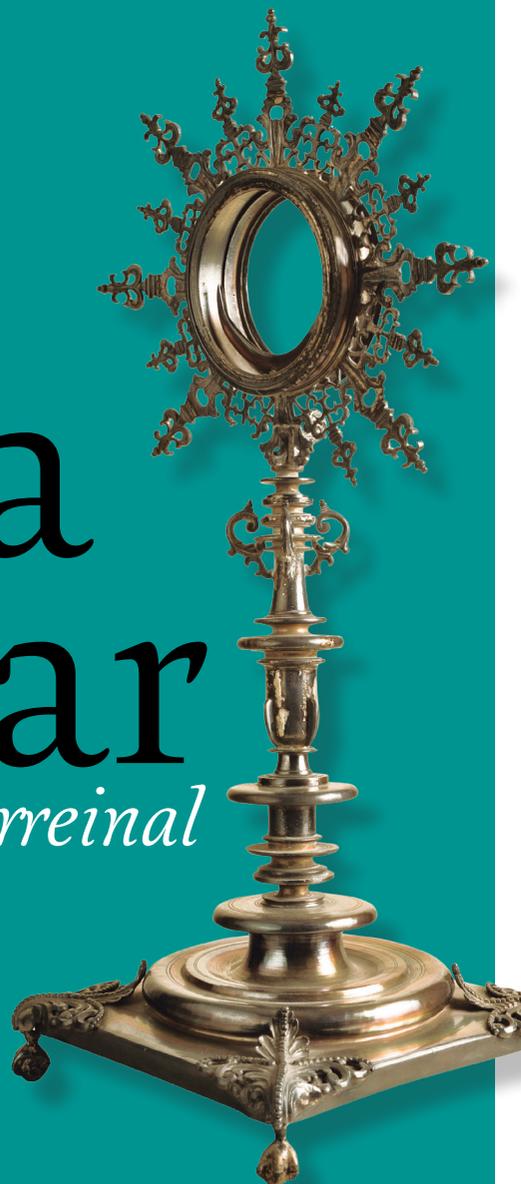




PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE



De la
mesa
al
altar
Platería virreinal



Colección
Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

De la
mesa
al
altar
Platería virreinal

Colección
Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

A través de un conjunto de piezas seleccionadas de la Colección Joaquín Gandarillas Infante, reunidas en la VII Exposición de este legado, la Universidad Católica ha querido mostrar en esta oportunidad el mundo suntuoso –y a la vez sufriente– del trabajo de la plata, hoy casi desconocido.

En una aproximación diferente a la historia de la región, esta muestra se introduce en las diversas actividades que conlleva, y en sus singulares y originales creaciones artísticas.

La elaboración de la plata en el Virreinato del Perú y Capitanía General de Chile es indisociable de la magnitud de las transformaciones económicas, políticas y culturales que provoca en la región, en América y en el mundo el descubrimiento de los fabulosos yacimientos de plata de los Andes del sur.

El desarrollo del capitalismo moderno –con sus referentes de dinamismo económico, comercio, relaciones internacionales, intercambio de productos, incremento del lujo, el gasto y lo suntuario, multiplicación de empresas y explotación de la fuerza laboral, altibajos del mercado e inicios del fenómeno inflacionario, detonado por la abundancia de circulante–, es en parte deudor de la expansión minera de nuestra región.

Con dos siglos de antelación, la plata de Potosí abre un capítulo en la historia de la economía mundial, marcado por la hegemonía monetaria española, que

tras los resabios medievales del aprecio mítico de la plata da paso al uso del metal no sólo como riqueza en sí, sino como valor de cambio, favoreciendo procesos complejos y dinámicos a escala antes desconocida.

Una parte –no estimada con exactitud por los investigadores– de la cifra sideral que los cronistas y los cálculos de la época asignan a la producción de plata del Virreinato peruano se destina a la manufactura de objetos de mesa, piezas litúrgicas y de culto, ornamento de cuadros y esculturas, adornos personales y de uniformes militares, implementos de las armas y arreos de las cabalgaduras, entre otros.

Elemento representativo y pilar económico de la región, la platería virreinal despliega su multiplicidad de valores simbólicos, sociales y monetarios. Aquilatado hoy su aprecio, contribuye efectivamente al rescate de la diversidad cultural americana, tanto de sus recursos naturales y mineros como de la flora y fauna que incorpora como elementos ornamentales; y de los avances tecnológicos implementados para su explotación. La consumada pericia de los artífices nativos –criollos e indígenas– plasma en sus piezas el sello personal y único de su mano, pues cada pieza es singular, nunca idéntica a otra; la maestría que despliega su diseño y ejecución conlleva una mística que trasciende el criterio de la eficacia material, prolongando su vigencia hasta el presente.

Ignacio Sánchez Díaz

Rector

De la mesa al altar: platería virreinal

Isabel Cruz de Amenábar

Dra. en Historia del Arte
Profesora Instituto de Historia, Universidad de Los Andes
Curadora permanente Colección Joaquín Gandarillas Infante

El arte de la platería en el área surandina durante el periodo virreinal –sus formas, técnicas y objetos; el fulgor que emite– se “amalgama” indisolublemente a las motivaciones simbólicas de la cultura material, donde la belleza es entonces esplendor sagrado¹; poderío o declinación de las elites; pues la abundancia y disponibilidad del preciado metal puede encender súbitamente brillos en la escasez, modificando la jerarquía social imperante.

Si la elaboración de la plata en el Virreinato del Perú y Capitanía General de Chile se vincula indisolublemente al simbolismo sagrado y del poder, ésta a su vez es indisoluble de la magnitud de las transformaciones económicas, políticas y culturales que provoca en la región, en América y en el mundo el descubrimiento de los fabulosos yacimientos de plata de los Andes del sur.

En una iniciativa literalmente refleja, la Universidad Católica ha querido mostrar ese mundo fascinante –y a la vez doliente– del trabajo de la plata, hoy casi desconocido, a través de un conjunto de piezas seleccionadas de la Colección Joaquín Gandarillas Infante, reunidas en la séptima exposición de este acervo. Es una aproximación diferente a la historia de la región, a sus diversas actividades que abarcan desde las técnicas de explotación a la puesta en escena de las piezas concluidas; sus artistas, artesanos, mandantes y trabajadores mineros, que hicieron de la plata material preciso –y precioso– para singulares y originales creaciones artísticas.

El brillo, escasez, resistencia y maleabilidad de la plata la han transformado inmemorialmente, desde los inicios de la humanidad, en un metal de alto valor, solo superado por el oro en la escala de aprecio, dotado este último de un simbolismo celestial, real y masculino, asociado al sol, al amor divino y a la ofrenda que suscita.

1 Wunenburger, Jean Jacques, *Lo sagrado*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2006, pp. 57-58.

La plata en cambio, es un metal de signo femenino –el artículo que la precede lo muestra– refiere a la mujer, y entre los astros y planetas a la luna; y de los cuatro elementos naturales, se relaciona con el agua. La mitología griega la identifica a Diana, que a su vez es símil de la luna en la escala de equivalencia entre metales y astros, recogida posteriormente por la alquimia, por los neoplatónicos y la Escuela de Alejandría². En el Antiguo Testamento representa la verdad, así como en el Nuevo Testamento y en el cristianismo la sabiduría divina y, en su replicación, la nitidez de conciencia y la rectitud que debe guiar al fiel. Su color blanco hace de la plata, ya durante el Renacimiento y Barroco, emblema la Virgen María y de su pureza³, mientras su Hijo se asocia al oro. Como Inmaculada encinta, se representa la mujer del Apocalipsis no sólo “vestida de sol”, sino con la luna a sus pies que aplastan al demonio, rodeada de objetos e instrumento de plata, entre ellos el *Speculum Perfectionae*, el espejo de perfección cuya “luna de plata” la ensalza y esplende.

Si el oro, también abundante en el virreinato peruano, remite principalmente al periodo prehispánico⁴, a su magnífica orfebrería ritual desde Tiahuanaco y Paracas a Moche y Chimú, a partir de la Conquista llega el apogeo de la plata, prolongado durante los tres siglos del periodo virreinal, como símbolo, lujo y riqueza.

La “Plata del Perú” es una realidad de cifras cuantiosas y belleza sensorial; de prosperidad y ostentación; y sobre todo, en los inicios de la colonización, el mito de una tierra paradisíaca y bendecida que mana, como el agua de los ríos, el argentado metal⁵. Desde las entrañas visibles en los filones a tajo abierto, expuesto a golpes de picota en las bocaminas, el metal alimenta la insaciable sed de dinero de una España en despliegue, tan ávida de maravillas como exhausta por siglos de Reconquista y de una Europa potente, aunque fraccionada, que se desgasta entre guerras de límites y de religión.

Antes que Adam Smith en el tercer tercio del siglo XVIII cifre la riqueza de las naciones en la capacidad de su población para producir y comerciar bienes y servicios, sean cuales sean sus recursos naturales⁶, los resabios de la mentalidad feudal transformada en conocimiento popular hacen del monto de metales preciosos, conseguidos sin considerar los costos de explotación y vidas humanas, el indicador por excelencia de la prosperidad de un país. De ahí la expresión “Vale un Perú”, que se parangona a los más altos e imaginables índices económicos. El metal se

2 Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1978, p. 304.

3 Enciclopedia Católica (www.encyclopediacatolica.com), consultada enero de 2016.

4 Cattán Naslausky, Sandra; del Solar Rita, *Oro y Plata de Bolivia*. Texto histórico de José de Mesa y Teresa Gisbert. Plural Editores, La Paz, Bolivia, 2002, s/n p.

5 Lohman Villena, Guillermo, “La Minería y la Metalurgia en el Virreinato del Perú”. En: Esteras Martín, Cristina, *Platería del Perú Virreinal 1535-1825*. Madrid, Lima, 1997, pp. 16-17.

6 Smith, Adam, *La Riqueza de las Naciones* (1776). Traducción de Carlos Rodríguez Braun, Edición digital Titivillus, <http://ceiphistorica.com>, consultado enero de 2017.

instala en el imaginario del siglo XVI como sinónimo de dinero y opulencia. Las creencias providencialistas de la época transforman estos recursos en un don de la naturaleza, con lo cual queda signado –y sellado– el devenir minero del Virreinato.

Circula ya a la llegada de Francisco Pizarro, conquistador del Perú, la noticia de la abundancia inusitada del preciado metal, que despierta la codicia hispana y adquiere la faz de una monstruosa traición con la captura de Atahualpa, el soberano inca, su rescate fabuloso e inútil. La afrentosa y simbólica muerte del inca parece prelude un periodo de derroche de poder, crueldad y opulencia. Las 11 toneladas de plata entregadas para que Pizarro respete su vida⁷ son el precio del Imperio –del Incario– arrebatado irremediamente. Con sangre se inicia la “era de la Plata” como se ha denominado el periodo virreinal, sangre que con todo no podrá parangonarse al verdadero río de plata que circula y sale del Perú hacia Europa, y atraviesa España, dejando empero insuficientes recursos frescos y menos depósitos o inversiones, pues en su mayor parte va a financiar las numerosas campañas que en los frentes bélicos desangran y desestabilizan económicamente a la metrópoli desde finales del siglo XVI y hasta mediados siglo XVII –luchas en el Mediterráneo contra el Imperio Otomano, con Inglaterra, en Flandes y Países Bajos; en Nápoles, el milanesado, el Palatinado renano–, así como las grandes deudas contraídas por la monarquía hispánica con los banqueros germánicos, cuyas economías se ven beneficiadas con la plata americana.

Una parte –no estimada con exactitud por los investigadores– de la cifra sideral que los cronistas y los cálculos de la época asignan a la producción de plata del Virreinato peruano, se destina a la manufactura de objetos de mesa, piezas litúrgicas y de culto, ornamento de cuadros y esculturas, adornos personales y de uniformes militares, implementos de las armas y arreos de las cabalgaduras, entre otros.

La explotación de la plata se inicia en yacimientos ya beneficiados por los indígenas, como el de Huantajaya en el litoral de Arica, hoy territorio chileno, y que declina pronto por agotamiento de la veta y falta de agua para el funcionamiento mecánico; el del Cerro Porco, en el actual departamento de Potosí, Bolivia, de plata blanca y de muy buena ley, también explotado en tiempos incaicos, que entre 1538 y 1545 produce parte importante de los enormes ingresos de la corona de Castilla y de los hermanos Pizarro; y especialmente el “Cerro Rico” de Potosí, en la Audiencia de Charcas, actual Bolivia, hasta el siglo XVIII la mina de mayor producción de plata de las Indias y probablemente del mundo entero, de donde se calcula, en grueso, se extraen unas 130.000 toneladas de plata entre 1545 y 1800, nada menos que un cuarto de la producción mundial.

7 Lohman, *op. cit.*, pp. 19-20

En el territorio del antiguo Reino de Chile, se podía disponer de plata a escala reducida en minas cercanas a Santiago, como los yacimientos de San Pedro Nolasco y San Juan de la Sierra, en los contrafuertes cordilleranos descubiertos en 1692; además de los de Uspallata, Agua Amarga, en funcionamiento en 1815, Arqueros en 1825; y minas de azogue en Aconcagua y en Punitaqui, que habían ocasionado hacia mediados del siglo XVIII un auge en la platería de esa zona. El hallazgo de Chañarillo en la provincia de Coquimbo, actual Atacama, en 1832, y su pronta puesta en marcha en 1834 —y que a mediados de la década siguiente llega a producir el 70% de la plata chilena⁸—, abre un período de prosperidad para el país, permitiendo saldar deudas y acometer una vasta labor cultural y educativa.

Con dos siglos de antelación, la plata de Potosí había abierto un capítulo en la historia de la economía mundial, marcado por la hegemonía monetaria española, que tras los resabios medievales del aprecio mítico de la plata, da paso al uso del metal no sólo como riqueza en sí, sino como valor de cambio, favoreciendo el desarrollo del capitalismo moderno —y de paso las teorías de Adam Smith— con sus referentes de dinamismo económico, comercio, relaciones internacionales, intercambio de productos, incremento del lujo, el gasto y lo suntuario, multiplicación de empresas y explotación de la fuerza laboral, altibajos del mercado e inicios del fenómeno inflacionario, detonado por la abundancia de circulante.

A los pies del Cerro Rico de Potosí ha surgido en tanto, la “villa Imperial” del mismo nombre, conocida también como “Babilonia del Perú”, ciudad de contrastes⁹, cuya historia alucinante y borrascosa, y dura y cruel, impulsada a brazos de los “mitayos” —los indígenas que trabajan en las minas— traspasa fronteras con un aura de leyenda y se concretiza en su fulminante expansión: 160.000 habitantes en 1610, que la transforman en la ciudad con mayor población de América y la tercera del mundo después de Londres y París. Desde allí sale el metal procesado en pesados lingotes, cargado en caravanas de mulas, trepando y bajando por angostos senderos y desfiladeros apropiados solo para estos animales, hasta llegar al puerto de Arica, punto de embarque hacia Europa en frágiles barcos a vela, durante un periplo de días interminables y de meses¹⁰.

Una explotación de la magnitud y complejidad de la del yacimiento de Potosí impone a los españoles y a la población nativa un despliegue tecnológico, con procedimientos y escala desconocidos en la época, en los que la innovación local implementa soluciones de punta, anticipándose los metalurgistas españoles e hispanoamericanos y la población que trabaja en las minas en casi dos siglos

8 Vicuña Mackenna, Benjamín. *El Libro de la Plata*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1882, pp. 9-11.

9 Esteras, *op cit*, pp. 35-36.

10 Qurejazu Pedro, “Las rutas de la Plata”, en Donoso Max, *Iglesias de la Antigua Ruta de la Plata*. Corporación Patrimonio Cultural de Chile, Larraín Vial, Santiago, 2011, pp. 23 y ss.

y medio a los especialistas de la Europa central. Sin las novedosas soluciones aplicadas en Potosí para obtener el máximo rendimiento del mineral tan difícilmente extraído y refinado, esa explotación no habría pasado de beneficiar sólo el ámbito geográfico próximo, ni hubiese alcanzado la prosperidad que suscita la sorpresa y la codicia de otros países europeos¹¹.

En los años iniciales, los españoles continúan los procedimientos y técnicas usados por los mitayos del periodo inca; pues la misma institución indígena de la “mita”, que en lengua quechua significa turno de trabajo, es transformada en un sistema asalariado de alta exigencia horaria, tributo y menguado sueldo.

Con el sistema prehispánico de las “huayras”, o fundición del metal en hornos escalonados en las laderas del cerro, se procesa primeramente la masa de plata, tierra y piedras, la “tacana”, voz quechua que significa golpear, machacar; en su interior se deposita la molienda del mineral o “mena” con la leña como combustible. Al derretirse la plata fluye purificada¹². El enorme equipamiento y los escasos beneficios de este sistema se sustituyen a partir de 1566 y con precisión desde 1571, por el sistema de la amalgama con azogue o mercurio¹³, conocido también como “sistema de patio”, del que muestra una lámina el viajero francés Amadeo Frézier en la *Relación de viaje a las costas de Chile y Perú* (1716)¹⁴. Introducido por el metalurgista español Pedro Fernández de Velasco, dicho método quintuplicó la producción en quince años. Esta modalidad requería previamente reducir la “mena” a un polvo muy fino, por lo que hubo que instalar maquinaria para moler mediante mazos de bronce, movidos por una corriente de agua que, a su vez, hacía necesario canalizar los flujos y levantar represas para acumularla. Este procedimiento, también de alto costo y peligroso para las vidas humanas –pues el mercurio es de alta toxicidad–, intenta ser reemplazado por las soluciones del sacerdote Álvaro Alonso Barba, propuestas en *Arte de los metales*, publicado inicialmente en Madrid en 1640 –con nueve reediciones en español y tres en francés–, y por los ensayos de Juan de Corro Segarra en 1676, que no demostraron tener utilidad¹⁵. El método de Barba, conocido como de “los cazos”, se realizaba en pequeñas calderas o vasos de cobre con sal común, piritas de cobre y mercurio, lográndose así obtener mayor cantidad de plata que cualquier otro de los usados hasta el momento, aunque el cobre del cazo quedaba desintegrado como impureza, lo que contrariaba su uso y difusión.

11 Lohman, *op. cit.*, pp. 31-33.

12 Ribera, Adolfo Luis; Schenone, Héctor, *Platería Sudamericana de los siglos XVII-XX*. Hirmer Verlag Munchen, 1981, p. 106.

13 Cisneros y Lanuza, Antonio María de, *Lecciones de Mineralogía*, Imprenta Nacional, Madrid, 1845 pp. 23-25.

14 Reproducida en: De la Lastra, Fernando, *Platería Colonial*. Serie Patrimonio Cultural Chileno, Colección Historia del Arte Chileno, Departamento de Extensión Cultural, Ministerio de Educación, Santiago, 1985, p. 27, lám. 10.

15 Lohman, *op. cit.*, p. 31 y ss.

El hallazgo del yacimiento de azogue o mercurio de Huancavélica por el portugués Henrique Garcés hacia 1580 permitía la obtención de la plata a partir de su combinación con este metal, procedimiento optimizado por el médico Lope de Saavedra quien, mediante el empleo de hornos adecuados, descubrió la manera de descomponer el cinabrio con el oxígeno del aire en alta proporción.

El mentado atraso científico que se atribuye a España durante los siglos XVII y XVIII es contradicho en el Perú por este rubro, con el ingenio y la inventiva de peninsulares y criollos que consiguen implementar soluciones adecuadas para la obtención de la plata purificada –apta para su uso y exportación– reduciendo costos al realizar una explotación racional de los beneficios. Son numerosas las publicaciones editadas en España y en el Perú, tratados, cartillas, folletos para optimizar los procedimientos extractivos y la elaboración de los minerales de plata. Solo a finales del siglo XVIII, la misión presidida por el Barón de Nordenflytch con expertos de Sajonia aplica en el Perú los nuevos descubrimientos europeos de los principios de la mineralogía, la metalurgia, la geometría subterránea, la mecánica, la química y ciencias auxiliares¹⁶.

La cesión de Potosí al nuevo Virreinato del Río de la Plata que se segrega del Perú en 1776 implica, por tanto, una apreciable disminución del aporte de la producción de plata de este Virreinato que se intenta suplir incorporando nuevos yacimientos en territorio peruano, como los de Hualgayoc en Cajamarca y Cerro Pasco o Nuevo Potosí en el departamento del mismo nombre, en el centro del Perú, que en conjunto logran mantener en funciones la industria extractiva y de elaboración.

La cara normativa de este complejo quehacer minero y artístico cruzado por pleitos, ilegalidades, evasiones tributarias y los más variados tipos de abusos, cuenta con ciertas medidas regulatorias vigentes en el virreinato desde los primeros tiempos de la colonización, como las “Ordenanzas del Perú para un buen gobierno” publicadas por el Virrey Francisco de Toledo en 1573, para todas las actividades y los oficios de la vida colonial. De acuerdo a la gravitación fundamental de la plata en la economía regional y española, se establecen para el gremio de plateros –que ocupa un lugar preeminente dentro de las corporaciones que efectúan el trabajo artístico y componen los oficios en el mundo virreinal– se establecen en Lima y seguidamente en otras concentraciones urbanas disposiciones específicas revisadas y modificadas por la Real Audiencia en 1633; revalidadas en 1730¹⁷; y sustituidas por el Reglamento de 1778, único que se imprime. Por su parte, el Reglamento de los ensayadores se dicta en 1649¹⁸. A ellas se acogen en distinta medida, y en diferentes fechas, los gremios de plateros de ciudades como Cuzco, Arequipa, La Paz, Potosí, Chuquisaca, Buenos Aires, Santiago de Chile o

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Los “Plateros en la Colonia”. Cap. III <http://sisbib.unmsm.edu.pe>, consultado en enero de 2017.

¹⁸ Esteras, Cristina, *Marcas de la Platería Hispanoamericana*, Ediciones Tuero, Madrid, 1992, p. XXXIX.

Concepción; haciéndose efectivas en esta capitanía hacia 1760¹⁹. Se refuerza en los últimos años virreinales la tarea fiscalizadora con el tribunal de Minería, fundado en el Perú en 1786 y el mismo año en Chile, que introduce aquí un cuerpo legal procedente de la Nueva España.

Constituidos como un grupo social y económico de importancia, los plateros ocupan localizaciones precisas dentro de las ciudades, como ocurre, por ejemplo, en Lima, donde sus talleres y tiendas se agrupan en las calles de Plateros de San Pedro y Plateros de San Agustín; o en Santiago, donde se encuentran más dispersos ocupando segmentos de las calles de Santo Domingo y las Monjitas, la calle de la Merced y la de las Agustinas²⁰.

Bajo el patronazgo de San Eloy²¹, se constituye en Lima en 1575, y luego en otras ciudades, la cofradía o hermandad de los plateros emplazada primeramente en la Iglesia de la Merced y luego trasladada a una capilla propia en el templo de San Agustín. Las constituciones de la corporación son ratificadas por la autoridad eclesiástica en 1626 y en 1671 por la autoridad real. Los cronistas señalan que en todos los actos de apoyo y ayuda, la hermandad de los plateros es la primera, ejercitando acciones como socorros mutuos de las viudas y necesitados.

Como núcleo profesional, la jerarquía del gremio y sus prerrogativas se manifiestan en el papel descollante que desempeña en las fiestas civiles y religiosas de las ciudades virreinales, colaborando regularmente en el coste y ejecución de las piezas de plata, infaltables en estos eventos, pues dan “brillo” y realzan el ceremonial: arcos triunfales, altares, carruajes y carros alegóricos; incluso en ocasiones los maestros plateros diseñan los espectáculos y puestas en escena. La pintura testimonia el rol social, estético y étnico de la platería en estos espectáculos, como puede apreciarse, por ejemplo, en Cuzco con la fiesta del Corpus, según muestra la serie pictórica que representa estas procesiones organizadas por los caciques de la Parroquia de Santa Ana –protectora de los plateros indígenas– pintada hacia 1680; y se hace manifiesto en Santiago de Chile y Lima con motivo de la entrada de gobernadores y virreyes –está documentado un pleito por piezas de plata expuestas en el recibimiento al gobernador Antonio Guill y Gonzaga en Santiago en 1762–; o en la celebración de las entronizaciones reales como la Jura de Carlos IV en 1789²² y 1790.

19 Pereira Salas, Eugenio, *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1965, p. 146.

20 Cruz de Amenábar, Isabel, *Patrimonio Artístico en Chile. De la Independencia a la República, 1790-1840*. Origo Ediciones, Santiago, 2016, p. 307.

21 Santo medieval del siglo VII, de la localidad de Limoges, Francia, obispo de Noyon; excelente orfebre y acuñador, así como gran protector de los pobres y desvalidos. Es el patrono de plateros, orfebres, joyeros, herreros metalúrgicos y numismáticos. Su fiesta es el 1º de diciembre. *Estudios de Platería San Eloy 2003*, Universidad de Murcia, España, 2003, pp. 18-19. www.csic.es, consultado en enero de 2017.

22 Cruz de Amenábar, *La fiesta: Metamorfosis de lo cotidiano*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1995, pp. 275 y ss.

Económicamente, los plateros son los que logran mejor situación dentro de los gremios coloniales, algunos de ellos consiguen verdaderas fortunas y desarrollan emprendimientos con capital propio, como ocurría con la explotación de las minas de plata en los meses de verano, cuando la clientela, de vacaciones en el campo, disminuía la demanda y los encargos. También su nivel cultural destaca entre los artesanos; en Perú los hubo dedicados a la literatura, la música y el teatro y en Chile intervienen en el diseño de los espectáculos y preparación de las fiestas.

Desde el siglo XVI, los plateros habían iniciado en España demandas para obtener el reconocimiento de su labor como “arte”, arguyendo en rechazo a sus vínculos con los oficios “mecánicos” el rango intelectual de su quehacer, el que requiere un amplio dominio de disciplinas como la arquitectura, la escultura o la geometría. Al inaugurarse en 1778 la Escuela de Platería en Madrid, bajo la tuición de Carlos III, dirigida por el oscense Antonio Martínez (c. 1730-1798), éste viaja especialmente a París y Londres para estudiar e introducir en España los nuevos conocimientos, técnicas y procesos con que se trabaja la plata. En el Virreinato, si bien se consolida la situación de los plateros, se actualizan el control de calidad y las correspondientes tasas a pagar; no son las normas y los procedimientos europeos sino los recursos del ingenio local aquellos que contribuyen al florecimiento de la platería durante el siglo XVIII.

Así el colectivo de esta profesión suntuaria, constituida por diferentes especialistas de compleja y exigente formación, lucha y obtiene entre finales del siglo XVII y mediados del siglo XVIII, en los más importantes focos de producción del Virreinato, su estatuto de arte liberal, es decir liberada de la “vileza” del mero trabajo servil y mecánico, abierta a la “invención”.

El término “platero” que hoy hace referencia al artesano que trabaja la plata, en tiempos virreinales agrupaba bajo este nombre a varias especialidades u oficios: el platero de plata, dedicado específicamente a trabajar el metal; el platero de oro u orífice que labraba en ese material piezas como coronas, custodias o cetros reales, diferenciándose del orfebre dedicado principalmente a las joyas; los batihojas que, como su nombre lo indica, batían o golpeaban el metal a martillo para adelgazarlo y así producir láminas; el platero de mazonería, quien realizaba diseños mediante el repujado o cincelado; los “tiradores” y filigraneros que estiraban en caliente el metal o lo trefilaban para adelgazarlo hasta formar hilos²³; y finalmente los brosladores o bordadores en hilo de plata y oro, sobre tela de seda, lino o algodón.

La formación del platero, si bien sigue en líneas generales la del resto de los oficios, con su gradación tripartita ascendente de aprendiz, oficial y maestro, es

23 Vetter Parodi, Luisa, “De la tecnología orfebre precolombina a la colonial”. *Bulletin de L'Institut Français d' Études Andines* 42 (2) 2013, pp. 203-235.

en ciertos aspectos más exigente que en el resto de los gremios. Los postulantes debían haber cumplido los 12 años, saber leer y escribir y conocer la aritmética; tras los dos o tres años de entrenamiento que transformaban al estudiante bien calificado en oficial, sólo a los seis años cumplidos podía éste rendir ante una comisión el examen final que lo habilitaba para trabajar como maestro; seguidamente podía solicitar abrir una tienda, aunque para ello debía acreditar regularidad en el trabajo y ética en su desempeño²⁴. Ejercieron como plateros no sólo los españoles y criollos, sino también numerosos indígenas, como muestran los documentos de archivo, especialmente en Cuzco y también, aunque en menor número en Lima, e incluso algunos esclavos negros²⁵.

Un quehacer prestigiado que labra una materia prima de alto valor simbólico y económico es proclive a los engaños y fraudes, para lo cual se dictan medidas de control de la actividad y de calidad aplicando los estatutos regulatorios del gremio e imponiendo el uso de marcas reglamentarias sobre las piezas. No faltan, en la mayor parte de las ciudades donde se ejerce esta labor, los conflictos a causa de las marcas que la corona busca imponer como modo de afianzar su tributo mientras los plateros intentan eludirlas.

Las marcas reglamentarias que un artífice de la plata debía colocar a las piezas que ejecutaba eran cuatro: autor, localidad, ensayador e impuesto fiscal, el “quinto real”²⁶. En Sudamérica, a diferencia de México, donde el mayor control obliga a marcar las piezas, aquí lo están por excepción. La marca de autor, el “puzón” personal, se estampaba en primer lugar y nada más concluida la pieza, antes de ser llevada a quintar en presencia del ensayador; como una firma, establecía la pericia del artífice en el ramo y precavía el ejercicio de quienes no contaban con los estudios y exámenes correspondientes, pues debía estar registrada ante el escribano público del Cabildo de la ciudad. Por lo general, en estas marcas autorales consta el apellido paterno o materno, aunque las piezas más antiguas suelen recoger también su nombre de pila, mientras otras veces el artífice elige un anagrama de difícil desciframiento. La marca de la localidad correspondiente a la ciudad o pueblo donde se ejecuta la pieza es la más frecuente; constituye también una garantía de autenticidad y transparencia en la fabricación, aunque en ciertos casos no coincide el lugar de marcaje con el de ejecución. Generalmente se elige un motivo heráldico característico, como una parte del escudo de la ciudad. El sello del ensayador o contraste, por su parte, es el visto bueno del funcionario encargado por la corona española de precaver adulteraciones y asegurar la “ley

24 Cruz, *Patrimonio Artístico*, op. cit., pp. 305-306.

25 Los “Plateros en la Colonia”. Cap. III <http://sisbib.unmsm.edu.pe>, consultado en enero de 2017.

26 Esteras, *Marcas de Platería Hispanoamericana*, op. cit., p. IX.

de fino” de la plata, ya que resulta frecuente que se bajase la proporción del metal para abaratar el costo de la pieza, poniendo mayor cantidad de estaño, plomo o cobre de lo permitido, o se hace pasar el latón, aleación de cobre y zinc, por plata. Finalmente, el quinto real, cuyo sello es generalmente una corona, a pesar de ser escaso como signo, es el de mayor significación para las autoridades hispánicas, pues constituye la prueba de haber pagado el impuesto o tributo del 20% que la corona de Castilla establecía sobre todos los metales preciosos extraídos de ríos, montes, minas y de los rescates efectuados, como propietaria y usufructuaria del suelo y de subsuelo americano de acuerdo con el dictamen de las bulas del Papa Alejandro VI. Su elevado monto lo transformaba en el impuesto que mayores ingresos aportaba a las arcas fiscales²⁷, aunque desde el punto de vista de los trabajadores, ésta y otras tasas del ramo desincentivaban la explotación y producción minera como pilar de la economía virreinal. La metrópoli misma opta pues por rebajarlo, primero al décimo luego al undécimo, al vigésimo y al quincuagésimo. Los privilegios reales para la reducción del quinto se otorgan, empero, diferenciadamente en los distintos territorios americanos, dificultando la transparencia del sistema de impuestos²⁸. Al efectuarse escasamente estas medidas reglamentarias, lo frecuente es que sólo se marque con el punzón la localidad e impuesto fiscal, apareciendo a veces estos en solitaria. Otras veces el marcaje es tripartito, por lo que resulta en extremo difícil saber si la única marca nominal que acompaña a las de la localidad e impuesto es la personal del artífice o la del ensayador que marca la pieza. Dificulta su reconocimiento la presencia de marcas nominativas correspondientes a propietarios no identificados de las piezas.

Los altos estándares del oficio exigen a los plateros, más que a otros especialistas, contar con un instrumental cuantioso y caro para la época, que muestran los inventarios y tasaciones a la muerte de estos profesionales. La herramienta que da inicio al proceso de orfebrería es la balanza, donde el platero pesa el metal requerido para elaborar la pieza. El fuelle –para avivar el fuego en los hornos– o los crisoles –utilizados para derretir el metal que viene en lingotes de los ingenios– son también infaltables en estos obradores. Varios yunques para golpear y aplanar el metal, numerosos martillos, bigornios, cinceles, buriles, limas, medias cañas, triángulos, tijeras, tenacillas, alicates, escofinas, chamblotes y punzones permiten obtener la lámina, la forma de la pieza, sus motivos ornamentales y detalles; las tenazas, al igual que los martillos, se distinguen según los diversos usos como el vaciado o la forja; para tirar o trefilar. El torno identifica el proceso de dar forma mecánicamente a elementos de soporte como pies de piezas o balaustres; varios

27 Esteras, *op cit.*, p. XII.

28 *Crónica de América*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1990, pág. 142.

compases evidencian el uso riguroso de medidas y proporciones en las piezas originales y en su replicación, así como el alto número de cajas de amoldar, de diferentes dimensiones, permiten al platero reproducir en serie y a diferentes escalas los modelos en vigencia, lo que para los objetos de pequeño tamaño se realiza mediante instrumentos denominados “embutideras”. Los moldes hechos en plomo, latón, madera e incluso arcilla, como los prehispánicos, facilitan y agilizan el trabajo. Otras herramientas como el bruñidor, el taladro y el muelle son más escasas y se encuentran sólo en los talleres de los plateros de mayor prestigio²⁹.

Extraída de la mina, pulverizada y luego en combinación con el azogue o mercurio, la plata, en bruto, forma una masa compacta llamada amalgama o “pella”, que calentada –con lo que se evaporaba parte del mercurio– y amoldada, recibe en la terminología de los metalurgistas de la época el nombre de “plata piña”. Su nombre procede de un molde de barro cocido y tapado con forma de caperuza³⁰ para proteger la masa de plata. Ésta se purifica luego en la “desazogadera”, una ramada que los indígenas denominan “*piñahuasi*” o casa de las piñas³¹, mediante destilación y volatilización de los restos de azogue³², quedando con un peso de 32 a 33 marcos³³. Seguidamente la plata se vuelve a fundir y refinar hasta obtener la “plata fina” o “de ley”, que en España es de 916 milésimas, es decir, 916 gramos de plata pura y 84 gramos de cobre. Esta ley es la que revisaban y grababan en la pieza ya realizada, con un signo o marca, los “ensayadores” o “contrastes”³⁴. A continuación, entran en funciones los batihojas, que baten el metal para dejarlo maleable y adelgazarlo luego a golpe de martillo hasta dejarlo como una delgada lámina u hoja, que nuevamente calentada se moldea en un contenedor de madera o arcilla a la cera perdida y arena para conseguir la pieza; o bien, prescindiendo de molde, se traza sobre esta lámina, generalmente con carboncillo, el diseño a seguir que se trabajaba manualmente.

Mediante el repujado o embutido se labra la lámina por el reverso de la superficie con martillos, cinceles de punta roma para no romperla y, en ocasiones, con punzones que desplazan, curvan y marcan el metal produciendo los motivos en relieve –positivo– o rehundido –negativo– en ambas caras de la chapa

29 Vetter, *op. cit.*, pp. 203-235.

30 Ribera, Schenone, *op. cit.*, p. 104.

31 Ribera, Schenone, *op. cit.*, p. 105.

32 Cisneros y Lanuza, *op. cit.*, pp. 23-25.

33 Ribera, Schenone Héctor, *op. cit.*, pp. 106-107.

34 Muñoz Díaz, José Luis, “Platería. El mundo de la Plata. Términos empleados en Platería”. www.muñozzarce.com, consultado en enero de 2017; Krostallis Stefanos K., *Tesaurus para Descripción y Catalogación de Bienes Culturales, Diccionario de Materias y Técnicas I*, Domus, Ministerio de Cultura, Museos Estatales, Madrid, 2008. www.mue.es www.llam.org, consultado en enero de 2017.

metálica³⁵. Por el anverso se usa el cincel para acentuar, con el apoyo del martillo, detalles y elementos que necesitan retoque, en cuyo caso se usa el instrumento acerado y recto de doble bisel. Soldaduras de diferentes tipos se emplean para unir las partes de las piezas trabajadas individualmente en molde o a mano. Por ejemplo, para ejecutar los mates con recipiente de plata es frecuente realizar dos medias esferas, una de ellas con abertura superior que luego se sueldan por calentamiento de la plata o por fusión con otro metal con punto de fusión más bajo. Es muy frecuente en la plata del Virreinato peruano, especialmente en la Audiencia de Charcas y en Chile, el uso del buril, instrumento de acero prismático y puntiagudo que permite trabajar la decoración grabando líneas y diseños en la superficie de la plata; asimismo se usa este instrumento para puntear o “puntillar” líneas discontinuas sobre la superficie de la pieza. “Punzón” se denomina también la marca que el platero estampa con este instrumento sobre la pieza para identificarse y respaldar su labor. El procedimiento de calado, de uso frecuente en los bordes de recipientes, y de objetos culturales como custodias y atriles, permite obtener diseños transparentes sobre la chapa de plata, que una vez marcada es horadada y mediante la sierra que va cortando el metal según el dibujo establecido. Similar es el procedimiento del recortado, que enfatiza los bordes, como en las coronaciones de atriles, de mayas o placas para reflejar y dirigir la luz. Procedimiento especial, de escaso uso en la platería europea de la época y con efectos de gran belleza y refinamiento, es la obtención mediante estirado, moldeado y corte, de sutilísimos hilos de plata de sección circular o rectangular que curvados, cruzados, trenzados o enrollados configuran mallas, a su vez dispuestas como volumen en piezas que deben ser huecas, transparentes o permeables, como los sahumadores o los mixtureros, por ejemplo³⁶. En esta técnica alcanzan maestría y amplia producción los talleres de la antigua ciudad de Huamanga, actual Ayacucho en Perú. El pulido es el conjunto de fases técnicas para lograr el acabado de la pieza de plata, lijada con esmeriles para despojar al metal de asperezas. Dentro de este proceso, el bruñido es el paso final del objeto y está destinado a perfeccionarlo y a resaltar sus detalles. Se realiza ejerciendo presión sobre la superficie, utilizando el bruñidor, limas finas, fricción con paños complementados con abrasivos naturales; con badanas o cueros curtidos y suavizados, además de un lubricante desengrasante que cierra los poros de la superficie del metal³⁷.

35 Ribera, Schenone, *op cit.*, p. 107; www.munozarce.com
www.ilam.org/ILAMDOC/sobi/Diccionario-Tesaurus-MateriaTec-I.pdf

36 Para estas técnicas véase: www.munozarce.com/laplata/glosario.html
www.ilam.org/ILAMDOC/sobi/Diccionario-Tesaurus-MateriaTec-I.pdf

37 *Ibid.*

De norte a sur, desde la Audiencia de Quito a la Capitanía General de Chile, los principales centros de ejecución de platería en el Virreinato peruano se localizan en las ciudades, asientos de gobierno o cabeceras regionales y provinciales.

En el litoral es la ciudad de Lima, capital administrativa del Virreinato y asiento de la corte virreinal, el principal foco de la producción de platería, siendo su consolidación definitiva la segunda mitad del siglo XVII, con el inicio del estilo barroco y la reglamentación de las ordenanzas de Plateros y Ensayadores³⁸. El lujo, el derroche y ostentación del estilo de vida de esa corte, imitado en otras localidades del territorio, hace de la plata un artículo de uso fundamental para dar realce al contexto doméstico, sobre todo en el servicio de mesa y vajilla, que desde 1652 estaban exentos de pago del quinto real³⁹; así como en el menaje de alcobas o dormitorios y otras habitaciones privadas, tanto en el palacio, en la casa y aún en la calle, donde hasta las fachadas de las casas, puertas y rejas llegaron a mostrar algún elemento ornamental en plata. También se despliega este metal en las iglesias y casas religiosas desde retablos y piezas escultórico-arquitectónicas a vasos sagrados y adornos de las imágenes. Otro momento espléndido para el desarrollo de la platería en la capital limeña es el segundo y tercer tercio del siglo XVIII, cuando la delicadeza de las piezas del rococó, el purismo y sencillez del primer neoclásico, marcan su diferencia con el derroche ornamental del barroco mestizo.

Trayectoria similar a la de Lima sigue la platería en la Audiencia de Quito y en su principal centro de producción, la ciudad de este nombre. Como en otros focos peruanos, el trabajo prehispánico de los metales favorece el desarrollo de la platería que se distribuye desde la casa al templo, según muestran los referentes documentales y la pintura, alcanzando con el Barroco su momento de esplendor.

En la zona meridional de los Andes destaca en la elaboración de la plata la ciudad de Arequipa, importante hito de la ruta del azogue desde Huancavélica hacia Potosí, donde el trabajo del metal se inicia a mediados del siglo XVI a poco de fundada, y alcanza su culminación en el segundo tercio del siglo XVIII. La plata arequipeña registra escasas marcas, siendo la más frecuente la del quinto real, que se representa con una corona de perfil circular y bordura de perlas⁴⁰.

En la zona interior de Los Andes, numerosos centros plateros satisfacen las necesidades domésticas y sacras de aquella sociedad que encuentra en la plata un material no sólo bello y simbólico, sino resistente y de larga duración. Apenas

38 Esteras, *op. cit.*, p. XXXIX.

39 *Ibid.*

40 Esteras Martín, Cristina, *Arequipa y el Arte de la Platería. Siglos XVI-XX*. Ediciones Tuero, Madrid, 1993, pp. 10 y ss.

llega a esas áreas centrales la porcelana que, sin conocer la secreta fórmula china, se reinventa en Europa en el siglo XVIII; la fabricación de vidrio es inexistente y sólo se cuenta con la cerámica, o “barro”, deleznable y frágil, a no ser por los engobes y vidriados que protegen su superficie externa. Cuzco, la antigua capital del incario es, por razones históricas y comerciales, el centro de producción más importante, manteniendo su prestigio cultural de tiempos prehispánicos. Artífices indígenas, mestizos y españoles trabajan la plata y están profusamente documentados, además de constituir presencia en las obras conservadas *in situ* o dispersas actualmente en colecciones y museos del mundo. Allí, las piezas testimonian hasta finales del periodo virreinal los rasgos del barroco mestizo, su “horror vacui”, que repleta la superficie metálica con una tupida red de elementos decorativos en escaso relieve, de distintas procedencias y épocas, combinados de modo libre y peculiar. Esta espontaneidad se denota también en la elusión del marcaje de las piezas⁴¹, que circulan anónimas por todo el Virreinato, llegando hasta Chile junto a la pintura y la imaginería procedente del norte por las rutas terrestres y marítimas.

En las tierras altas del Perú y la Audiencia de Charcas, actual Bolivia, donde se obtenía mayormente la plata, se desarrollan entonces varios centros productores y artísticos donde el trabajo alcanza singularidad; desde Puno en Perú a La Paz, Oruro, Chuquisaca, hoy Sucre, y sobre todo Potosí, en Bolivia, cuya actividad platera favorecida por la cercanía al rico yacimiento se continúa, aunque con una producción a menor escala, hasta los siglos XIX y XX. En estas zonas, donde los marcajes son también excepcionales, destaca la fantástica adaptación de las formas iconográficas cristianas a las representaciones precolombinas, como es el caso de las míticas sirenas⁴².

En el Virreinato del Río de la Plata, en tanto, con anterioridad a 1776, cuando se segmenta del Perú, las necesidades suntuarias de la población se abastecen mediante las piezas de plata arribadas desde los centros de la región altiplánica con los cuales existe, a pesar de la accidentada geografía, una fluida comunicación. En 1788 se produce en Buenos Aires la consolidación del gremio de plateros, su más estrecha adscripción a los reglamentos específicos, con el aumento de la fiscalización y, por ende, el sistema de marcaje⁴³, aunque tampoco aquí éste se lleva a cabo a cabalidad y las obras con cuño son las menos. La marca de la ciudad, más usual, se encuentra en piezas de finales del siglo XVIII y se distingue por dos columnas timbradas con corona y la abreviatura del topónimo. Destaca

41 Esteras, *Platería del Perú Virreinal*, op. cit., pp. 53-55.

42 Cattán Naslausky; del Solar, *Oro y Plata de Bolivia*, op. cit., s/n p.

43 Ribera, Schenone, op. cit., pp. 55 y ss.

en el nuevo Virreinato la platería de uso rural, con particular desarrollo en los arreos de cabalgaduras y en los aperos del gaucho, personaje típico nacional decimonónico, de los que no falta el mate con su bombilla, que durante el periodo de la Independencia elabora modelos propios continuados hasta el siglo XX.

Similar es la trayectoria histórica del trabajo artístico de la plata en la Capitanía General de Chile, pues la elite social y la jerarquía eclesiástica encargan modelos y numerosas piezas a Lima, Cuzco y Potosí, aunque consta la existencia de plateros activos en Santiago desde 1552. La organización gremial es empero más tardía que en el Perú, ya que sólo en 1765, en tiempo del gobernador Manuel de Amat, se dictaba un reglamento para regular la actividad, el que, con modificaciones, es finalmente presentado y aprobado por el Cabildo santiaguino y el gobernador Luis Muñoz de Guzmán en 1802. La tarea de los cofrades chilenos de San Eloy se ve favorecida a mediados del siglo XVIII por la legión de hábiles artífices germánicos que llegan en 1748 con el provincial de la orden a Chile, padre Carlos Haymbhausen, quien trae como expertos en platería a los hermanos Francisco Pollands (1711-?) y Juan José Köler (1721-1771). Sustituyen estos artífices las sencillas piezas de ejecución local, así como las ricas y decoradas del barroco mestizo procedentes del Virreinato del Norte, por las formas exquisitas y caprichosamente irregulares del rococó bávaro, plasmadas en un conjunto de obras maestras de orfebrería religiosa conservadas hoy en la capilla del Sagrario de la Catedral de Santiago y en el anexo museo. La expulsión de los jesuitas en 1767 priva al Reino de la lección de estos maestros. Plateros de formación local, discípulos algunos de ellos de los jesuitas y artífices venidos del Perú, como muestra la documentación, conducen a la platería chilena a un periodo de auge, que al igual que en el Río de la Plata, se produce durante los años de la Independencia y primer tercio del siglo XIX. Son de destacar las piezas domésticas y religiosas que exaltan los nuevos motivos libertarios, como la columna de la libertad o la estrella solitaria de cinco puntas, difundida por el Escudo Nacional de 1819, y la figura del cóndor, por el Escudo de 1834. Disueltos ya los gremios coloniales, durante los primeros años de la República, la plata muestra en Chile una importancia no únicamente simbólica, sino como explotación minera y manufactura que contribuyen al desarrollo económico del naciente país, según atestiguan los dibujos y grabados que legan los libros de viajeros como Peter Schmidtmeier y John Miers⁴⁴.

El derroche de la platería es en la época una necesidad estética y ritual que ostenta la corte virreinal, del gobernador, la élite y sus recientes fortunas empresariales y mineras, así como la Iglesia. La plata que se destina a la elaboración

44 Pereira Salas, Eugenio, *Historia del Arte*, op. cit., pp. 85-88; Cruz, *Patrimonio Artístico*, op. cit., pp. 307 y ss.

de objetos, en un principio suntuarios, se incrementa con el tiempo y se difunde a la mayor parte de los grupos sociales y étnicos, según demuestran inventarios de bienes y testamentos rescatados por la investigación. La “plata” no es solo eso: instrumento de cambio, monetario o circulante; es también, y principalmente, despliegue de lujo y donativo. En los momentos privilegiados en los que brilla la plata, celebraciones y conmemoraciones, convites y grandes ceremonias litúrgicas, medallas y monedas de este metal realzan el evento, grabándolo a futuro, con sus motivos iconográficos e inscripciones, en la memoria de la ciudad, la iglesia y de cada uno de sus vecinos y habitantes. En los días de los santos patronos, las ceremonias eclesiásticas muestran el esplendor de este metal; la cultura del barroco propicia los efectos visuales y la exaltación de los sentidos que provocaban admiración y reverencia. Por su rico material y la pericia de los artífices que la trabajaban, la plata es también donativo y regalo, uno de los más espléndidos, como motivo de agradecimiento o agasajo para despertar la benevolencia de alguna autoridad.

La abundancia de plata en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile permite el empleo de numerosos y variados implementos de este metal cada vez más frecuentes en la vida cotidiana, no sólo entre las familias de mayores recursos económicos, sino eventualmente, como muestra la documentación, entre los artesanos, campesinos e incluso los indígenas.

En las sociedades tradicionales, la vajilla, el servicio de mesa –los distintos tipos y formas de recipientes usados para contener alimentos sólidos o líquidos– reflejan las “maneras de mesa”, los “preceptos de urbanidad”, el modo de comportarse, así como la alimentación misma –sus productos, ingredientes, modalidades de preparación y consumo– que, a su vez, denotan transformaciones agrícolas, comerciales y más ampliamente culturales. En la sociedad virreinal son los platos, fuentes, bandejas, tazas, calderas, calderetas, jarros, guiseras, teteras, cafeteras, chocolateras, azucareros, cubiertos de comer y servir; mates, salvillas, calentadores, braseros y hornillos los objetos de platería civil doméstica más usuales, incluso entre los grupos de escaso poder adquisitivo. Entre ellos destaca, por su rango de identidad y su rico repertorio de motivos ornamentales de inspiración local, el mate y sus complementos⁴⁵.

Los ritos de aseo y la excreción –un aseo seco como se había establecido en Europa con la Reforma Católica o Contrarreforma– se efectuaban en cambio con objetos de plata sólo en los grupos de elite, mediante palanganas, lavatorios y jarros de aseo, bacías, bacinillas, canastillos mixtureros y sahumadores. Estos

45 Cruz, *Patrimonio Artístico*, *op cit.*, pp. 317 y ss.

últimos, variante de los braserillos, son recipientes tapados donde se quemaban sustancias aromáticas para perfumar los ambientes cargados por los olores de la humedad, el encierro o la descomposición.

Iluminar y calentar, funciones prioritarias en aquella época en que no existían la electricidad, ni el gas como combustible –sólo la cera de las velas o velones y el aceite con mecha, así como la leña– se efectúan mediante palmatorias, candelabros, lámparas de colgar, arañas, por su forma similar a la de estos insectos, y braseros; instrumentos todos que se multiplican durante el periodo de la Independencia, ya que la simbología de la luz adquiere no solo un significado cósmico y religioso, sino político.

Operaciones más prolijas como la costura y el bordado se realizan con agujas, tijeras, dedales e hilos de plata; otras infrecuentes en aquella sociedad mayormente analfabeta y con una cultura preeminentemente visual y oral –la escritura o la lectura– requieren de implementos elaborados y escasos, como tinteros y escribanías, que se labran ya en el siglo XVIII en estilo rococó y más frecuentemente bajo la influencia del neoclasicismo, que trae al Virreinato los instrumentos de la cultura letrada e ilustrada⁴⁶.

Realzan también las piezas de plata –alhajas y joyas– el atuendo femenino y masculino como muestra la pintura, desde la élite a los grupos populares y las etnias: diademas, cintillos, “tembleques”, aros y pendientes, gargantillas, collares y adornos pectorales entre los pueblos nativos, relicarios prendedores y “*tupus*” ya de uso generalizado, agujas para sujetar las telas, hebillas en cinturones y zapatos para las mujeres; mientras los hombres llevan de plata –además de los bordados en hilo metálico de sus casacas, chalecos y uniformes– botones, cruces de órdenes militares, distintivos como veneras o conchas, hebillas de cintura y de calzado, empuñaduras de bastones y de fustas, además del realce de las armas de los soldados en la guardia virreinal y del gobernador; los aperos y arreos de las cabalgaduras –estribos, espuelas, pomos de sillas de montar, remaches de cabezadas, riendas y frenos– que singularizan al huaso.

Esplendor sagrado, antesala del cielo prometido, en las iglesias centelleantes a la luz de las velas, la plata se derrama en retablos y altares desde las piezas de iluminación, como lámparas votivas y blandones, centilleros, tenebrarios, candiles, a ornamentos arquitectónicos y escultóricos –arcos, templetos, peanas, coronaciones, fustes capiteles y de columnas, pedestales, marcos de cuadros,

⁴⁶ Cruz, *op cit.*, pp. 332 y ss.

andas, ánforas y floreros, ramos de filigrana, cartelas y banderolas, sacras, mayas que velan o dejan pasar la luz-; a tabernáculos, sagrarios, frontales y la riqueza de los vasos sagrados: cálices, copones, ostiarios, ostensorios portaviáticos, custodias y crismeras, acetres e hisopos para asperjar, patenas, incensarios, vinajeras, aguamaniles, limosneros, portapaces; atriles, crismeras para los santos óleos ungidos por los sacramentos, conchas para administrar el bautismo, y en las procesiones, cruces procesionales, ciriales, campanillas, báculos de autoridades eclesiásticas y pilas de agua bendita; así como exvotos, portapaces, timbres, sellos eclesiásticos y cruces y medallas pectorales⁴⁷.

Resplandor, signo de vida, reflejo de la luz divina; medio de iluminación que amplifica y embellece; elemento representativo y pilar económico de la región, la platería virreinal despliega como un calidoscopio en aquella época que sólo conoce la luz de fuente natural, donde la oscuridad se relaciona al mal, su multiplicidad de valores simbólicos, sociales y monetarios. Aquilatado hoy su aprecio, que la asciende a la categoría artística, libre de clasificaciones y categorizaciones –alguna vez denigrada como mero oficio o arte menor– contribuye efectivamente al rescate de la diversidad cultural americana, tanto de sus recursos naturales y mineros como de la flora y fauna que incorpora como elementos ornamentales; y de los avances tecnológicos implementados para su explotación. La consumada pericia de los artífices nativos –criollos e indígenas– plasma en sus piezas más que marcas, el sello personal y único de su mano, pues cada pieza es singular, nunca idéntica a otra; la maestría que despliega su diseño y ejecución, conllevan una mística, una magia, que trasciende el criterio de la eficacia material, prolongando su vigencia hasta el presente.

47 *Op. cit.*, pp. 227 y ss.

Descripción y catalogación de piezas

Por Isabel Cruz de Amenábar
Curadora de la Colección Joaquín Gandarillas Infante



“Cruces pectorales”

Plateros no identificados
Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX,
primero o segundo tercio.
Virreinato del Perú y Chile.
Plata fundida, martillada, repujada,
cincelada, burilada y calada.

Símbolo cristiano por excelencia, la Cruz con la figura de Cristo Crucificado es uno de los motivos más representados y representativos del arte virreinal surandino. En diferentes formatos y modalidades, con mayor o menor número de atributos alusivos, constituye testimonio de fe y devoción. Colgada sobre pecho de los sacerdotes, remite a su misión de servicio pastoral y administración de los sacramentos, que los compromete vitalmente, de corazón; y, pendiente del cuello de los seglares, señala su adhesión a la Iglesia Católica.

Los plateros virreinales, hasta los más modestos, labran estas pequeñas cruces de plata fundida, repujada y cincelada, que presentan interesantes variaciones con relación a los modelos europeos. En el Virreinato del Perú y Chile, Cristo adquiere proporciones somáticas y fisonomía indígena o mestiza, como se aprecia en estos ejemplos, y la cruz no se muestra ya como madero seco, sino con contextura arbórea, reverdecida y efervescente, remitiendo a su simbología originaria de “árbol de la vida”; es decir, brote y regeneración. Corresponden

así estas cruces pectorales a la misión redentora del Cristo en el Nuevo Mundo, que viene a salvar a todos los hombres y en particular a sus pueblos autóctonos, a cuyo sacro cuerpo la cruz se ciñe en su forma axial vertical y horizontal, representación del hombre completo –cabeza, tronco y extremidades superiores e inferiores-. Más ampliamente, la cruz es también eje del mundo, “axis mundi”, en su dimensión horizontal, terrestre y receptiva; y en la verticalidad, activa y trascendente.



“Medallas”

Plateros no identificados
Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX,
primero o segundo tercio.
Virreinato del Perú.

Plata fundida, martillada, repujada,
cincelada y burilada; pintura; piedra
de Huamanga.

Estas las medallas, pequeñas placas de plata con pintura y piedra sobre sus dos caras, son como las cruces, piezas pectorales y asimismo, distintivos que remiten al catolicismo americano. Su etimología recoge el término italiano *medaglia*, que, a la vez, deriva de vocablos latinos que significan “moneda”, es decir, pequeña superficie circular de metal con un valor asociado, que puede ser religioso, como en estas piezas, o civil y social. Las medallas

pectorales se llevan al pecho como señal de la fe o devoción particular del portador: San José con el Niño, la Virgen en diferentes advocaciones –la Inmaculada, la Candelaria o la Virgen de La Merced– y el Arcángel San Rafael son las presentes advocaciones. Los plateros virreinales realizan en estas medallas trabajos exquisitos o de honda raíz popular. La incorporación de materiales como la denominada “piedra de Huamanga”, alabastro

blando abundante en los alrededores de la antigua ciudad de Huamanga en Perú, hoy Ayachucho, o la introducción de pequeñas superficies delicadamente policromadas y doradas, enriquecen estos objetos de reducidas dimensiones. De gran poder icónico, las medallas se difunden en el Virreinato a partir del siglo XVIII, cuando los artífices se ven abocados a la realización de piezas de tamaño reducido, personalizadas, portables y transportables.



“Coronas”

Plateros no identificados
 Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX,
 primer tercio.
 Virreinato del Perú y Chile.
 Plata fundida, martillada, repujada,
 calada y recortada.

Emblema real, de estatus y poder, la corona es atributo que en el ámbito sacro del barroco virreinal define a las personas sagradas: la Virgen María, Jesús Niño o Cristo de la Pasión, en cuyo caso la corona es de espinas; así como a santos y santas que en vida gozaron del privilegio social de la realeza. Un imagen religiosa coronada adquiere el carácter triunfante que la Iglesia Católica busca mostrar entonces ante los fieles como resultado de la

épica lucha por la instauración de la fe. Aunque es la corona de oro la distinción máxima que puede conferirse a una imagen, la prodigalidad de la plata en el Virreinato del Perú, su brillo argentado y lunar, la transforma en el material preferido para coronar a María, como Virgen y Madre; como elegida y bendita entre todas las mujeres, vencedora del demonio y del pecado, soberana del universo, patrona y protectora de devotos, hermandades y territorios,

especialmente en los peligros, ante el sufrimiento y en la hora de su muerte. De formas circulares y ascendentes, con remate de esfera y cruz; enseña de la potestad sobre el mundo, ricamente labrada en los estilos barroco, rococó y neoclásico con rasgos locales, el brillo de la corona de plata otorga majestad, atributo esencial del que se reviste lo sagrado en el ámbito jerárquico y ritual de su relación con el devoto.

“Hostiario”

Platero no identificado
Siglo XIX, primero o segundo tercio.
Chile.
Plata fundida, moldeada y burilada.

Guardar la hostia, en el cristianismo el pan consagrado que en el ritual de la misa se transforma en el Cuerpo de Cristo, requiere de contenedores especiales para preservarlo. Particularmente delicada es la acción de llevar la hostia a los enfermos que no pueden acudir a la iglesia para la comunión, lo que se efectúa en pequeñas cajas circulares con tapa, que siguen la forma de la hostia y permiten de esta manera salvaguardarla adecuadamente.





“Vinajeras”

Platero no identificado
 Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX,
 primer tercio.
 Virreinato del Perú o Chile.
 Plata fundida, moldeada, cincelada
 y burilada.

Entre los vasos sagrados que constituyen la platería religiosa, las vinajeras, par de pequeños jarros con tapa y caño para verter, colocadas sobre una bandeja, portan el agua y el vino destinados al ritual de la Misa. Allí después de su mezcla, litúrgicamente establecida, serán convertidos en la sangre de Cristo. La Iglesia Católica prescribe que sean dos y que estén elaborados en vidrio,

plata, oro u otras materiales preciosos. Se les coloca una V (*Vinum*) a la vinajera del vino y una A (*Aqua*) a la del agua, para poder distinguirlas fácilmente. El simbolismo del agua y del vino, su poder salvífico y redentor y su mezcla, remiten a los orígenes del cristianismo, a la institución de la Eucaristía por Cristo en la Última Cena y representa la unión de la sangre de Cristo, principio activo

y divino, al agua que materializa a los fieles de su Iglesia, al pueblo de Dios, absorbido y recuperado por Jesús en el sacrificio, tal como el agua es asimilada e incorporada al vino. También la presencia de esta mezcla del agua y del vino ha sido interpretada por la doctrina de la Iglesia Católica como la representación de la sangre y el agua que salió del costado de Cristo en su Pasión.



“Crismera doble”

Platero no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
Perú o Chile.
Plata fundida, moldeada, cincelada
y pulida.

Los santos óleos o “crismas” son aceites para unción, acogidos a la simbología cristiana de muerte y resurrección, que se guardan en recipientes especiales llamados “crismeras”. Bendecidos por el Obispo en la misa crismal y distribuidos en las parroquias de cada jurisdicción eclesiástica, se utilizan en los sacramentos y en las ceremonias religiosas. En el judaísmo y en el cristianismo medieval se emplearon para “ungir” o consagrar a los reyes

y la Iglesia Católica los ha continuado en tres modalidades, cada una con particulares aplicaciones: el Santo Crisma en la Ordenación Sacerdotal, para el Bautismo, Confirmación y consagración de iglesias y altares; el Óleo de los Catecúmenos con el cual se unge a los que se preparan para el Bautismo; y el Óleo de los Enfermos usado en el sacramento de la Unción de los enfermos o Extremaunción. En la platería virreinal las crismeras son

bellos objetos, de forma semicircular u ovalada, profusamente labrados con motivos ornamentales barrocos y mestizos. En cambio, el ejemplar que aquí se presenta es sencillo y da cuenta de la introducción de la simplicidad neoclásica en el sur andino. Está compuesto por dos recipientes en forma de cilindros lisos, unidos por una pieza que sirve también para sostenerlos y sendas tapas circulares escalonadas que rematan en cruz.



“Portapaces”

Plateros no identificados
Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX,
primer tercio.
Virreinato del Perú y Chile.
Plata fundida, martillada, repujada,
cincelada y recortada.

La actual liturgia católica que permite en la Misa el saludo de la paz de forma pública, al estrechar o tocar el fiel la mano de los asistentes cercanos, ha transformado en objetos de museo los antiguos portapaces, destinados a representar el ósculo de la paz. Éste es el mas antiguo de los gestos litúrgicos cristianos, gesto de fraternidad

destacado ya por San Pablo, y recuperado por la reforma litúrgica a partir del Papa Pablo VI. Prácticamente desconocido por los fieles desde el siglo XII, el rito de la paz era una acción reservada a los sacerdotes. Sólo en casos de Misa solemne el pueblo participaba a través de este objeto llamado “portapaz” u “osculatorium”. Su forma de pequeña

placa, retablo o cuadro, en plata o marfil, con motivos como la Cruz de Cristo, la Virgen María y la heráldica del donante o del destinatario, el escudo franciscanos aquí presente –que muestra los brazos cruzados de Cristo y San Francisco– se mantienen desde la Edad Media al siglo XIX, de lo cual son un testimonio los ejemplos de esta Colección.

“Limosneros con Santa Rosa de Lima y la Inmaculada”

Plateros no identificados
Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX,
primer tercio.
¿Arequipa? Virreinato del Perú.
Plata fundida, martillada, repujada,
cincelada y recortada.

En las sociedades religiosas tradicionales como la virreinal del Perú y Chile, la limosna es la forma más directa y primordial de ayuda a las necesidades del prójimo, especialmente del pobre y desvalido, de acuerdo al mandato evangélico. Consagrada en la Misa como un gesto ritual de fraternidad y socorro al momento de la “Colecta” –o recolección– dentro del Ofertorio, la colaboración de los fieles asistentes se recibía antiguamente en los “limosneros”, cuyo contenido simbólico concretado por pericia de los plateros lo tornan un objeto de alto valor estético. De forma circular y ovalada, los recipientes para recibir el donativo se definen iconográficamente mediante una placa central a modo de pequeño retablo, que muestran respectivamente a Santa Rosa de Lima rodeada de sus atributos florales y de ramaje; y a la Virgen Inmaculada con el Niño coronado sobre su brazo izquierdo, cuyos pies reposan sobre el cuarto de la luna creciente con rostro humano. La primera de estas piezas lleva una inscripción al anverso de la base del recipiente que señala “Recuerdo de Trinidad Florez Valencia”, probablemente la propietaria o donante; la segunda remata su placa central en una esfera coronada por la cruz y su recipiente, a modo de salvilla, reposa sobre cuatro patas estilizadas en forma de voluta.





“Placa con la inscripción INRI perteneciente a una cruz”

Platero no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
Perú o Chile.
Plata fundida, martillada, repujada,
cincelada y burilada.

Las letras “INRI” son las iniciales del título en latín, idioma oficial del Imperio Romano, que Poncio Pilato escribió sobre la cabeza de Jesucristo clavado en la cruz: “*Iesus Nazarens Rex Iudaeorum*”: “Jesús de Nazareth, Rey de los Judíos”. La Iglesia, desde sus comienzos, adoptó las primeras letras de cada palabra de esta inscripción,

INRI, como un símbolo, prolongado en el tiempo por el arte pictórico y escultórico con la complementación de la platería. Esta placa de plata, correspondiente a una gran cruz desconocida o extraviada, es un elemento iconográfico que los plateros virreinales labran artísticamente en el rico material producido en las minas

locales; las letras en alta se presentan rodeadas de un doble cordoncillo, motivo también emblemático que remite a las sogas que izaron a Jesús para crucificarlo y las que lo fijan a la cruz; y la moldura exterior de remate ondeado lleva como motivos estilizados elementos cincelados y burilados, que se asemejan a pequeñas púas o clavos.



“Marioletas”

Mariano Villanueva (?)
1781.

Hispanoamérica (?).
Plata fundida, martillada y repujada,
cincelada y recortada.

Par de candelabros con faldón inferior en forma de placa labrada, para adosar al muro, designados en el siglo XVIII como “marioletas”, probablemente por ser usados para alumbrar imágenes de María. Son piezas de estilo rococó, con hojarasca y roleos y un medallón central donde en uno de ellos se ha inscrito el nombre del donante, la fecha y el nombre del platero, no identificado. La pieza lleva la siguiente inscripción: “Dio estas marioletas a la Virgen el Sr. Gobernador Don Joseph Gomes y Tholedo el año de 1781 el día 8 de Septiembre estrenó, trabajo Mariano Villanueva”.



“Cáliz”

Platero no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
¿Chile?

Plata fundida, martillada, torneada y
cincelada.

De los vasos sagrados, el copón y el cáliz son los receptáculos del pan y el vino, transformados en la Misa, luego del rito de la Consagración, en el Cuerpo y en la Sangre de Cristo, que se ofrece a los hombres en el Sacramento de la Eucaristía o Comunión.

Este sencillo cáliz de influjo neoclásico en plata fundida, martillada, torneada y cincelada, muestra el interior de su copa dorado a fuego, o “*plata vermeil*” y su borde superior plegado exteriormente. Posee base circular campaniforme escalonada con dos guirnalda de elementos y decoración geométrica. Su astil o fuste torneado muestra un nudo en forma esférica en el centro y un par de rodetes en las partes superior e inferior.



“Farol”

Platero no identificado
Siglo XVII, tercer tercio.
¿Potosí? Audiencia de Charcas.
Plata fundida, martillada, cincelada
y calada.

Farol hexagonal para iluminar una capilla o recinto religioso, según indicarían los motivos representados; forma parte de un par realizado en plata batida, martillada, cincelada y calada, obra de anónimo platero, probablemente potosino. La finura del diseño se despliega según diferentes temáticas en cada una de sus caras: una Custodia, el corazón de la Dolorosa, los clavos de la Crucifixión, abriéndose al frente para colocar la vela en el centro. Se suspende del techo con cadena pasada sobre la argolla de la parte superior.



“Calvario y Cruz Procesional”

Plateros no identificados
Siglo XVIII, tercer tercio.
Virreinato de Perú.
Plata fundida, moldeada y cincelada.

De similar formato y composición, ambas piezas se diferencian no obstante según su funcionalidad. El Calvario de sobremesa en plata repujada, fundida y cincelada sobre base campaniforme y cuatro patas de data posterior, es pieza de devoción privada. Incorpora las figuras de la Virgen María y San Juan, como es propio de esta iconografía y tiene como elemento central la cruz, tras la cual se disponen rayos y tres semicírculos radiales calados. Sobre esta cruz, una segunda de plata fundida

emula el madero y de ella pende una figura de Cristo de tres clavos y con dos hojas doradas. Decoración vegetal rodea la cruz, en tanto en la parte inferior la decoración geométrico-vegetal es posterior. Para sostener el conjunto se ha colocado por el reverso una cruz de fierro.

Destinada a encabezar y guiar el ceremonial de las procesiones en el ámbito público, sostenida en alto por alguna dignidad eclesiástica o civil, sobre un vástago, la cruz procesional

es generalmente una pieza en la cual la figura del Crucificado cede paso a su forma simbólica primordial de eje del mundo y signo de renovación. En plata calada y cincelada, con volutas, esta pieza denota el simbolismo vegetal en su decoración y en su círculo central, emblema de la totalidad –el mundo–; en tamaño decreciente se reitera el emblema de la cruz y dos árboles. Presenta base circular con elementos calados y volutas y el pie de madera es posterior.



“Custodias”

Plateros no identificados
 Siglo XVII, tercer tercio - siglo XVIII,
 primer tercio.
 Virreinato del Perú, Audiencia de Charcas.
 Plata fundida, moldeada, torneada,
 repujada, cincelada y calada.

De los objetos sagrados, la Custodia destaca por la belleza de su forma y la suntuosidad de sus materiales –oro, plata, realizados por piedras preciosas y perlas– acorde a su función de exponer la Eucaristía –la hostia ya consagrada– a la contemplación y adoración de los fieles dentro y fuera de los templos. El origen de la custodia u ostensorio (del latín *ostentāre*, “mostrar”), se remonta a la institución de la fiesta del Corpus Christi a mediados del siglo XIII. Ya en siglo XVI recibe su actual forma de sol

radiante –que es Cristo– rodeando al viril o pequeña caja central, recubierta de cristal y vidrio, donde va la hostia. Ambas obras aquí expuestas están ejecutadas en plata fundida, cincelada y calada; y el sol central de buen tamaño se despliega en radiaciones con decoración vegetal y volutas, rematando en quince clavos del igual largo o en dimensiones alternadas, alusivos al mismo número de “estaciones” de la Pasión. Un querubín alado en plata fundida que une el sol con el astil abalaustrado, en la pieza

más ornamentada, descansa sobre una base con cuatro cabecitas de querubines y cuatro figuras de sirenas, motivo iconográfico característico en la Audiencia de Charcas, y sus patas son de garra y bola. La pieza más sencilla muestra en el interior del viril una medialuna de plata con rostro humano; su astil abalaustrado consta de discos planos, propios de la decoración de finales del siglo XVII, y de otros torneados. La base cuadrada también se apoya sobre patas de garra y bola.



“Atril de misa”

Platero no identificado
Siglo XVIII, tercer tercio.
¿Lima? Virreinato del Perú.
Plata martillada, repujada y cincelada.

El atril, pieza para sostener el misal abierto durante su lectura en la ceremonia católica de la Misa, o en instancias civiles, también se recubre en lámina de plata repujada y cincelada durante el Virreinato, como muestra este ejemplar. Según la disposición usual en estas piezas, el frente y la repisa están en plano inclinado, en tanto que el faldón y los costados ofrecen una silueta recortada. La decoración de motivos vegetales, en torno a un medallón que semeja un espejo con su mango, muestran el tratamiento de rocalla, propio del estilo rococó. Están labrados en un relieve pronunciado, de aspecto carnosos y sus formas buscan el movimiento. Enmarca el apoyalibros una guirnalda en su parte superior y decoraciones vegetales y geométricas en los costados.



“Aguamanil”

Platero no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
Chile.
Plata martillada y cincelada.

Aguamanil o lavaderos de uso ritual en la Misa Católica, donde el sacerdote purifica simbólicamente sus manos para consagrar el pan y el vino. En plata martillada y cincelada, la pieza posee formato oblongo, reborde mixtilíneo con orla doblada y cuenco profundo, exteriormente con cuatro cruces en su base.



“Placa procesional de altar”

Platero no identificado
Siglo XVIII, tercer tercio.
Virreinato del Perú.
Plata fundida, laminada, martillada,
repujada, cincelada y burilada.

Placa procesional de altar con motivo eucarístico formada por tres piezas calzadas en plata martillada, repujada y cincelada sobre base de madera. Probablemente formó parte de un altar fijo o portátil, llevado sobre andas en las procesiones de la fiesta de Corpus Christi y la exaltación de la Eucaristía. Una gran custodia ricamente ornamentada destaca como elemento central del relieve; la corona un crucifijo con cuatro rayos, que rodea una guirnalda de decoraciones florales. Radiaciones en forma de volutas, decoraciones vegetales y arquitectónicas se distribuyen en grupos alternados por otros seis rayos con volutas, ornamentación fitomorfa y querubines. El astil de la custodia, rodeado asimismo de ornamentación vegetal y volutas, muestra inscrito en su centro el “IHS”, sigla de la Compañía de Jesús.

En la parte superior de la placa un fondo con nubes y querubines; en la parte media dos niños portando vid y tres flores escamadas en forma de piña; y en la parte inferior dos ángeles con incensarios esparciendo humo. Un par de patas a modo de querubines emplumados refuerzan la composición.



“Mixturero”

Platero no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
Ayacucho, Perú.
Filigrana de plata: plata fundida, estirada,
martillada, retorcida y soldada.

Canastillo calado con asa en filigrana de plata, tipo de técnica elaborada principalmente en la región de Ayacucho, Perú, cuyos plateros alcanzaron una gran destreza en este difícil arte. Se estira y adelgaza la plata fundida, aún en caliente, hasta obtener finísimos y casi impalpables hilos que conforman el volumen de la pieza, al unir los distintos elementos y partes con soldadura metálica. Los mixtureros, como su nombre lo indica, son receptáculos para mezclar sustancias olorosas y pétalos de diversas flores, a fin de perfumar los ambientes en aquella sociedad donde los umbrales de tolerancia a los malos olores disminuían a medida que se refinaban sus costumbres. Disimular los hedores del sudor, la humedad o la putrefacción con perfume de flores y sustancias aromáticas en recipientes especiales era un imperativo social y cultural. Para ello la técnica de la filigrana, al producir piezas “transparentes”, resultaba perfectamente adecuada, al permear y expandir el perfume floral.



“Escribanía”

Platero no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
Perú o Chile.

Plata fundida, moldeada, cincelada
y pulida.

En el Virreinato del Perú los tinteros y escribanías labrados en plata se introducen hacia mediados del siglo XVIII, cuando la difusión de la cultura escrita y de práctica entre la elite hace necesarios estos implementos. Gran importancia alcanzan durante el periodo de la Independencia, como lo testimonian los retratos de José Gil de Castro en Chile, Perú, Bolivia y Argentina, cuando se multiplican los mensajes y misivas, cartas y recados escritos en su mayor parte a mano. Piezas como

ésta permiten efectuar los pasos de la laboriosa operación caligráfica a partir de la obtención y estirado del papel natural; de la preparación de las plumas de ave de la región; y de la tinta elaborada a mano, hasta llamar al criado que llevará el escrito o la misiva a su destino. Para ello esta escribanía incluye tintero, recipiente para la arena, que funciona a modo de secante y una campanilla.

Las complejas formas del barroco-crocó cedon paso aquí a las más

simples del neoclásico, que buscan la funcionalidad y la limpieza, evitando el exceso de decoración. Los cuatro implementos que la componen, incluida la copa coronada por la campanilla, tienen forma neta y superficie pulida; sólo presentan como elementos decorativos las tapas escalonadas que rematan en figura de perro; se apoyan sobre bandeja ovalada de borde moldurado, colocada a su vez sobre seis esferas que la sostienen a modo de patas.



“Pebetero y hornillo en forma de ave”

Plateros no identificados
Siglos XVIII, tercer tercio - siglo XIX,
primero o segundo tercio.
Virreinato del Perú.
Plata fundida, martillada, repujada,
cincelada, calada y recortada.

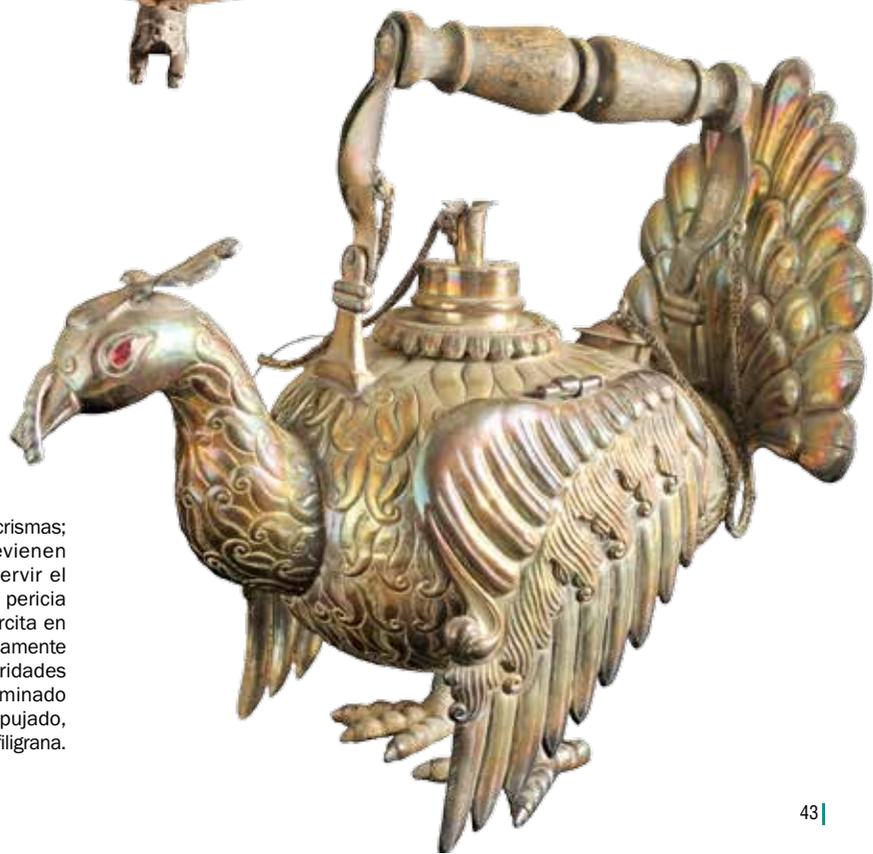


La representación de las aves, frecuente en el arte cristiano desde la Edad Media, se continúa en el barroco virreinal, donde los artistas mestizos e indígenas introducen los pájaros de la región, tanto en la pintura y en la imaginaria como en la platería.

Las figuras de los pájaros no tienen aquí sólo un valor decorativo, sino principalmente simbólico, según

el mensaje cristiano y el rol que juegan como aves augures y propiciatorias en los cultos prehispánicos. Al ser creaturas aladas que pueden volar y remontarse, son espirituales, están más cerca de Dios y pueden participar de modo reflejo de su amor y poderío, como lo hicieron en el Paraíso; son portadores de secretos y cifrados mensajes y pueden constituir, como

los ángeles, un nexo entre Dios y los hombres. Estrechamente unido al rol simbólico de los pájaros está en la platería su función utilitaria, ya que el cuerpo de aves nativas americanas y locales como los pavos, loros o los suri –avestruces andinas– se transforman en recipientes y contenedores de sustancias aromáticas y purificantes de uso litúrgico, como incienso,



carbones perfumados, óleos y crismas; así como en el arte civil devienen hornillos y depósitos para hervir el agua, resistentes al fuego. La pericia de los plateros locales se ejercita en estas gráciles figuras, minuciosamente reproducidas en sus particularidades con los procedimientos del laminado y martillado de la plata, el repujado, cincelado, recortado, pulido y la filigrana.

“Candil o lámpara votiva de aceite usada por mineros”

Platero no identificado
Siglo XIX, primero o segundo tercio.
Perú o Bolivia.
Plata fundida y martillada.



El candil o primitiva lámpara de aceite fue el tradicional implemento de iluminación desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, cuando se inventa la lámpara de kerosene y luego, en el siglo XIX, la electricidad. Este candil o lámpara votiva de aceite para mineros en plata fundida y martillada de rústica factura presenta un recipiente de forma cónica, donde se colocaba el aceite con su mecha de algodón para que ardiese. Su larga asa para colgar, labrada en forma de bastón con decoraciones geométricas, muestra dos cruces; la primera, más pequeña, corresponde a la pieza; y la segunda es de protección y fue aplicada con posterioridad.



“Placas caladas”

Platero no identificado
 Siglo XVIII, segundo tercio.
 ¿Cuzco?, Virreinato del Perú.
 Plata fundida, martillada, repujada,
 cincelada y calada.

Estas placas de plata repujada, cincelada y calada son piezas usadas en la época para ocultar y dirigir la luz de velas, velones u otras fuentes lumínicas, filtrada a través de artísticos motivos. Es un par de piezas independientes o puede haber formado parte de una

antigua lámpara-farol de oratorio. Su ornamentación despliega un pequeño escenario de altar, con un florero al centro, decoración vegetal y tres flores, en torno a los cuales se distribuyen diseños calados. Rodea la composición en ambas piezas un marco, desde cuyos

extremos superiores aparece una cenefa y dos cortinas abiertas y anudadas con borlas o cordones; su borde simula flecos. En la base de las placas, una sección escalonada con tres peldaños muestra una varilla fundida y calada con volutas y decoraciones vegetales.



“Bacinicas”

Plateros no identificados, ¿A. N. Zorrilla?
Siglo XIX, primer tercio.

¿Chile?

Plata fundida, martillada y bruñida.

En una sociedad como la del Virreinato del Perú y Chile entre los siglos XVII y XIX, donde la abundancia de plata se vierte hasta en los objetos mínimos que acompañan la vida diaria, no es extraño que las bacinicas, los

más humildes tiestos destinados a excreción, se elaboren en láminas de plata fina, martillada y bruñida, como muestran estos ejemplares, de discreto y funcional diseño, carentes de ornamentación. Presentan un aro de

base, cuerpo esférico, borde doblado y asa con voluta en el primero de estos ejemplares, que también muestra en el anverso del borde un par de cuños o sellos indistinguibles, con el nombre del platero o del propietario: “A. N. Zorrilla”.



“Cucharón y cucharilla”

Plateros no identificados
Siglo XIX, primero o segundo tercio.
Virreinato del Perú o Chile.
Plata fundida, moldeada y cincelada;
borla de seda.

Cucharón de plata para servir, con decoración cincelada de forma circular y diseño vegetal, en la parte superior del mango. Por el anverso la pieza tiene las iniciales: “J C”. La cucharilla posee un mango labrado y remata en argolla que sujeta un cordón de seda anudada que termina en borla. Cubiertos como éstos se elaboraron y difundieron desde principios del siglo XIX en el Virreinato del Perú y Chile, cuando las maneras de mesa experimentaron un refinamiento y se diversificaron sus implementos.



“Candelabros”

Plateros no identificados
Siglo XIX, segundo o tercer tercio.
Perú, Bolivia.
Plata fundida, moldeada y cincelada.

La función de los candeleros, servir de soporte para velas y luces, se encuentra complementada por su estética ornamental y su simbolismo de iluminación sagrada o cifrada. Este par de candelabros de cinco luces se adscribe a una simbólica ancestral, por su número representativo. Para los matemáticos pitagóricos el cinco es la energía espiritual y el hombre completo; el número de los dedos

de la mano, de los cinco sentidos y representa la totalidad del mundo sensible, concretada en los cuatro elementos –aire, tierra, fuego y agua– más la misteriosa y mítica materia, el éter. En plata repujada, fundida y cincelada a mano, estas piezas poseen base campaniforme y escalonada con tres patas que las sostienen. Desde el centro de la base se yergue un pedestal al cual se abraza un personaje, a

la derecha del vástago, vestido con armadura medieval y posando su pierna izquierda sobre un montículo o roca. El vástago se abre en la parte superior a modo de flor de liliom o azucena, con pétalos y base perlada. Del tallo de la flor se desprenden cuatro brazos curvos, entrelazados con serpientes y elementos vegetales, con sendos portavelas y arandelas de plata fundidas.



“Mates”

Plateros no identificados
 Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX,
 primer tercio.
 Chile, ¿Virreinato del Río de la Plata?.
 Plata fundida, moldeada, torneada,
 repujada y cincelada; calabaza.

El mate, que toma el nombre quechua de la calabaza, “*mati*”, correspondiente al fruto de la *Lagenaria vulgaris*, es el recipiente más característico de la vajilla en la región surandina y en la vertiente atlántica durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX. Inicialmente contuvo la bebida de la “yerba mate”, *Ilex paraguariensis*. Con anterioridad a ejecutarse por completo en plata, las formas de la calabaza, guarnecidas por este metal, determinan la modalidad de los recipientes de la tradicional pieza: mates alargados en forma de pera –“poro” o “porongo” derivado del quechua “puru”– que muestran el pedúnculo del fruto, se prefieren para tomar la hierba endulzada; las calabazas esféricas y achatadas

o “galletas”, con el cabo cortado, ofrecen una forma simétrica y limpia, apta para una profusa decoración; y se eligen para el mate amargo. El empleo de guarniciones de plata en las calabazas atestiguan ya durante el siglo XVIII el aprecio del mate y su transformación en signo de estatus social. Los mates chilenos de calabaza suelen conservar el cabito del fruto; son los denominados “coquimbanos”, de la zona de Coquimbo, que muestran su calabaza en parte revestida en plata, y el pedúnculo de la fruta formando una curva, como éste. Un ave remata su tapa y otra se encuentra sobre el rabo de la calabaza; reposa ésta sobre base de plata fundida, lisa, con cuatro ramajes; y se asienta sobre pedestal

formado por dos aves-águilas con las alas desplegadas sobre la “salvilla” o plato de borde dentado, que a su vez se apoya sobre tres patas lisas en forma de bota. De plata martillada, repujada, soldada, cincelada y burilada es el otro mate, con decoración vegetal, recipiente de forma esférica, boca estrecha y dos asas con figuras de leones en plata fundida. Pie abalaustrado, como los mates rioplatenses y salvilla circular con borde elevado de plata martillada y repujada sobre tres patas fundidas en forma de pezuña. Lleva tres iniciales en el plato: S.M.A. (¿?). Su bombilla de caña está decorada con anillos y dos pájaros de cola larga a sus costados, y el filtro tiene forma de fruto/flor con incisiones.



“Arcón”

Platero no identificado
Siglo XVIII, segundo o tercer tercio.
¿Lima? Virreinato del Perú.
Plata martillada, repujada y cincelada.

La abundancia de plata en el Virreinato durante el período recubre piezas no sólo pequeñas, sino de mediano y gran formato. Este arcón o caja rectangular con cubierta abovedada se encuentra completamente cubierto por chapas de plata repujadas y cinceladas, con composición asimétrica en el frente y parte posterior, lo que podría indicar la adaptación de una placa mayor recortada y colocada sobre el objeto. Un querubín constituye el motivo ornamental de la tapa y, bajo éste, un ángel o arcángel sobre nubes portando incensario en su mano izquierda. Alrededor del arcángel, motivos de origen renacentista: dos mascarones de perfil, desde cuyas bocas salen sendos cuernos de la abundancia con decoraciones florales y vegetales. Perfiles similares se observan en las placas de los cuatro costados; las cuatro patas de metal fundido representan otros tantos ángeles alados.

“Fuente y plato”

Plateros no identificados

Siglo XIX, primer tercio.

Perú, Chile.

Plata martillada, cincelada y burilada.

La elaboración en plata de piezas de la vajilla doméstica es frecuente también en el Virreinato del Perú y Chile durante el período, siendo las fuentes y platos las más frecuentes. Formas sencillas, bordes ondeados y ligeras pestañas de realce; destacan en estas dos piezas la calidad del metal martillado y pulido, según un modelo difundido en la región a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Algunos de los ejemplos conservados muestran cuños, inscripciones y nombres de propietarios.

La fuente ovalada de borde mixtilíneo presenta orla doble y el plato hondo también reborde doble, en forma de pétalos y punto marcado al centro; las dos asas fundidas se agregaron, probablemente, con posterioridad. Sobre el reborde, al reverso las iniciales: “ARS - W - M” y en el interior inscrito en letra cursiva el nombre de la propietaria: “Emma Salas”.





“Tetera”

Platero no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
Perú, Chile.
Plata fundida, moldeada, cincelada
y burilada.

La tetera como recipiente específico para el té –hojas del arbusto *Camellia sinensis*, originario de la región de Sichuan en China continental– aparece en Chile a finales del siglo XVIII, aunque el consumo de esta hierba es anterior y se remonta a mediados de ese siglo. Como el café, la costumbre de beber té

se inicia en Chile en abierta competencia con el mate y el chocolate. Las formas de las teteras reflejan el gusto neoclásico, al corresponder su uso a la penetración de este estilo artístico en Chile. En plata martillada, fundida y cincelada sobre base anillar, esta tetera se singulariza, como es usual, por su pico

vertedor que termina en una cabeza fantástica: su cuello presenta guirnalda con decoración vegetal y la tapa remata en semilla o fruto estilizado. En el asa, de forma zoomorfa, resaltan volutas y una decoración perlada característica del neoclásico; en ella se engancha una cadena que toma la tapa.



“Tutumas”

Plateros no identificados
Siglo XIX, primero o segundo tercio.
Perú.
Plata fundida, martillada y burilada.

“Tutumas” o “totumas” se denominan pequeños recipientes semiesféricos o semiovoides para contener líquidos o sólidos, usados en el sur andino durante el periodo virreinal y el siglo XIX, como platos para beber, y que también se elaboraron en plata. Toman su nombre del fruto del árbol denominado *totumo* (*Crescentia cujete*) que tiene propiedades medicinales y una corteza dura y gruesa que una vez limpia y ahuecada resulta apta como contenedor. Los dos ejemplos seleccionados, en plata fundida, martillada y cincelada muestran forma de cuenco con dos asas de plata fundida con forma de fauna de la región, dos monitos y dos loros. En su reverso de la primera de estas piezas, dos inscripciones: “MJ” y, en el borde exterior, “JJ”.



“Marcos”

Plateros no identificados
Siglo XVIII, tercer tercio - XIX, primer tercio.
Virreinato del Perú, Chile.
Plata fundida, laminada, martillada,
repujada, cincelada y burilada.

Fueron frecuentes los marcos de plata en la región, para proteger y realzar espejos, cornucopias, láminas grabadas, relieves y también pinturas. Éstas, generalmente de pequeño formato y devoción individual, realzan con ellos su sencilla ejecución, como muestran estos dos ejemplos. Rodea la imagen de medio cuerpo de San Ignacio de Loyola con decoraciones de volutas vegetales este marco de plata repujada y cincelada de estilo barroco-rococó. En tanto, San José coronado con el Niño porta un marco de plata repujada de influencia neoclásica, que remata en un escudo mariano en la parte superior, con la sigla “MA”, rodeada por una corona de laureles; sus cuatro esquinas llevan condecoraciones florales y vegetales.

AUTORA

Isabel Cruz de Amenábar

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Historia del Arte en la Universidad de Navarra, España. Actualmente se desempeña como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de los Andes, donde comparte la docencia con la investigación en temas de historia del arte y de historia cultural. Organizadora, curadora, investigadora y guionista de numerosas exposiciones artísticas chilenas y extranjeras y muestras permanentes en museos nacionales como el Museo de Bellas Artes, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Baburizza de Valparaíso y el Museo de Artes de la Universidad de los Andes. Es autora de numerosos artículos de su especialidad publicados en revistas chilenas y extranjeras y de varios los libros, de los cuales *El Traje: Transformaciones de una segunda piel* (Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996) obtuvo el Premio Silvio Zavala de Historia Colonial de América 1996, que otorga el Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA. Es miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia, de la Academia Portuguesa de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina.

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

De la mesa al altar

Colección
Joaquín
Gandarillas
Infante
Arte colonial
americano

7 DE MARZO
AL 29 DE JULIO
❖ 2017

**Sala Colección
Joaquín Gandarillas Infante**

Centro de Extensión
Pontificia Universidad Católica de Chile

Alameda 390, Santiago de Chile
Tel.: (56) 22354 6546 – 22354 6572
extension.uc.cl

**Fundación
Joaquín Gandarillas Infante**

gandarillasjaime@gmail.com

Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante

Rector
Ignacio Sánchez D.

Prorector
Guillermo Marshall R.

**Vicerrectora de
Comunicaciones**
Paulina Gómez L.

**Directora de
Extensión Cultural**
Daniela Rosenfeld G.

Producción
Karla Montecino M.

**Asistente de
producción**
Antonella Pedemonte M.

Secretaría
Mariel Herrera C.

**Curadora de la
Colección Gandarillas**
Isabel Cruz de Amenábar

Textos del catálogo
Isabel Cruz de Amenábar

Diseño gráfico
Soledad Hola J.
Claudia Brenning C.
María Inés Vargas de la P.
Diseño Corporativo UC

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lühns B.
Soledad Castillo C.

**Conservación y
limpieza de obras**
Alejandra Bendekovic D.
Mariela González C.

De la
mesa
al
altar

Colección
Joaquín
Gandarillas
Infante
Arte colonial
americano

Platería virreinal

7 DE MARZO AL 29 DE JULIO

✦ 2017