que

31 Aunque se ha señalado que el astil figurado proviene del siglo XVII, en la Nueva Granada esta moda se hizo más frecuente a partir del XVIII.

32 AGN Colonia, Caciques e Indios, tomo 6, fls.880 r.y v. En un inventario de esta iglesia de 1758, firmado por el Dr. Dn Manuel Caycedo figura una custodia de plata sobre dorada que por remate tiene un cruz con 19 esmeraldas...



FIG. 3. *Custodia de San Ignacio (Apodada La Lechuga)*. Oro y piedras preciosas. José de Galaz 1700-1707. Santafé



FIG. 4. *Estandarte de la Inmaculada*. Con inscripción "este estandarte iso el Casique don Alonso 550". Plata. Anónimo. Pasca, Cundinamarca

representa por una parte a dos ángeles que alaban la Sagrada Forma con incensarios y en la parte superior, dos jóvenes vestidos a la usanza del siglo XVIII, con casacas bordadas, medias de seda, zapatos altos y bastones de mando.

Del Cauca es el maestro Juan Álvarez de Quiñones, platero a quien la tradición ha señalado, junto con Antonio Rodríguez, como autores de la custodia bicéfala de San Agustín una de las custodias más bellas de Popayán y de Colombia. Elaborada a partir del emblema del águila de dos cabezas, con una interesante solución, pues el artista o los artistas que la trabajaron hicieron surgir el viril del pecho del águila convirtiendo sus alas en la continuación de los rayos que le dan esplendor. El origen del águila bicéfala y su empleo en la heráldica es muy antiguo. Su significado está relacionado con la realeza y la resurrección y alude a las virtudes del valor y la fuerza. Por lo general se la representa de frente, con las alas extendidas y la cola esparcida para señalar la valentía con presteza. En España su uso se remonta a los Reyes Godos, para quienes simbolizaba su amplio poder sobre oriente y occidente<sup>33</sup>. Luego los Reyes Católicos la adoptaron para su escudo, con el mismo significado simbólico y se la conoce como distintivo heráldico de los Austrias o Habsburgos. El águila es también el símbolo de San Juan Evangelista (Apocalipsis 4.7) y como precisamente en una fiesta de San Juan fue proclamada Isabel como Reina de Castilla y de León, los españoles dieron a este hecho un significado premonitorio<sup>34</sup>. Pero el águila bicéfala mantuvo su significado heráldico hasta la muerte de Carlos II El Hechizado, ocurrida en 1699 cuando finalizó el reinado de los Austrias, por lo que habría que encontrar la razón de su permanencia en la iconografía religiosa. Según la historiadora María del Carmen Heredia Moreno, la presencia del águila bicéfala es muy fuerte desde los últimos años del reinado de Felipe IV y durante el de Carlos II, porque estos soberanos se distinguieron por su exaltada piedad hacia la Eucaristía. Según esta autora, la mayor difusión de este símbolo con carácter religioso, mas no heráldico, se origina a través de un grabado de María Eugenia de Beer que sirvió como portada para el libro del padre Francisco Aguado de la Compañía de Jesús titulado *Sumo Sacramento de la Fe*, dedicado al *Rey N. S. D. Felipe III el Grande*, editado en Madrid en el año de 1640<sup>35</sup>. De allí probablemente lo tomaron los plateros madrileños y pronto este modelo hizo eco en los virreinos de la Nueva España y del Perú y tal como lo vemos ahora en el de la Nueva Granada. En el caso particular de la custodia de San Agustín, la idea se reforzó porque a este doctor de la Iglesia se le ha comparado con el águila, considerada como el ave de más alto vuelo y por lo tanto la que se acerca más al sol, lo cual se aplica al santo a quien se le reconoce como el que más profundamente ha penetrado con su inteligencia el misterio de la Santísima Trinidad<sup>36</sup>. En los inventarios, además de una prolija descripción de la obra, que comprende la calidad y cantidad de las perlas y de las piedras preciosas que posee, los religiosos anotaron que debajo de la corona, por la parte de adentro se encontraba *una Palomita toda llena de perlas*<sup>37</sup> según fray Alberto y fray Pedro lo confirma: *... mas una palomita llena de perlas con su cadenita de oro y su perla grande de concha de perla la qual esta pendiente en medio de la corona...* Hace ya muchos años que este detalle no se registra en la custodia. No aparece en el inventario de 1796. La custodia ha recibido numerosas modificaciones y sustituciones. Sin embargo estas no le han hecho perder su esplendorosa belleza.

---

33 Diego de Saavedra Fajardo, *Corona Gótica*, Ed. Aguilar, Madrid, 1944, p. 40.

34 Marta Fajardo de Rueda, "El espíritu barroco en el arte colonial" en *Figuras de Éxtasis: Arte Barroco en Colombia*, Museo de la Moneda, París. Bogotá, 1996, Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia

35 María del Carmen Heredia Moreno, "Origen y difusión del Águila Bicéfala en la Platería religiosa española e hispanoamericana" en *Separata del Archivo Español de Arte*, CSIC, Departamento de Historia del Arte, CEH, Madrid, 1996, N° 274. Agradezco a la doctora María Jesús Sanz Serrano de la Universidad de Sevilla esta información.

36 La emblemática figura del águila se encuentra con alguna frecuencia en otras piezas. Tales son los casos de *una aguilita en el Sagrario* que se menciona en el inventario de 1781 y en ese mismo el padre Joan Luis Ovando dice que para arreglar el Camarín de la Virgen *...también hice dañar unas aguilitas que eran de Nuestra Señora de los Dolores que en nada servían que pesaban cinco marcos.*

37 Era frecuente en la platería española la presencia de palomitas para contener la Sagrada Forma. Probablemente la de la custodia de San Agustín tenía este mismo propósito.



FIG. 5. *Tabernáculo. Plata sobre alma de madera. Francisco Javier de Guzmán. Popayán . 1747*



FIG. 6. *Corazón de La Dolorosa. Plata. Anónimo. Siglo XVIII. Tunja. Convento de Santo Domingo*



FIG. 7. *Cruz de remate. Detalle de la Corona de Los Andes. Anónimo Siglo XVIII. Popayán.*

La platería payanesa, cuanta con piezas muy valiosas elaboradas por los plateros regionales. Por su proximidad a Quito, se creía que de allí procedían, pero el examen de las mismas con el apoyo de los documentos nos permite asegurar que sus autores son payaneses. Entre ellas sobresalen las excelentes custodias de los templos de la ciudad y de algunos pueblos aledaños, trabajadas en oro y en plata; el trono del Ecce Homo, las numerosas mariolas con las que se enlucen los pasos de la semana Santa, Sagrarios, Atriles, el Velo del Santísimo, la Cruz de San Francisco y el Expositorio del maestro Francisco Javier de Guzmán (Fig. 5), trabajado en su taller en el año de 1747, todas ellas testimonian la calidad de los plateros que por años ejercieron su oficio en estas regiones.

Una de las piezas más importantes de la orfebrería colombiana es la Corona de la Inmaculada de Popayán conocida como *La Corona de Los Andes* (Fig. 7). No se sabe con seguridad si esta pieza fue trabajada en Popayán o se encargó a Santafé. En un principio se le atribuyó una remota antigüedad, pero lo más probable es que proceda de fines del siglo XVIII. En los documentos del archivo de Popayán su presencia no va más allá de los primeros años del diecinueve. Probablemente desde

que esta Corona salió de Popayán para ser vendida en Nueva York en 1936, adquirió el nombre de *Corona de Los Andes*. Así aparece unos pocos años después en el libro de Alfredo Taullard *Platería Suramericana* Buenos Aires, 1947. El autor no aporta mayores explicaciones sobre este nombre. Únicamente anota que la *Corona de la Inmaculada de Popayán fue vendida a un multimillonario de los Estados Unidos, en cuyo país se dijeron cosas fantásticas sobre ella*<sup>38</sup>. Entre esas fantasías se dijo que contenía la *esmeralda de Atahualpa*. Esta como leyenda puede ser muy atractiva, pero para creerla tendríamos que basarnos en algún documento histórico. Si la apropiación de los bienes del Emperador Inca Atahualpa fue tan violenta, habría lugar para conservar tan siquiera una de sus esmeraldas? No se han encontrado referencias sobre la corona anteriores al siglo diecinueve. Hedwig Hartmann, Directora del Archivo Histórico de Popayán, realizó allí una cuidadosa investigación sobre las Cofradías de la Concepción de la Catedral, de la Concepción de La Encarnación y de la Limpia Concepción. Tan sólo encontró una tardía mención de la que puede ser esta corona, en el inventario del Canónigo Manuel Ventura Hurtado (1732-1807) Síndico Mayor de la Catedral realizado el 29 de diciembre de 1801 en el que dice:

*Una corona de oro con esmeraldas que todo pesa quinientos treinta y tres castellanos...*

Según los expertos de Christie's de Nueva York<sup>39</sup>, los únicos que le han hecho un examen detenido, la corona pesa cuatro libras y trece onzas, es de oro de 18 y 22 quilates; contiene un total de 450 esmeraldas y está conformada por seis partes. A través de la fotografía hemos observado la presencia de pines que se asoman por las posibles juntas. La corona parece haber sido hecha por *tiras* troqueladas, luego curvadas, que rematan en un círculo calado, sobre el cual descansa el *orbe* que sostiene la cruz. A su vez está cuajada de esmeraldas y terminada en tréboles en todos sus siete ángulos, internos y externos. El oro está repujado, como se observa tanto en las partes anteriores como en las posteriores que van en negativo. Es probable que se hayan utilizado troqueles que luego se retocaron con buril. Esta corona tiene bastantes elementos en común con otras valiosas piezas del siglo XVIII, en particular con la custodia llamada La Preciosa de la Catedral de Santafé del artista Nicolás de Burgos y Aguilera. La custodia es más calada que la corona, pero el trabajo de las dos se asemeja por la forma de colocar las piedras preciosas que van engastadas a bisel o sea las que están contenidas dentro de láminas cogidas por uñas. Todas las piedras están talladas en forma clásica y parece que fueron rigurosamente escogidas, pues son muy parejas y casan perfectamente. Consideramos que esta condición igualmente le otorga un mayor valor. En la cruz, también las piedras van a bisel. La filigrana que conforma los tréboles está soldada. Parece que estuvo en su parte posterior adornada con esmaltes, trabajo que como hemos visto fue muy apreciado y ejercido en nuestro país. La forma de trabajar el montaje de las piedras preciosas, en este caso las esmeraldas, es el característico de las joyas más antiguas de la Nueva Granada: en cabujones. Pero es importante anotar que esta moda perduró aquí por muchos años. Así lo demuestra el estudio de Christie's, al establecer la comparación con otras cruces, tales como la del pendiente recobrado del naufragio del barco de Nuestra Señora de las Maravillas que se hundió en 1676 y las joyas que porta doña María Pacheco y Aragón, esposa de don Luis Lasso de la Vega, en el retrato que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

La presencia de piezas como estas en nuestro patrimonio son el testimonio de la actividad de numerosos artistas, quienes durante los siglos coloniales ejercieron su oficio. Si bien, orientados por la tradición europea, lo suficientemente creativos para imprimir en sus obras el carácter de los pobladores del nuevo mundo.

---

38 “Fabulosa leyenda sobre la CORONA DE LA INMACULADA en Estados Unidos en fantástica historia alrededor de la inolvidable joya que hoy causa asombro en las Galerías de arte” en *El Liberal* N° 5692, Popayán, jueves 25 de septiembre de 1958.

39 Christie's, *The Crown of the Andes*, New York, 1995.