

Plus ultra

Plus ultra

Lo común y lo propio de la
platería religiosa de la Nueva España



Casa de México
en España



1. Anónimo novohispano
Custodia de Villegar, c. 1750

A principios del siglo XVI, el encuentro entre Occidente y Mesoamérica demostró que el fin del mundo no se encontraba en el estrecho de Gibraltar. Todo lo contrario: había tierra más allá. Con el transcurrir del tiempo, esa tierra, la deseada América, tendría su primer gran centro urbano y cosmopolita en la Nueva España. De esta manera, el lema *Plus ultra* (‘más allá’) se convirtió en el lema de navegantes y exploradores.

Viajar a la Nueva España en el siglo XVI era un auténtico desafío y toda una aventura. Cruzar el Atlántico, asentarse en parajes desconocidos, fundar poblados y prosperar eran actividades reservadas solo a los más audaces y atrevidos. Sin ser plenamente conscientes de ello, los primeros europeos que llegaron a América pusieron en práctica los conceptos de globalización, inmigración y emprendimiento.

En señal de agradecimiento por haber superado tantos obstáculos, los españoles que prosperaron en la Nueva España enviaron a las parroquias de sus lugares de origen piezas de plata labrada. Algunas de estas piezas de platería pueden verse ahora reunidas en la exposición *Plus ultra. Lo común y lo propio de la platería religiosa de la Nueva España*, que Casa de México en España tiene el honor de presentar.

Las obras seleccionadas para esta exposición son reflejo de una historia compartida entre México y España, de vivencias de ida y vuelta, de éxito, pero también de la añoranza por el amado terruño. Con esta muestra, Casa de México en España sienta las bases para añadir nuevas perspectivas de investigación y de divulgación.

En nombre de Casa de México en España agradezco al comisario José Andrés De Leo y a Pablo F. Amador, asesor académico —y tutor de la tesis doctoral de De Leo—, la posibilidad de contar con esta muestra. Al dar espacio a los investigadores emergentes, Casa de México renueva su apuesta por los jóvenes, a quien tenemos el firme propósito de apoyar. Igualmente, agradezco la generosa colaboración de diversas instituciones religiosas en España, sin las cuales estas invaluable piezas no habrían podido admirarse en todo su esplendor.

Ximena Caraza Campos

Directora General

Casa de México en España





ÍNDICE

7

Un poco más allá

Pablo F. Amador Marrero

11

*Más allá de los límites en
la platería novohispana*

Andrés De Leo Martínez

30

Relación de obras expuestas

2. Juan de Padilla
Arqueta eucarística
con viril, 1632



Un poco más allá

PABLO F. AMADOR MARRERO

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Si bien el tema de la platería no nos es ajeno, nuestros derroteros en los estudios del arte virreinal nos han llevado a centrarnos en la escultura, con la que en ocasiones se fusiona. Este encuentro queda reflejado en la primera pieza que se expone y con la que se declara la apertura de horizontes que nos convoca.

Ir un poco más allá en los estudios de la platería virreinal, punto de reflexión de lo que aquí pretendemos, sería imposible si no contáramos con la infinidad de trabajos previos que en el discurrir del tiempo han establecido las bases y puesto los ejemplos en los que se cimienta y se ha construido la disciplina. Resultado de todo ello es el lógico interés —paralelo al propio devenir de la materia— por nuevas formas de aproximación y por abrir el panorama en sus lecturas, de lo que ya se hacía eco Heredia¹. En esta tesitura, y como antecedente de la idea que subyace en esta muestra, contamos con algunos estudios que definitivamente han buscado indagar en otros registros, algunos de cuyos ejemplos más claros y relevantes se los debemos a Barrios y Paradas en las sorprendidas y novedosas lecturas que proponen para la Cruz de altar mexicana de hacia 1560 conservada en la catedral de Palencia. Atentos a lo representado en el Gólgota sobre el que se erige la cruz de cristal labrado y plata, los autores identificaron e interpretaron elementos de indudable origen prehispánico, estableciendo que se trata del resultado de la simbiosis que para ese momento tan temprano estuvo presente en los trabajos argentarios².

También al comisario de esta exhibición se debe otro de esos casos, en el que, dejándose seducir por los derroteros de la propia investigación, estableció el andamiaje necesario para llegar a diferentes fuentes de referencia en relación con un elemento tan emblemático como estudiado, las custodias de sol, mismas que retoma en las próximas páginas y, con ello, en su selección de piezas expuestas³. Al respecto de

dicho estudio, y en paralelo al interés en otras latitudes por la búsqueda de esos nuevos derroteros a los que aludíamos, cabe destacar la repercusión que ha tenido internacionalmente⁴. Ahora bien, tampoco está de más dejar constancia de que, pese a la lasitud historiográfica que algunas investigaciones del mismo tema evidencian, no han logrado ocultar la fuente de la que parten en sus hipótesis.

MÁS ALLÁ DEL HECHO TESTIMONIAL

Si lo iconográfico y lo simbólico son algunos de los nuevos derroteros en los que han derivado los novedosos estudios de piezas como las señaladas, también en el uso podemos encontrar nuevas referencias, pese a lo limitado del mismo por sus lógicos condicionantes. Ejemplo de ello es el caso de la conocida arqueta eucarística del Museo de Becerril de Campos (Palencia), asiduo y destacado referente cuando se trata el tema del patrimonio argento novohispano en España.

Es conocida su donación por parte del acaudalado hijo de la localidad Simón de Haro, residente primero en Chiapas y luego en la Ciudad de México, donde progresó vertiginosamente en el comercio y ocupó importantes cargos gubernamentales. Tanto él como su esposa hicieron destacadas donaciones en el ámbito religioso, entre las que destaca esta pieza, realizada en 1632 y llegada a Palencia un año más tarde. Lo que aquí nos interesa de dicha arqueta, además

3. Anónimo
Arqueta, 1600-1615



de su manifiesta calidad, es su singularidad en relación con su doble función, como ya adelantara Fernando Gutiérrez⁵ y luego apuntaló Ramón Pérez de Castro⁶. En efecto, la íntima devoción que el donante profesaba al Santísimo Sacramento lo llevó, además de ofrecer otros presentes, a asumir el deseo de su parroquia, la de Santa Eulalia, de contar con una arqueta para el culto. Al respecto, y frente a su tradicional empleo para la reserva del Jueves Santo, en nuestro ejemplo, el hecho de poder intercalar el crucificado que la corona y que usa para dicha función con un expositor en forma de sol refiere directamente, y es lo que nos lleva más allá, a su empleo para el rito de las Cuarenta Horas, advocación que recordaba el tiempo que Jesús pasó en el sepulcro hasta la Resurrección y es, por lo tanto, una devoción centrada en lo eucarístico y en la presencia real de Cristo, parafraseando a Pérez de Castro. Además, y para concluir, el exhorto en el que se la colocaba y lo temprano de dicho culto para el caso hispano (con la presencia tangencial de Carlos Borromeo, quien en 1577 da la primera norma para su desarrollo, a lo que también se aludirá en la exposición), nos señalan diversas líneas en esa búsqueda de ir un poco más allá, como proponemos.

1. María del Carmen Heredia Moreno. «Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura», *Cuadernos de arte e iconografía*, 10, 1991, pp. 323-330.

2. Ana García Barrios y Manuel Parada López de Corselas. «La cruz mexicana del siglo XVI de la catedral de Palencia (España): la visión indígena del Gólgota como la montaña sagrada», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36 (105), 2014, pp. 127-184.

3. Andrés De Leo Martínez. *La platería al servicio del culto divino en Oaxaca*. Tesis de Maestría UNAM, Ciudad de México, 2014.

4. María Jesús Mejías Álvarez. «Custodias quiteñas: entre la influencia hispánica y centro europea», en *Estudios de artes decorativas*, Sevilla, 2015, pp. 31-56; Marta Fajardo de Rueda. «Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: la custodia de la iglesia de San Ignacio

de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 29, 2015, pp. 7-19.

5. Fernando Gutiérrez Baños. «Un copón mexicano en la iglesia parroquial de Santa Eugenia de Becerril de Campos: a propósito de la donación de Simón de Haro», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 62, 1996, pp. 467-474.

6. Ramón Pérez de Castro. «Ritos penitenciales de una villa terracampina en la Edad Moderna: Becerril de Campos (Palencia)», *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*, Valladolid, 2008, pp. 483-493 y «*Et posuit eum in monumento exciso*». Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII), en J. L. Alonso Ponga et al., *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*, Valladolid, 2010, pp. 387-402.



ESK COLVNA DIOBLYMOSNA DONNATCSOAGVSTYN DE
BYGVER.

ESK COLVNA DIOBLYMOSNA DONNATCSOAGVSTYN DE
SANTO CHYSTOBLACOLVNA DIOBLYMOSNA DONNATCSOAGVSTYN DE
CADIZ AÑO DE 1682.

Más allá de los límites en la platería novohispana

ANDRÉS DE LEO MARTÍNEZ

Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio UTEC, Perú
Posgrado en Historia del Arte, UNAM

Cuando Hércules terminó su décimo trabajo, colocó un par de columnas en el estrecho de Gibraltar con el lema *Non terrae plus ultra*. Más que un límite, abrió una ventana a los retos que provocan la aventura y la gloria. De esta manera nace uno de los capítulos más importantes de los vínculos entre España y América: el tránsito de los indianos que emprendieron el viaje a los horizontes del mundo en busca de prosperidad.

Ante los riesgos de la travesía, la fe se convirtió en el sustento espiritual del viaje iniciado en el espacio parroquial natal de cada viajero. Con ello, el migrante subrayó la línea de unión emocional con ese icono del terruño y, en vista de la prosperidad alcanzada, la hizo tangible mediante la donación de objetos de plata con los que se materializaron la indicada fe y los afectos.

Gracias a estos legados fue posible escribir una historia de la platería novohispana, que se identificó, en un principio, por la marca de localidad⁴, seña de identidad que distingue el origen de las piezas como parte del control de pago de impuestos. Para el caso

4. Anónimo novohispano
Columna de plata, 1682



Marca de localidad
de la Ciudad de México



novohispano, la más reconocible es la compuesta por las columnas hercúleas, entre las que figura una cabeza indígena sobre la *M* inicial de la Ciudad de México, y una corona que remata toda la composición.

Sobre esta marca vale la pena hacer una reflexión que hasta el momento se ha obviado y que está en relación con el título de esta exposición. Sabemos que las columnas derivan del modelo de escudo instaurado por Carlos V, y que a su vez fueron retomadas de la mitología hercúlea. No obstante, en el caso de los virreinos, proponemos que fueron reinterpretadas y asociadas a la extracción y producción de plata. Para apoyar esta relación, recurrimos a las pinturas que representan a la «Virgen-Cerro» como alegoría de la riqueza de las minas del Potosí. Entre ellas destacamos la del Museo de Arte de La Paz, en la que, bajo el patrocinio de la Trinidad, la «Virgen-Cerro» está flanqueada por sendas columnas, una de las cuales se mantiene a un extremo, sobre el grupo del papa Clemente, un cardenal y un obispo, mientras que en el extremo opuesto está la otra sobre Felipe V, un caballero de la Orden de Santiago y otro personaje. En este discurso, el *plus ultra* ha encontrado un destino: las riquezas del territorio descubierto, representado en el cerro de Potosí, espacio consagrado por la pureza de la Virgen, quien hace las funciones de intercesora y libradora de las riquezas del territorio. Las columnas



5. Anónimo (seguidor de Luca Cambiaso)
Hércules llevando las columnas, siglo XVI
Reproducción del original depositado en el
Museo Nacional del Prado, Madrid

6. Anónimo. *Hércules Farnese*, siglo XVIII
Reproducción del original depositado en el
Museo Nacional del Prado, Madrid

4. Francisco de Villegas
Jesús atado a la columna, 1650-1680
Anónimo novohispano
Columna de plata, 1682

Francisco de Villegas
Jesús atado a la columna, 1650-1680
Anónimo novohispano
Columna de plata, 1682 (detalle de cat. 4)



también aluden a la dualidad que establece el orden: lo religioso y lo profano; la Corona y la Iglesia; el rey y el papa².

En las marcas novohispanas, las columnas encuadran la procedencia, reconocible por la inicial de la provincia, lo que nos hace recordar un emblema de Martín Murúa: *Ego fulcio columnas eius* ('yo fortifico tus columnas'), donde la imagen del cerro de Potosí aparece rodeada por los brazos de un inca que sujeta los fustes, los mismos elementos compositivos con los que se organizan los punzones novohispanos. Por lo tanto, es posible interpretar que no es solo la fuerza de un indígena la que fortalece las columnas, sino la alegoría de América coronada por España y, a su vez, por la Santísima Trinidad, que probablemente está representada en cada punta de dicha corona³.

La marca de localidad, más que una muestra de pago de impuestos, es una señal para distinguir la obra, la travesía y su propia historia. En síntesis, es una marca del destino objetivado del *plus ultra*. Tangencialmente nos indica el fortalecimiento aplicado al orden instituido y, por lo tanto, poseer una pieza con «marca» implicó el reconocimiento social resultante de la ostentación. El énfasis que ahora otorgamos a la marca convierte las piezas en manifestaciones duales de devoción para la gloria de Dios y el engrandecimiento del reino.

Bajo este mismo juego visual, la pieza que abre este texto es una propuesta de alegoría dentro de esta dinámica de formas. Se trata de una columna de plata realizada en México por Francisco Suárez en el año 1666 y legada a la efigie del Cristo de la Columna localizada en la ciudad de Cádiz⁴. La relación que planteamos no solo se ciñe a lo formal, sino a la geografía en la que Hércules colocó una de sus columnas, celebrando con ello el fin de su décimo trabajo. En este sentido, no podemos dejar de mencionar la columna de plata como un símbolo que conmemoró el triunfo indiano. Del mismo modo, en esta alegoría no queda inadvertida la relación que se establece entre la mitología hercúlea moralizada y las virtudes cristianas⁵. Así como *Hércules Farnesio* descansa tras sus trabajos y medita apoyado en su maza a modo de columna, mostrando la parte más humana del semidiós, Cristo se ve en la misma meditación tras los flagelos que recibió atado a la columna, en momentos previos a su presentación ante el pueblo como *ecce homo* ('este es el hombre') en una de sus escenas más dolorosas, en la que evidencia su humanidad.

Con estas líneas cruzamos el umbral de los límites para dedicar a la platería novohispana una mirada que nos lleva «más allá» de los estudios estilísticos y para situar cada pieza dentro de un contexto mayor y particular. Nos referimos a ver los grupos de piezas como parte de un repertorio formal que responda al interés propio de la materia, activados por el uso y la imagen que representan *per se*, en conjunción con su ornamentación e historia.

Como parte de estos discursos que intentamos recuperar dentro de lo común, se expone el ejemplo de tres cálices que la bibliografía ha referido como de «estilo escorialense», por el recuerdo a la austeridad ornamental, o «cortesano», por el supuesto gusto y promoción de la Corte⁶. Sin embargo, es posible que el éxito del diseño y homogeneidad de estas obras —que permearon hasta en los templos más recónditos de los virreinos americanos durante el siglo XVII— sea resultado de factores relacionados con el uso. En este sentido, creemos que se trata de los reflejos provocados por las *Instrucciones* de san Carlos Borromeo —secretario de Estado y promotor de la continuidad del Concilio de Trento—, escritas en el año 1577. En este texto se dicta que el cáliz «debe de tener un ornato recto y decoroso, que no haya nada que llame la atención en lo más mínimo mientras se agarre, especialmente en el momento de la sagrada misa»⁷, recomendación que se siguió repitiendo a lo largo de los siglos XVII y XVIII en los *Ceremoniales para la Misa*. Por este motivo creemos que el diseño común de estos cálices responde a un interés mayor que el gusto, ya que la homogeneidad de las piezas de este período se mantiene fija a pesar de la diversidad de los comitentes.

Con el señalado grupo queremos resaltar la relación formal de la producción española y, a su vez, en un par de estas piezas, los vínculos con los virreinos de Perú y Nueva España. El primer ejemplo es un cáliz realizado en España por Juan Bautista de Herrera en 1620 y la inscripción en hebreo del siglo XVIII refiere a su reutilización por una comunidad judía para el שודיק, *Kidush* ('santificación'). Esta obra es una clara muestra de la austeridad ornamental y aunque la inscripción del *Kidush* resulta del ritual judío, su traducción no está alejada del objetivo cristiano: «Bendito seas, Señor, Dios Nuestro, Rey del Universo, Creador del fruto de la vid», por lo tanto, no podemos dejar de lado que la materialidad y decoro con el que se ha realizado



7. Juan Bautista de Herrera
Cáliz, 1601-1625

8. Anónimo novohispano
Cáliz, 1689

9. Juan Bautista de Herrera
Cáliz, 1620



10. Anónimo novohispano
Custodia, primera mitad del siglo XVII



11. Anónimo novohispano
Cáliz, c. 1625



12. Constantino de la Mota
Cáliz-custodia, c. 1620

responde a los principios inherentes a los diversos grupos sociales y culturales. El otro cáliz, de mano del mismo platero y año⁸, denota la importancia de la capilla de Ánimas que compró en Córdoba el noble del reino del Perú Inca Garcilaso de la Vega, quien trasciende en la memoria de la sociedad cordobesa a través de la dádiva arquitectónica hasta plasmar su nombre en los objetos legados después de su muerte, generando así el engrandecimiento del escritor que otorga este tipo de presentes. El tercer vaso sagrado es un obsequio al rey realizado en México por encargo del virrey de Nueva España, Gaspar de la Cerda, y ejecutado con la plata extraída de las minas Laikakota, en Puno, que fue remitida por el virrey del Perú, Melchor Portocarrero, a quien se le otorgó la encomienda de la mencionada mina⁹. Hay que destacar, de este presente, el hecho de que se elija un cáliz como medio para agradecer los favores políticos, tanto a la majestad divina como a la terrenal. Este ejemplo nos sirve también para comprobar que el gusto es superado por el decoro, ya que sigue la homogeneidad de los diseños planteados como correctos. Así mismo, nos posibilita entender la importancia de la selección de la materia prima, símbolo de lo sagrado, al tiempo que se establece una relación con su lugar de procedencia, bendiciendo su futura extracción y el control de su explotación. En síntesis, el cáliz es común dentro del contexto estilístico; no obstante, su distinción resulta de la cuidada elección del diseño y material que hicieron los virreyes. A la vez, es significativo señalar que, ante tan cuidado presente, decidieran que el cáliz fuera el camino por el cual se establecía la rendición de su devoción a la divinidad y al rey, cumpliendo con ello los fines políticos y religiosos que sugiere la afortunada encomienda de ambos personajes.

Bajo la misma tónica formal, queremos seguir con la propuesta de *superar* los estilos y apostar por la función que cumplen las piezas dentro del ritual eucarístico y validar algunos de los elementos decorativos de su composición. Como ejemplo presentamos otro grupo de piezas que tienen añadidos de campanillas, modelos que se difundieron desde finales del siglo XVI hasta principios del XVIII. Aunque parece lógico, estas piezas requieren del movimiento para activarse, lo que obliga a pensar en la performatividad en la que están inmersas. De dicha manera podemos visualizar que las campanillas tintinearón «al alzar la hostia y el cáliz [...] para que se levante la consideración al



13. Johannes Jacobsz
Folkema
Diseños de platería,
c. 1690-1700
(detalle)

14. Anónimo
Bandeja, c. 1690

canto de las Escuadras Celestiales». Así, la campanilla «se toca al alzar la Hostia y el Cáliz, para que se adorne el Augustísimo Sacramento y se pida perdón de las culpas»¹⁰. A la par de este mismo repertorio se encuentran los denominados cálices-custodias, posiblemente difundidos por la normatividad franciscana mexicana como un principio en sus estatutos, en los cuales se «Ordena que [...] en ninguna manera se haga de aquí en adelante Custodia, si no fuere para el cáliz»¹¹.

En otras piezas, la ornamentación vegetal que cubre la superficie de algunos frontales o marcos, como los ejemplos de Santillana del Mar, en Cantabria, ha sido defendida como una característica de la producción novohispana¹². Creemos que tiene como origen el repertorio de estampas europeas que muy probablemente circularon por el territorio hispanoamericano. Como ejemplo, exponemos dos bandejas procedentes de Puebla de los Ángeles, legadas a finales del siglo XVII a la Colegiata de Santillana del Mar¹³, y cuyos diseños comparamos con una de las páginas del álbum de grabados de Jacobsz Folkema realizados entre 1690 y 1700¹⁴. Este repertorio también fue usado en piezas paralelas en diferentes puntos geográficos, tanto de España como de América. Sin embargo, dentro de estos diseños, que defendemos como característicos en todo el territorio hispánico, existen sutiles diferencias técnicas en cada región. Un ejemplo es el atril donado a Renedo de Cabuérniga, en Cantabria, considerado en algún momento como



de procedencia mexicana debido a la profusa decoración vegetal¹⁵; sin embargo, en esta exposición proponemos que pudo haber salido de talleres andinos, ya que el perfilado de los elementos vegetales definido por aristas rectas es más recurrente en esta zona geográfica.

En relación con lo anterior, en cada centro de producción de América existieron diseños y técnicas que se fueron multiplicando y con ello dejaron entrever el éxito de un taller o un modelo que se popularizó dentro del contexto inmediato. Al respecto, tenemos el ejemplo de dos grupos de obras con diseños comunes entre sí, pero que se diferencian de la producción de otras geografías. Se trata de un conjunto de vasos sagrados de la Ciudad de México y otro de Puebla de los Ángeles. Ambos comparten una silueta que deriva nuevamente de un diseño común



15. Anónimo novohispano
Cáliz de Manuel Milán, 1752

16. Anónimo novohispano
Cáliz, 1718

17. Anónimo
Forma (del cáliz) mais
pequena de San Carlos,
c. 1700 (detalle)



entre América y Europa, tal y como lo demuestran los dibujos de cálices de la Biblioteca de Ajuda¹⁶, localizados en Lisboa, que datan de principios del siglo XVII y que retoman nuevamente las *Instrucciones* de Carlos Borromeo, como denotan sus inscripciones. En las obras novohispanas que presentamos, la diferencia la encontramos en el recubrimiento de la superficie, en la que se evidencian variaciones que se convierten en características propias de cada centro productor. Por una parte, los vasos de la Ciudad de México se componen de plantas mixtilíneas cuyas aristas se proyectan en el facetado de toda la estructura de la pieza, lo cual le confiere un rico dinamismo que queda equilibrado por los suaves relieves de la vegetación que cubre la superficie, mientras que los cálices de Puebla no tienen el mencionado facetado, lo que les otorga una estructura más suave, equilibrada por el relieve, algo más profuso y redondeado. Con estos casos hacemos hincapié en que, a pesar de las claras diferencias que caracterizan cada centro de producción, siguen siendo comunes entre sí y están bajo las normas de diseño por las cuales se guiaron este tipo de obras en el repertorio global.

Tal y como se ha trazado la exposición, el resultado de las formas de un estilo es superado por el repertorio literario o visual. Así, cada elemento pensado desde su particularidad es el resultado de un discurso común, pero, a la vez, llevado a un plano que individualiza cada



18. Anónimo novohispano
Virgen de Belén en marco
de plata, mediados del
siglo XVIII

19. Anónimo novohispano
Frontal del altar dedicado
a Santa Juliana, finales del
siglo XVII



región. Por lo tanto, no podemos separar el uso, ya sea religioso, social o político, de las piezas de los elementos representados en ellas. Ejemplo de esto son las custodias de Puebla de los Ángeles, que tienen la recurrente presencia de ángeles que rodean el sol, ya que sirven como símbolo de la adoración para las diversas cofradías de los Santos Ángeles, «a quienes vio muchas veces San Lorenzo Justiniano con actos de profunda adoración, rodeando la Custodia, como haciendo Corte a el Supremo Monarcha»¹⁷.

De modo semejante, desde hace tiempo planteamos que la representación de santos, ángeles o vírgenes en el astil de las custodias novohispanas, que por mucho tiempo fue interpretada como una creación original mexicana, es una influencia centroeuropea, específicamente de los antiguos territorios de los Austrias. La difusión del grabado de un emblema donde se representa una custodia con un ángel en el astil —realizado en la abadía de Wettenhausen, ubicada al sur de la actual Alemania, y publicado el año de 1687 en las ediciones latinas del libro *Mundus Symbolicus* de Philippo Picinello, traducido por Agustín de Erath— es la fuente por la cual propusimos que el modelo de custodia con astil antropomorfo permeó en todo el territorio





20. José de Aguilar
Arqueta eucarística,
c. 1724

21. Morales
*Patente de la cofradía
de los Santos Angeles*,
c. 1762

22. Abadía de
Wettenhausen
Maximus in magno,
1687

americano. Gracias al hallazgo del emblema, con el título *Maximus in magno* ('lo máximo en lo grandioso'), así como por el repertorio ornamental de la *imago* ('imagen'), es posible ver en los ostensorios de plata los elementos figurativos que los vinculan alegóricamente a la Virgen María, «la única que pudo contener a Dios en su seno». Conscientes del uso contenedor del Santísimo de estos objetos, proponemos que la defensa y rendición a la eucaristía promovida por el reinado de la Casa de los Austrias, así como la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción de María y su patronato hispánico, permean en la lectura de las custodias novohispanas con sesgos que van más allá de los propósitos religiosos, tiñendo estos medios visuales de política y promoción regia¹⁸.

A lo largo de la exposición hemos estado cuestionando los recursos estilísticos generalizadores a los que se han limitado los estudios de la platería novohispana. Como adelantábamos, con esta propuesta pretendemos ir *más allá* de estos límites historiográficos para dar pie a nuevas lecturas que nos ayuden a ver cada grupo de piezas, y cada una de ellas, con renovadas miradas aplicadas a la platería novohispana. Partimos de esta muestra para dar continuidad a las investigaciones y superar los límites de los estudios de la historia de la platería de la Nueva España y, a la vez, pretendemos incidir en el interés por un patrimonio compartido que acortó y nuevamente estrecha —con esta exposición— la distancia entre México y España.

1. Diego Angulo Íñiguez. *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925.
2. Andrés De Leo Martínez. *La platería al servicio del culto divino en Oaxaca*. Tesis de Maestría UNAM, Ciudad de México, 2014, p. 48.
3. *Ibid.*, pp. 50-51
4. Enrique Hormigo Sánchez. *Vida y obra de Francisco de Villegas: escultor, retablista y ensamblador 1592-1666*. Cádiz, Diputación Provincial, 2002, p. 55.
5. José Luis Senra Gabriel y Galán. «Hércules vs Cristo. Una posible simbiosis iconográfica en el románico hispánico», *Quintana*, 1, 2002, pp. 275-283.
6. María Jesús Sanz. «La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico», en *Estudios de San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 427-428.
7. Carlos Borromeo, *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II*, apud Pacificum Pontium, 1577, p. 186v.
8. Javier Alonso Benito, *Platería, colección del MNAD*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 62-63.
9. Fernando A. Martín García. *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, cat. 20.
10. Antonio Lobera, *El por qué de las ceremonias de la Iglesia y de todas las ceremonias y sus misterios*, Barcelona, Francisco Generas, 1760, p. 352.
11. *Códice Franciscano, siglo XVI*. México, 1889, p. 151.
12. Cristina Esteras. *Orfebrería hispanoamericana, siglos XVI-XIX, obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas*. Madrid, 1986, p. 45.
13. *Ibid.*, p. 41.
14. Jacobsz Folkema. *Alderhande Voorbeelden van Doorgebroken Zilver-Smids Werk*. Amsterdam, c. 1690-1700.
15. Diputación de Santillana del Mar, *Platería iberoamericana*. Santillana del Mar, 1993, p. 44.
16. Teresa Leonor Vale. «O desenho de obras de ourivesaria, no âmbito das encomendas portuguesas em Roma na primeira metade de Setecentos», en Sabina de Cavi (ed.) *Dibujo y Ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Mata y Grecia*. Córdoba, 2015, pp. 343-351.
17. AGN, Cofradías y Archicofradías, Caja 3643, 1762, f. 2v.
18. De Leo Martínez (2014), pp. 100-154.





Anónimos novohispanos: 23. Copón, 1770. 24. Custodia, 1770. 25. Cáliz, 1770. 1. Custodia de Villegar, c. 1750



Anónimos novohispanos: 26. Custodia, mediados del s. XVII/c. 1720. 27. Custodia, c. 1710. 28. José de Aguilar. Custodia, c. 1724

RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS

- 1. Anónimo novohispano**
Custodia de Villegar, c. 1750
Plata labrada y sobredorada
Ciudad de México
Obispado de Santander,
Museo Diocesano
de Santillana del
Mar (Cantabria)
- 2. Juan de Padilla**
Arqueta eucarística
con viril, 1632
Plata labrada, sobredorada,
esmaltes y engarces
Ciudad de México
Museo de Santa
María, Becerril de
Campos (Palencia)
- 3. Anónimo**
Arqueta, 1600-1615
Plata labrada, sobredorada,
esmaltes y engranes
¿Toledo, Madrid,
Valladolid?
Museo Nacional de Artes
Decorativas, Madrid
- 4. Francisco de Villegas**
*Jesús atado a la
columna*, 1650-1680
Madera tallada y
policromada
- Anónimo novohispano**
Columna de plata, 1682
Plata labrada
Muy Humilde Hermandad
de la Santa Caridad y
Misericordia de Nuestro
Señor Jesucristo de Cádiz
- 5. Anónimo (seguidor
de Luca Cambiaso)**
*Hércules llevando las
columnas*, siglo XVI
Reproducción del original
depositado en el Museo
Nacional del Prado, Madrid
- 6. Anónimo**
Hércules Farnese, siglo XVIII
Reproducción del original
depositado en el Museo
Nacional del Prado, Madrid
- 7. Juan Bautista
de Herrera**
Cáliz, 1601-1625
Plata labrada
Córdoba
Museo Arqueológico
Nacional, Madrid
- 8. Anónimo novohispano**
Cáliz, 1689
Ciudad de México
Plata labrada y sobredorada
Patrimonio Nacional,
Palacio Real de Madrid
- 9. Juan Bautista
de Herrera**
Cáliz, 1620
Plata labrada
Córdoba
Museo Nacional de Artes
Decorativas, Madrid
- 10. Anónimo novohispano**
Custodia, primera
mitad del siglo XVII
Plata labrada
Obispado de Santander,
Museo Diocesano
de Santillana del
Mar (Cantabria)
- 11. Anónimo novohispano**
Cáliz, c. 1625
Plata labrada y sobredorada
Ciudad de México
Obispado de Santander,
Iglesia Parroquial
de San Sebastián,
Reinosa (Cantabria)
- 12. Constantino de la Mota**
Cáliz-custodia, c. 1620
Plata labrada y sobredorada
Ciudad de México
Obispado de Santander,
Parroquia de Cires
(Cantabria)
- 13. Johannes
Jacobsz Folkema**
Diseños de platería,
c. 1690-1700
Reproducción del
original depositado en el
Rijksmuseum, Ámsterdam
- 14a. Anónimo**
Bandeja, c. 1690
Plata labrada
Puebla de los
Ángeles, México
Obispado de Santander,
Colegiata de Santillana
del Mar (Cantabria)
- 14b. Anónimo**
Bandeja, c. 1690
Plata labrada
Puebla de los
Ángeles, México
Obispado de Santander,
Colegiata de Santillana
del Mar (Cantabria)
- 15. Anónimo novohispano**
Cáliz de Manuel Milán, 1752
Plata labrada y sobredorada
Puebla de los
Ángeles, México
Museo de San
Francisco, Medina de
Rioseco (Valladolid)
- 16. Anónimo novohispano**
Cáliz, 1718
Plata labrada
Puebla de los
Ángeles, México
Parroquia de San Martín,
Briviesca (Burgos)
- 17. Anónimo**
*Forma (del cáliz)
mais pequena de San
Carlos*, c. 1700
Reproducción del original
depositado en la Biblioteca
de Ajuda, Lisboa
- 18. Anónimo novohispano**
Virgen de Belén en

marco de plata, mediados del siglo XVIII
Plata labrada
Obispado de Santander, Iglesia parroquial de la Asunción, Laredo (Cantabria)

19. Anónimo novohispano
Frontal del altar dedicado a Santa Juliana, finales del siglo XVII
Plata labrada
Ciudad de México
Obispado de Santander, Colegiata de Santillana del Mar (Cantabria)

20. José de Aguilar
Arqueta eucarística, c. 1724
Plata labrada
Puebla de los Ángeles, México
Arzobispado de Mérida, Parroquia de San Blas, Salvatierra de los Barros (Badajoz)

21. Morales
Patente de la cofradía de los Santos Ángeles, c. 1762
Reproducción del original depositado en el Archivo General de la Nación, México

22. Abadía de Wettenhausen
Maximus in magno, 1687
Reproducción del original depositado en la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca, México

23. Anónimo novohispano
Copón, 1770
Plata labrada y sobredorada
Ciudad de México
Obispado de Santander, Museo Diocesano de Santillana del Mar (Cantabria)

24. Anónimo novohispano
Custodia, 1770
Plata labrada y sobredorada

Ciudad de México
Obispado de Santander, Museo Diocesano de Santillana del Mar (Cantabria)

25. Anónimo novohispano
Cáliz, 1770
Plata labrada y sobredorada
Ciudad de México
Obispado de Santander, Museo Diocesano de Santillana del Mar (Cantabria)

26. Anónimo novohispano
Custodia
Base y astil, mediados del s. XVII; corazón y sol, c. 1720
Plata labrada y sobredorada
Puebla de los Ángeles, México
Obispado de Santander, Iglesia parroquial de la Virgen del Hayedo, Muñorrodero (Cantabria)

27. Anónimo novohispano
Custodia, c. 1710
Plata labrada y sobredorada
Oaxaca, México
D' Museoa. Museo Diocesano de San Sebastián (Guipúzcoa)

28. José de Aguilar
Custodia, c. 1724
Plata labrada
Puebla de los Ángeles, México
Arzobispado de Mérida, Parroquia de San Blas, Salvatierra de los Barros (Badajoz)

29. Anónimo altoandino
Atril de altar, c. 1700
Plata labrada
Obispado de Santander, Museo Diocesano de Santillana del Mar (Cantabria)

30. Anónimo novohispano
Cáliz, 1750
Plata labrada y sobredorada

Obispado de Santander, Museo Diocesano de Santillana del Mar (Cantabria)

31. José de Aguilar
Lámpara votiva, c. 1725
Plata labrada
Puebla de los Ángeles, México
Arzobispado de Mérida, Parroquia de San Blas, Salvatierra de los Barros (Badajoz)

32. Pedro de Villafranca
Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II, 1672
Reproducción del original depositado en la Biblioteca Nacional de España, Madrid

33. Manuel Rodríguez
Cuando el sacerdote alza el cáliz, 1770
Reproducción del original depositado en la Biblioteca Nacional de España, Madrid

34. Carlos Borromeo
Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II, 1577, portada
Reproducción del original depositado en la Biblioteca Nacional de España, Madrid

35. Carlos Borromeo
Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II, 1577, p. 186v
Reproducción del original depositado en la Biblioteca Nacional de España, Madrid

36. Cornelis Galle
Lavdetur Sanctissimus Sacramentum, 1586-1650
Reproducción del original depositado en el Rijksmuseum, Ámsterdam

CASA DE MÉXICO EN ESPAÑA

Presidente Fundación Casa de México en España

VALENTÍN DÍEZ MORODO

Directora General

XIMENA CARAZA CAMPOS

Dirección de Cultura

SUSANA PLIEGO QUIJANO

JOSÉ CARLOS MORALES

KAREN GARCÍA GONZÁLEZ RUBIO

Dirección de Asuntos

Empresariales

EDUARDO PÉREZ-NOYOLA

ELÍAS HERMIDA GALINDO

ZENEN JAIMES REBOLLAR

Dirección de Comunicación

RUBÉN PIZÁ REYNA

ENRIQUE NARDIZ PÉREZ DE MIGUEL

JUAN MANUEL ÁLVAREZ JUNCEDA

Dirección de Vinculación

VANIA ROJAS SOLÍS

MARISA MUÑOZ-ROJAS CUÉ

JOSÉ GASSET MARTÍN-LABORDA

Programación y logística

GUILLERMO DÍAZ SALAS

Administración

CATALINA ARANDA SÁNCHEZ

LEONOR BAÑUELOS LARA

EXPOSICIÓN

Comisario/Curador

Andrés De Leo Martínez

Coordinador académico

Pablo F. Amador Marrero

Proyecto y gestión académica

Jiménez Rentería & Amador,
Consultores Asociados S. C.
(México) / Casa de México
en España

Transporte

Movart y Dobelart

Montaje y Museografía

TdArte

CATÁLOGO

© de la edición, Casa de México
en España 2020

Textos: Andrés De Leo Martínez
Pablo F. Amador Marrero

Fotografías:
Andrés Valentín Gamazo

Diseño de colección:
tipos móviles

*Coordinación de la edición
y producción gráfica:*
Bold Editing and Printing

ISBN: 978-84-09-23454-7
Depósito Legal: M-26457-2020

Agradecimientos: Archivo General de la Nación, Ciudad de México; Arquidiócesis de Mérida, Badajoz; Arzobispado de Mérida, Badajoz; Arzobispado de Valladolid; Biblioteca de Ajuda, Lisboa; Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca; Biblioteca Nacional de España; Colegiata de Santillana del Mar, Cantabria; Diócesis de Santander; Estado Español, Ministerio de Cultura y Deporte; Iglesia Parroquial de Reinosa, Cantabria; Iglesia parroquial de la Asunción, Laredo, Cantabria; Iglesia de Santa María, D' Museoa, Museo Diocesano de San Sebastián; Museo Arqueológico Nacional, Madrid; Museo Diocesano de Santillana del Mar, Cantabria; Museo de San Francisco, Medina de Rioseco, Valladolid; Museo de Santa María de Becerril de Campos, Palencia; Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid; Museo Nacional del Prado; Muy Humilde Hermandad de la Santa Caridad y Misericordia de Nuestro Señor Jesucristo de Cádiz; Obispado de Santander; Palacio Real de Madrid; Parroquia de Cires, Cantabria; Parroquia de Muñorrodero, Cantabria; Parroquia de San Blas, Salvatierra de los Barros, Badajoz; Parroquia de Santa Eugenia, Becerril de Campos, Palencia; Parroquia de Santa María y San Martín, Briviesca, Burgos, y Rijksmuseum, Ámsterdam. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, Juan Álvarez Quevedo, Isabel Arias, Nuria Benavent Bataller, María Isabel Borrego Almansa, Paloma Callejo Garrido, José Luis Calvo, Enrique Campuzano Ruiz, Mónica Cárdenas Frómata, Andrés Carretero Pérez, Manuel de Jesús Cintas Rosa, Felipa Díaz, Celia Diego Generoso, José Luis Díez García, Julián Calderón Cuesta, Miguel García, Juan Antonio García Aragón, Jesús García Gallo, Edorta Kortadi Olano, María de los Llanos Castellanos Garijo, Carmen Marcos, Mónica Martín Díaz, Francisco Maya, María del Carmen Morais Puche, Nuria Moreu Toloba, Pilar Navas, José Manuel Ortiz del Solar, José María Noguera Asenjo, Mauro Peñalba Otaduy, Ramón Pérez de Castro, Sofía Rodríguez Bernis, Andrés Román García, Juan Román Macías, Antonio Rubio López, Mónica Ruiz Trilleros, Virginia Salve, Virginia Uriarte Padró, José Luis Valverde Merino y Agustín Velázquez.

pp. 5-6: Frontal de altar, finales del siglo XVII (detalle de cat. 19)



Casa de México
en España