

EVOLUCIÓN DE LA PLATERÍA SUDAMERICANA A TRAVÉS DE LAS PIEZAS DE LOS CONVENTOS CONCEPCIONISTAS DE ECUADOR

Jesús PANIAGUA PÉREZ
Universidad de León

A continuación ofrecemos un trabajo que trata de reflejar en qué medida la platería de la Antigua Audiencia de Quito, vista a través de los restos de los conventos concepcionistas, responde a modelos sudamericanos y, también, poner de manifiesto los vacíos en la investigación que han llevado a algunos autores a generalizaciones un tanto extrañas.

Ciertamente, la platería sudamericana tiene el problema de encontrarse habitualmente sin ningún tipo de marcas y la documentación es en ocasiones insuficiente; por ello el trabajo se hace más difícil que con las piezas procedentes de la Nueva España; sin embargo, no por ello debe ser olvidada en las investigaciones y es por lo que tratamos de ofrecer un poco más de luz sobre el asunto en este Congreso Conmemorativo del V Centenario de la Fundación de la Orden Concepcionista por Santa Beatriz de Silva.

ESTUDIO DE LAS PIEZAS

Pieza n.º 1. Campanilla del Convento de la Concepción de Cuenca¹.

Plata en su color. Mide 11 cm de altura por 10 de diámetro de la base. Sin marcas. Hacia 1600. En buen estado de conservación.

Esta pieza tiene faldón liso y cuerpo con molduras simétricas en la parte superior e inferior. El mango tiene forma acorazonada dividida por una barra vertical.

Esta obra responde al típico modelo de campanas del siglo XVI. El grosor de la plata la ha hecho resistente al tiempo. No parece aventurado datarla hacia 1600, pues el convento cuencano se fundó en 1599 y como clausura las monjas debían tener campanilla para anunciar la entrada de extraños, aparte de su propia tipología.

¹ Esta pieza fue publicada ya por J. PANIAGUA PÉREZ: *La plata labrada en la Audiencia de Quito. Siglos XVI-XIX*, León, 1989, pág. 176. Lám. 12.

Pieza n.º 2. Cáliz del Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 1).

Plata sobredorada. Mide 21 cm de alto, 11,5 cm de diámetro de la base y 8 cm de diámetro en el borde de la copa. Sin marcas. Primera mitad del siglo XVII. Predominan las técnicas del calado repujado suave y buril. En buen estado de conservación.

Cáliz de pie circular que descansa directamente sobre la primera zona de la base, plana, sin borde y decorada con cintas entrelazadas. La segunda zona, abullonada, se decora con tornapuntas vegetales emparejados; la tercera zona, sobre borde troncocónico gallonado, se decora también con gallones. El ástil se inicia con un gollete muy desarrollado entre dobles arandelas; el nudo es de jarrón y el cuello cilíndrico con molduras. La copa se tiende a abrir hacia el borde y presenta una subcopa calada con temas vegetales de tornapuntas de ceas afrontadas, salvo la parte superior de la arandela, con una especie de pabellones colgantes en sentido inverso.

Por sus características es muy probable que esta pieza pertenezca a la primera mitad del siglo XVII. La base resulta muy plana y sin borde, utiliza gallones y cintas entrelazadas en la decoración, el gollete se halla muy desarrollado, lo mismo que el nudo, de gusto muy clasicista con una decoración de repujado poco pronunciado y de buril.

Pieza n.º 3. Cáliz del Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 2).

Plata sobredorada. Mide 22 cm de alto, 13 cm de diámetro de la base y 7 cm de diámetro en el borde de la copa. Sin marcas. Segunda mitad del siglo XVII. En buen estado de conservación.

Pie circular con tres zonas; la primera elevada sobre borde oblicuo, la segunda de perfil convexo y la tercera con forma troncocónica. El ástil, por debajo del nudo, se halla compartimentado por tres arandelas salientes; el nudo propiamente dicho es de jarrón con el toro muy desarrollado, y el cuello troncocónico moldurado. La copa dispone de una arandela muy saliente en superficie dividiendo el tercio inferior de la misma.

Es muy probable que en este cáliz no se correspondan el pie y el resto de la pieza, ya que aquél tiene una tendencia al abullonamiento más propia del siglo XVIII, mientras que el ástil es más arcaico, con sus arandelas muy cortantes y salientes. Es un cáliz que sigue los típicos modelos manieristas que hasta el momento hemos encontrado en la Audiencia de Quito.

Pieza n.º 4. Cáliz del Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 3).

Plata sobredorada. Mide 22 cm de alto, 13 cm de diámetro de la base y 7 cm de diámetro de la copa. Último tercio del siglo XVII. En buen estado de conservación.

Esta pieza divide su pie en las tres zonas características; la primera elevada sobre borde recto, la segunda de perfil convexo y la tercera de borde con perfil ligeramente

oblicuo. El ástil tiene un gollete limitado por arandelas en la parte superior, sobre el que se coloca una forma abullonada que da lugar a un nudo de jarrón poco desarrollado y compartimentado por arandelas; el cuello es troncocónico. La copa se divide en el tercio inferior por una arandela bastante desarrollada a partir de la cual se va abriendo acusadamente hacia el borde.

Esta pieza, aunque manierista en esencia, ya se presenta bastante evolucionada en lo que a su ástil se refiere, pues añade alguna moldura más que aquellas a las que nos tenía acostumbrado el manierismo; el perfil de las arandelas se hace más suave a la vez que se multiplican a lo largo del ástil. Hay una clara tendencia a la sinuosidad barroca, que nos hace pensar en fechas muy avanzadas del siglo XVII.

Pieza n.º 5. Custodia del Convento de la Concepción de Quito. (Figs. 4 y 4 bis).

Plata sobredorada. Sin marcas. Mide 57,5 cm de alta, 21,5 cm de diámetro de la base y los círculos de su viril miden respectivamente 9,5, 17 y 26 cm. Siglo XVII. En su decoración predominan las técnicas del buril, el calado y los esmaltes. En buen estado de conservación.

Esta es la única custodia de características semejantes que hasta el momento nos hemos encontrado en la ciudad de Quito. Su pie se divide en tres zonas; la primera se eleva sobre un borde recto, la segunda es de perfil convexo, decorada con cuatro esmaltes ovalados, y la tercera, sobre borde también recto, recoge el gollete. El ástil se inicia con la citada pieza entre dobles arandelas y decorado con cuatro esmaltes; el nudo es de jarrón muy desarrollado con cuatro esmaltes y arandelas, sobre el que se coloca un toro, también decorado con cuatro esmaltes; el cuello es troncocónico de perfil cóncavo y compartimentado por arandelas. El viril dispone de tres cuerpos; el primero corresponde a la caja y se decora con perlas; la segunda zona, calada, está dividida en ocho partes, cada una de ellas con un esmalte envuelto entre cuatro flores de brillantes; la tercera zona se compone de rayos ondulados y rectos alternativamente. Se remata en una cruz latina.

Esta pieza es típicamente del siglo XVII con unas características propias del manierismo quiteño y del cortesano. El pie y el ástil no se diferencian mucho de otras piezas del mismo estilo; sin embargo, en el viril se recurre a algo que tuvo bastante éxito en el mundo de la Audiencia de Quito, como es el compartimentar el viril en tres zonas, la segunda muy desarrollada y calada. De momento esto se muestra como una característica quiteña, pero no sabemos si en otros lugares del virreinato de Perú sucedía lo mismo.

La obra parece mesurada, jugando con el colorido de la pedrería, los esmaltes y con los propios volúmenes de las diferentes piezas que la componen. Sería este modelo la alternativa a aquel otro que proliferó en el virreinato de Perú en la segunda mitad del siglo XVII, mucho más llamativo y rico, como se puede apreciar en la custodia del Carmen Alto de Quito, plagada de esmaltes y pedrería.

Pieza n.º 6. Cruz procesional del Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 5).

Plata en su color. Mide 53 cm de alta por 17 cm de ancha. Sin marcas. Hacia 1700. Realizada con técnica de repujado y calado. En deficiente estado de conservación, ya que le faltan muchos de los motivos decorativos que la bordeaban.

Cruz procesional que se eleva sobre un cañón para enmangar que da paso a un castillete compuesto de dos partes; la inferior hemisférica se divide por costillas rematadas en asas que descansan sobre un bocel; de menos tamaño se coloca una pieza con la forma arquitectónica de una cúpula sobre tambor, dividida también por costillas y asas. La cruz, latina, la forman grupos de cees afrontadas que generan espacios vacíos; en el brazo inferior el grupo de cees es doble y se separan por una cuadrifolia. Las cantoneras se decoran con cees afrontadas. La cruz, parece, iba bordeada de una crestería de formas vegetales, mientras que las cantoneras se remataban con florones salientes del bajo Renacimiento, de los que sólo se conserva uno.

La iconografía se reduce al cuadrón, donde aparece en el anverso la figura del crucificado en bulto y en el reverso el anagrama mariano. Esta es hasta ahora la única cruz que conocemos en la Audiencia de Quito de estas características, pero no podemos descartar que fueron abundantes, pues en el neoclasicismo se siguen repitiendo estos modelos estructurales tras pasados al lenguaje propio del momento, ello sin descartar, como hemos dicho, que en Quito lo que nos encontramos es un «neomanierismo» en buena parte de la primera mitad del siglo XIX.

Pieza n.º 7. Jarro del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 6)².

Plata en su color. Mide 16 cm de altura, 8,5 cm de diámetro de la base y 11 cm de diámetro en la boca. Marcas de haber satisfecho el quinto en el cuerpo y el asa. En la pestaña, otra marca frustra, y en la base, grabado a buril, «Landivar». En la decoración se han utilizado técnicas de buril y cincel. En buen estado de conservación.

Pie circular con pestaña y una segunda zona de perfil convexo de la que brota un pequeño ástil cilíndrico y moldurado, recorrido hacia la mitad por una arandela muy saliente en superficie. El cuerpo tiene una forma ligeramente troncocónica invertida que remata en una pestaña saliente; éste tiene como única decoración un escudo a buril enmarcado por la cruz de Calatrava y la marca del quinto. El asa, a cincel, tiene forma de «S» irregular con sección triangular y sobresaliendo pronunciadamente del cuerpo; en la tornapunta superior de la misma lleva otra marca del quinto; en la parte exterior lleva adosadas costillas, de las que la inferior se levanta ligeramente en un extremo. El pico lo forma una pieza trapezoidal muy saliente, que se decora con costillas y una moldura de gusto purista.

Obra que podemos considerar de gran calidad y propia del siglo XVII, aunque no conocemos el platero, pues el nombre grabado en la base «Landivar» pertenece a un donante que la dio al convento a finales del siglo XVIII.

Pieza n.º 8. Cruz procesional del Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 7).

Plata en su color. La cruz mide 33 cm de alta por 21 cm de ancha. Siglo XVIII. Sin marcas. Predominan las técnicas de la plata recortada y el repujado. En mediocre estado de conservación.

² *Ibidem*, pág. 205, lám. 47.

Cañón troncocónico con macolla esférica que no pertenece a la cruz. Ésta, de forma griega, se compone de cuatro brazos abalaustrados de plata recortada y rematados con cogollos de acanto. Dispone de potencias en forma triangular que dan un aspecto estrellado al centro de la pieza.

Iconográficamente, en el anverso nos encontramos una Inmaculada envuelta en ráfagas de rayos y en el reverso el anagrama JHS. Esto nos hace pensar que esta cruz muy bien pudo ser un simple guión con forma cruciforme.

Pieza sin calidad, realizada con técnica de repujado y recortado de la plata, que ejemplifica muy bien un aspecto común a buena parte de la platería quiteña; la imitación de formas compactas por medio de plata recortada, como sucede en otras piezas ya conocidas.

Pieza n.º 9. Sagrario-pelicano del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 8)³.

Pieza de plata en su color sobre alma de madera. Mide 76 cm de altura por 60 cm de ancho. Sin marcar, aunque hay una probable burilada por encima del medallón correspondiente a la Eucaristía. Primera mitad del siglo XVIII. Predominio de la técnica de repujado. En buen estado de conservación, salvo algunas abolladuras⁴.

Sobre cuatro patas de madera se eleva esta curiosa pieza del siglo XVIII. Tiene forma de pelicano que se picotea el pecho a la altura de la puerta y que descansa sobre una zona rectangular que corresponde al Libro de los Siete Sellos, y en cada uno hay representado un sacramento. Aparecen también, lateralmente, los símbolos de los evangelistas por el elemento que los representa y los extremos superiores de las alas corresponden a dos arcángeles que podríamos ver en relación con la simbología del Arca de la Alianza⁵.

Esta obra corresponde a algún momento temprano del siglo XVIII, ya que algunos de sus elementos nos ponen en contacto con la platería cuencana del siglo XVII, sobre todo unos pequeños querubines que aparecen en la puerta del sagrario. Desgraciadamente carecemos de toda documentación sobre la pieza hasta 1808, en que consta en el inventario del convento. Por otro lado, el repujado carnoso nos conecta con un lenguaje propio del siglo XVIII.

Es evidente que la pieza está realizada para ser contemplada de lejos, pues frente a la buena impresión de conjunto, incluso a la calidad de la cabeza del pelicano, las representaciones figurativas de pequeño tamaño son meros esquemas sin ningún cuidado en su ejecución.

Pieza n.º 10. Sagrario del Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 9).

Plata en su color sobre alma de madera. Mide 48 cm de alto por 35 cm de ancho. Sin marcar. Primera mitad del siglo XVIII. Predomina la técnica del repujado. Se encuentra en buen estado de conservación, salvo algunas abolladuras.

³ *Ibidem*, págs. 252-253, láms. 100-104.

⁴ Esta pieza aparece en el inventario del convento de 1808, pero no se aclara nada sobre ella, A.C.A./C., *Inventarios*, 6286, f. 1.

⁵ En el *Exodo*, 37, se dice «...y los querubines... tenían las alas desplegadas hacia el alto y cubrían con ellas el propiciatorio, de cara el uno al otro y con el rostro vuelto hacia el propiciatorio».

Pieza de planta hexagonal con los lados anterior y posterior mucho más desarrollados. Se eleva sobre unas pequeñas patas y tiene un basamento formado por una moldura de perfil convexo, decorada con temas vegetales; la segunda zona es cóncava y sin decoración, y la tercera, ligeramente inclinada, se orna con temas vegetales. El frente lo forman dos puertas con una doble línea iconográfica superpuesta; en el centro, los evangelistas, y en los laterales, los Padres de la Iglesia de Occidente; todos ellos colocados sobre peanas gallonadas y en hornacinas con la parte superior en forma de veneras. La cúpula que cubre esta pieza, hexagonal, se decora con espejos y se remata en un cáliz de época posterior, probablemente del siglo XIX.

La obra, aunque sin marcas, hay que pensar que pertenece a un momento temprano del siglo XVIII, cuando los repujados carnosos tuvieron tanto éxito en aquellas tierras.

Por otro lado, estos sagrarios de plata alcanzan gran profusión en este siglo.

La pieza, a pesar de una riqueza iconográfica poco común en las obras conocidas hasta el presente de este tipo en la Audiencia quiteña, no está trabajada con calidad; ahora bien, ello se puede deber a que se iba a colocar lejos del espectador y lo que interesaba era el conjunto más que los trabajos de detalles, que realmente se hallan muy descuidados.

*Pieza n.º 11. Guión procesional del Convento de la Concepción de Cuenca*⁶.

Plata en su color. Mide 15 cm de altura el mango y macolla y 20,5 cm de diámetro el guión. Sin marcas. Siglo XVIII. Repujado. En buen estado de conservación.

Guión cuyo campo decorativo se halla dividido en dos circunferencias concéntricas remarcadas por línea de cuerda y con haces de rayos poco desarrollados rematando. En el centro el motivo principal con el corazón de la Virgen atravesado por siete puñales y una flecha. El segundo círculo forma una cruz patada, de modo que en los espacios generados entre los brazos de la cruz se colocan los siguientes símbolos: una cruz latina rematada en bolas con el sudario y la corona de espinas, la columna con el gallo y cruzándose en aspa el látigo y la esponja, la mano con los dados y la bolsa de Judas y, en último lugar, la lanza y la escalera.

La pieza que parece seguir modelos de Serlio⁷ es de un repujado suave, lo que nos hace pensar en un momento avanzado del siglo XVIII.

*Pieza n.º 12. Blandón del Convento de la Concepción de Cuenca*⁸.

Plata en su color. Mide 84 cm de altura por 23 cm de diámetro de la base. Sin marcas. Primera mitad del siglo XVIII. En buen estado de conservación.

⁶ J. PANIAGUA PÉREZ, *op. cit.*, pág. 228, lám. 60.

⁷ Parece haber sido copiado de una metopa que reproduce S. SERLIO en su *IV Libro de Arquitectura*, f. 8.

⁸ J. PANIAGUA PÉREZ, *op. cit.*, pág. 233, lám. 70.

Pie circular de borde vertical y pestaña inclinada. Sobre ella, un cuerpo sinuoso que al elevarse toma forma troncocónica para recoger el ástil. Éste se compone de molduras y un nudo de jarrón con toro poco saliente; sobre él, otras molduras dan paso a una gran pieza troncopiramidal de base decagonal y, sobre ella, una forma ovoide entre molduras sostiene el mechero.

Este blandón de poco valor estético por la mezcla indiscriminada de formas a veces mal compaginadas hay que situarlo en la primera mitad del siglo XVIII, ya que tiene todavía resabios manieristas en un lenguaje plenamente barroco, donde la sinuosidad de las líneas prevalece.

Pieza n.º 13. Expositor del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 10)⁹.

Plata en su color, pinturas y espejos. Mide 118 cm de alto por 58 cm de ancho y 25 cm de profundidad. Sin marcas. Primera mitad del siglo XVIII. Plata repujada. En mediocre estado de conservación, pues le faltan tres cabezas de ángel, tres espejos y dos pinturas.

Este expositor mantiene una estructura muy geométrica y se halla compartimentado en cuadrantes divididos en tres calles con temas en pintura o repujados en plata donde predominan los temas vegetales y los pájaros picoteando frutas, como símbolo eucarístico. La iconografía recurre, además, a otros temas no vegetales como los conejos, los corazones y el águila imperial.

La pieza pertenece a un momento muy temprano del siglo XVIII como parece demostrar la carnosidad de sus repujados y la propia organización decorativa de la pieza.

Pieza n.º 14. Limosnero de la Inmaculada del Convento de la Concepción de Cuenca¹⁰.

Plata en su color. Mide su plato 19,5 cm de diámetro. Sin marcas. Siglo XVIII. En buen estado de conservación, aunque el cuadro es muy posterior.

Plato circular de borde ondulado y remarcado por una doble línea soldada. Caída pronunciada que se eleva en el centro con una forma troncocónica para recoger el cuadro.

Pieza n.º 15. Fuente del Convento de la Concepción de Cuenca¹¹.

Plata en su color. Mide 35 cm de alta por 28 cm de ancha. Sin marcas. Siglo XVIII. En buen estado de conservación.

Fuente oval de borde mixtilíneo, caída cóncava y campo liso.

⁹ *Ibidem*, págs. 234-235, láms. 72-74.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 237, lám. 79.

¹¹ *Ibidem*, pág. 238, lám. 80.

Pieza n.º 16. Morrión de San Miguel del Museo del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 11)¹².

Plata en su color con partes en plata sobredorada y pedrería. Sin marcas. Primera mitad del siglo XVIII. Repujado y buril son las técnicas esenciales de su decoración. En estado de conservación mediocre, puesto que le faltan algunas piedras y las plumas laterales están deterioradas.

Se compone de una visera circular decorada con una almendra de la que brotan roleos vegetales carnosos. El casco, de forma cónica abullonada, se divide por cuatro nervios: sobre el central, en la parte inferior se coloca un querubín y sobre él una cruz latina de pedrería. El resto del casco se orna con piedras en cabujón. Del morrión brotan tres plumas, de las que la central, más naturalista, corresponde a una restauración de la primera mitad del siglo XIX. La decoración de fondo, de tornapuntas, está realizada a buril.

La pieza, iconográficamente, está vinculada a San Miguel Arcángel, como luchador de Dios contra el Maligno.

Pieza n.º 17. Báculo de Nuestra Señora del Buen Suceso. Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 12).

Plata sobredorada. Mide 20 cm de alto por 18 cm de ancho. En la manzana lleva grabado «Soy la prelada de este monasterio». Realizado con técnica de repujado y en buen estado de conservación.

La pieza se compone de los tres elementos típicos del báculo. Cañón circular, manzana esferoide muy poco desarrollada y vástago de vuelta circular compuesto por cuatro pares de tornapuntas vegetales simétricos. En el centro pende una cruz típica del siglo XVIII, que, probablemente, fue añadida por la devoción de algún devoto.

Esta pieza no ofrece una calidad especial y podemos considerarla como de hechura un tanto torpe, predominando la técnica del repujado con un aspecto de carnosidad propia del barroco. Debemos recordar, sin embargo, que a pesar de la inscripción del báculo, las abadesas de la Concepción no lo utilizan nunca en ninguno de sus conventos.

Pieza n.º 18. Incensario del Convento de la Concepción de Loja. (Fig. 13).

Plata en su color. Mide 28 cm de altura y 9 cm de diámetro de la base. Obra popular probablemente del siglo XVIII. Técnicas de calado y repujado. En muy mal estado de conservación.

Sobre un pie troncocónico se coloca una casca hemiesférica con temas florales repujados de una gran sencillez y pobreza. El cuerpo de humos, calado, se divide por fustes en seis campos decorativos. La parte superior tiene un cuerpo cilíndrico-cóncavo que remata en una cúpula.

¹² *Ibidem*, pág. 246, lám. 90.

La obra es de una gran pobreza, aunque por su forma y la complicación del cuerpo de humos haya que pensar en un momento avanzado del siglo XVIII.

Pieza n.º 19. Incensario del Convento de la Concepción de Loja.

Plata en su color. Mide 21 cm de altura por 8 cm de diámetro de la base. Obra popular del siglo XVIII restaurada en 1950, como puede verse en su manípulo. Como técnica decorativa predomina el calado. En mediocre estado de conservación.

Incensario de pie troncocónico con casca hemiesférica y cuerpo de humos dividido por fustes en cuatro partes.

Remata en una forma hemiesférica.

Los calados del cuerpo de humos nos ponen en contacto con la pieza anterior, pero esta obra es aún más simple y de menor calidad.

Pieza n.º 20. Incensario del Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 14).

Plata en su color. Mide 19 cm de altura por 12,5 cm de diámetro de la base. Sin marcas. Catalogable en el último tercio del siglo XVIII. Calado. En mediocre estado de conservación.

Pie troncocónico de perfil cóncavo con casca hemiesférica y rematado en un borde recto para encajar el cuerpo de humos, decorado éste con retícula de nudo floral; se remata en una cúpula ornada con hojas de acanto.

Esta obra tiene cierta calidad para lo que habitualmente nos encontramos en este tipo de piezas.

Parece con toda probabilidad que correspondería a un momento de desarrollo del estilo rococó por la retícula de su cuerpo de humos, que ya se ha complicado hasta el extremo de que los nudos de la red son flores, lo que nos hace pensar en un momento avanzado del siglo XVIII.

Pieza n.º 21. Naveta del Convento de la Concepción de Quito. (Fig. 16).

Plata en su color. Mide 11 cm de altura, 9,5 cm de diámetro de la base y 23 cm de larga. Último tercio del siglo XVIII. En su decoración se ha utilizado la técnica del repujado. En buen estado de conservación.

Pie circular que se eleva sobre una pestaña oblicua, un segundo cuerpo de perfil convexo y el tercero, troncocónico, recoge un pequeño ástil formado por dos molduras de perfil convexo. El cuerpo tiene forma de barco, con un acusado puente, y se decora con rocalla repujada.

Es una obra de buena factura en lo que a su decoración se refiere y por lo que podemos considerarla como propia del estilo rococó, aunque su estructura está dentro de los cánones del barroco, ya que el movimiento distorsionado sólo lo encontramos en la decoración y no de una forma excesivamente exagerada.

Pieza n.º 22. Custodia del Convento de la Concepción de Loja. (Fig. 15).

Plata sobredorada, pedrería y perlas. Mide 108 cm de altura, 43 cm en la base y tiene un viril con 43, 27 y 11 cm, respectivamente, de diámetros. Sin marcas. 1836. Lleva la inscripción «En Cuenca se acabó esta custodia el año de 1836 el 9 de Enero a deboción de la R.M. Lugarda de Santa Bárbara que feliz descanza en la mención de su divino Esposo en premio de sus ajuares como también al ympulzo del muy R.P.L.F. Tomas Lozada. La trabajo con las mas tierna deboción el M. C. Enrique Alvarado y sus oficiales Francisco e Ysidoro Marinos. Jose Marin y Clemente Terremos. José Alvarado y Pedro Vega y el que concluyo la obra del S. el C. Roman Valdiviezo y el S. Manuel Maldonado». En cuanto a técnicas para su decoración predominan el repujado y el calado, amén del engarce y cabujón de piedras. En buen estado de conservación.

Interesante obra neoclásica de taller cuencano y de un maestro que ya nos es conocido al presente.

Pie circular de borde oblicuo al que sigue una zona abullonada que tiende a elevarse, tomando forma troncocónica, y remata en un casquete esférico con grabados helicoidales. Un pequeño gollete cilíndrico da paso al típico nudo neoclásico de forma troncocónica invertida, tras el que se coloca una cabeza de querubín que sirve para enmangar el viril. Éste tiene las tres zonas comunes de caja, zona de desarrollo decorativo y ráfagas de rayos, de los que el central remata en una flor con piedra. La cruz de remate se compone de perlas y pedrería, descansando sobre un pelicano. En el reverso, en la segunda zona del viril, nos encontramos temas florales con piedras falsas.

Obra de buena calidad que responde claramente a los momentos postindependentistas del obispado cuencano y a la escuela que supo crear el maestro Alvarado. En esta pieza la simetría domina el conjunto, aunque la decoración y la propia estructura todavía tienen mucho de barrocas.

Pieza n.º 23. Custodia del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 17).

Plata sobredorada, pedrería y perlas. Mide 107 cm de altura, 32 cm de diámetro de la base y su viril tiene 9, 18,5 y 34 cm de diámetros, respectivamente. Sin marcas. Segundo tercio del siglo XIX. Realizada probablemente por el maestro Enrique Alvarado. En cuanto a técnicas para su decoración tenemos las mismas que en la pieza anterior. En buen estado de conservación.

Custodia de pie circular elevado sobre un borde con argollas para sujetar la pieza; una segunda zona muy desarrollada de perfil convexo y una tercera cilíndrica, apenas perceptible, sobre la que se coloca un casquete de esfera que da paso al ástil, con un nudo troncocónico invertido y cuello que remata en un querubín de alas desplegadas. El viril dispone de tres zonas; la caja con marco de pedrería entre líneas de perlas; la segunda zona con todo un desarrollo de repujados, amén de pedrería y perlas, se limita en su parte exterior por conchuelas y cuatro cabezas de querubines. Las ráfagas de rayos presentan en cada una el central calado y rematado en una forma floral con pedrería. En el reverso la segunda zona la forma una gran láurea repujada y con pedrería. La cruz de remate es de pedrería, colocada sobre una base romboidal, y se envuelve también por una láurea. Bajo la cruz, una paloma simboliza al Espíritu Santo y se realizó con piedras.

Esta pieza debió ejecutarse por los mismos años que la de Loja y por el mismo platero, ya que las coincidencias son muchas. Es probable que fuesen las propias monjas cuencanas las que recomendasen al maestro Alvarado a sus hermanas lojanas. El estilo neoclásico de la zona es totalmente patente en esta pieza.

Pieza n.º 24. Cáliz del Convento de la Concepción de Loja. (Fig. 18).

Plata sobredorada. Mide 24 cm de altura, 12 cm de diámetro de la base y 7 cm en el borde de la copa. Sin marcas. Segundo tercio del siglo XIX. Técnicas de repujado y buril. En buen estado de conservación.

Pie con las tres zonas características; la primera sobre borde recto; la segunda de perfil convexo, decorada con seis piedras, y la tercera, troncocónica, con decoración de gallones. El nudo, típicamente neoclásico, se eleva sobre una pequeña escocia y tiene la característica forma troncocónica invertida; en su parte superior se decora con una línea de piedras que da paso a un cuello troncocónico que recoge la copa con arandela en el tercio inferior y perfil ligeramente sinuoso. La subcopa la forman cuatro grandes hojas de pedrería.

Esta pieza original en su concepción no presenta dudas sobre que deba fecharse en la primera mitad del siglo XIX, cuando ese tipo de ástil tuvo éxito en la zona e incluso la estructura manierista de la base, con un neomanierismo que debió propugnar el maestro Alvarado.

Pieza n.º 25. Cáliz del Convento de la Concepción de Cuenca.

Plata sobredorada. Mide 26 cm de alto, 13 cm de diámetro de la base y 8 cm de diámetro en el borde de la copa. Sin marcas. Segundo tercio del siglo XIX. Técnicas de repujado y buril. En buen estado de conservación.

Pie circular con tres zonas. La primera sobre borde recto, y la superior decorada con ráfagas radiales. El ástil se inicia con una forma cilíndrica y sobre ella un nudo gallonado de la misma apariencia; cuello moldurado en escocia. Copa con subcopa separada por una arandela, bajo la cual se sitúa un friso de gusto clásico y hojas radiocéntricas a buril.

Esta pieza sigue dentro de los cánones del neoclasicismo que proliferó antes de 1850 en el Azuay.

Pieza n.º 26. Cáliz del Convento de la Concepción de Loja (Fig. 19).

Plata sobredorada. Mide 24 cm de altura, 14 cm de diámetro de la base y 8 cm en el borde de la copa. Sin marcas. Segundo cuarto del siglo XIX. Técnica de repujado y buril. En buen estado de conservación.

Esta pieza se eleva sobre un pie con una primera zona sobre un borde oblicuo; una segunda zona de perfil cóncavo-convexo sobre un pronunciado borde recto y decorada con hojas de acanto radiales. Sobre la poco desarrollada tercera zona del pie se inicia el ástil con una pronunciada forma troncocónica de perfil cóncavo y

decorada con gallones, que da paso a una escocia que sostiene el nudo cilíndrico entre molduras vegetales y el cuello. La copa, elevada, dispone de una subcopa de acantos radiales limitada en la parte superior por una línea de metopas y una arandela.

Esta obra, bien ejecutada, responde a otro de los modelos neoclásicos típicos de la zona, que adquirieron gran profusión tras la independencia.

Pieza n.º 27. Cáliz del Convento de la Concepción de Loja. (Fig. 20).

Plata sobredorada. Mide 32 cm de altura, 11 cm de diámetro de la base y 7 cm en el borde de la copa. Sin marcas. Segundo cuarto del siglo XIX. Predominan las técnicas del buril y el repujado. En buen estado de conservación.

El pie repite el esquema del cáliz lojano anterior, si bien su gollete no está gallo-nado y el nudo tiene una tendencia a la esfericidad al desarrollar las molduras y al reducir el tamaño de la forma cilíndrica. La copa dispone de una subcopa separada por una arandela y decorada con ráfagas radiales sobre las que se sitúan ceas afrontadas.

Esta pieza, que responde claramente al neoclasicismo de la Audiencia quiteña, quizás haya que pensar que se realizó en torno a mediados de siglo, pues su subcopa anuncia algo más propio de la segunda mitad del XIX.

Pieza n.º 28. Cáliz de la Inmaculada del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 21).

Oro y 35 brillantes. Mide 25,5 cm de altura, 12,5 cm de diámetro de la base y 7 cm de diámetro en el borde de la copa. Sin marcas. Realizado en 1861. Lleva grabado «La Señora Madre Abadesa de la Concepción Natividad de los Angeles: mando hazer este cáliz y la trabajo el maestro Enrique Alvarado el año de 1861. Pesa el cáliz III ciento onze casts. Dos tomines en limpio». En la decoración predomina la técnica del repujado y el engarzado de piedras. En buen estado de conservación.

Pie circular elevado sobre borde oblicuo con una zona decorada con temas vegetales y veneras sobre la que se eleva la última zona, de forma troncocónica y que se decora con pabellones florales colgantes y con ráfagas. El ástil nace con unas pequeñas molduras que dan paso a una forma troncocónica invertida, decorada con sobrepuestos de ramos y flores y que sostiene el nudo de esfera achatada y gallonada, el cual da paso a un cuello con forma de escocia. La copa, elevada, se divide de la subcopa por una arandela y una línea de brillantes tallados de forma tradicional; la subcopa se halla decorada con motivos vegetales y tornapuntas en forma de «C» que, afrontados dos a dos, crean campos decorativos donde se ubican motivos iconográficos relacionados con la pasión de Cristo.

Esta obra es de las pocas que no presenta problemas de fecha, aunque la autoría no sabemos si es de Enrique Alvarado padre o un hijo; de ser el padre, por estas fechas ya debía estar anciano y parece que ha evolucionado en su estilo tradicional. Probablemente lo realizó para conmemorar el dogma de la Inmaculada que se había proclamado en 1854 por Pío IX, de ahí que sea conocido por las monjas como «Cáliz de la Inmaculada».

Pieza n.º 29. Copón del Convento de la Concepción de Loja. (Fig. 22).

Plata sobredorada. Mide 25 cm de altura, 12 cm de diámetro de la base y 12,5 cm de diámetro en el borde de la copa. Sin marcas. Segundo tercio del siglo XIX. Técnica de repujado en la decoración y en buen estado de conservación.

Pieza con un pie elevado sobre borde recto; una segunda zona, abullonada, decorada con palmetas radiales, y una tercera, cónica con acantos en la misma disposición. El ástil queda reducido a un pequeño nudo de esfera entre dos escocias. La copa está muy desarrollada y se cubre con una tapa que repite estructuralmente el modelo del pie.

Pieza muy dentro del gusto de la Audiencia de Quito desde la segunda mitad del siglo XVIII, pero aquí la estructura y decoración nos hacen pensar en una pieza neoclásica.

Pieza n.º 30. Copón del Convento de la Concepción de Cuenca.

Plata sobredorada y piedras engarzadas. Mide 22 cm de altura, 12 cm de diámetro de la base y 11 cm de diámetro en el borde de la copa. Sin marcas. Primera mitad del siglo XIX. En la decoración utiliza técnicas de buril, plata recortada y piedras engarzadas. En buen estado de conservación.

Pie circular elevado sobre un borde oblicuo; una zona de perfil convexo se decora con hojas de acanto y sobre ella una tercera zona troncocónica. El ástil se inicia con una moldura y hojas de acanto radiales sobre las que se coloca un nudo perforado achatado. La copa, hemisférica, tiene una subcopa formada por cuatro hojas carnosas situadas de forma radial y rematadas por piedras en cabujón; en el espacio que se genera entre dichas hojas se colocan otros grupos de ellas de fondo punteado. La tapa sigue estructuralmente el modelo del pie.

Pieza n.º 31. Tapajojo del Sagrario del retablo del Museo de las concepcionistas de Cuenca. (Fig. 23).

Plata en su color. Sin marcas. Primer cuarto del siglo XIX. Técnicas de repujado y plata recortada. En buen estado de conservación.

Este tapajojo tiene forma de pelícano con las alas desplegadas y los polluelos a los pies. La disposición perfectamente simétrica y el propio retablo nos hacen pensar en una de las primeras décadas del siglo XIX. Iconográficamente es muy frecuente encontrar este motivo muy vinculado a las piezas eucarísticas ecuatorianas, sobre todo durante el siglo XIX.

Pieza n.º 32. Cruz de Altar del Convento de la Concepción de Cuenca.

Plata en su color. Mide 39 cm de altura, 22 cm de ancho y 15 cm de diámetro de la base. Sin marcas. Primera mitad del siglo XIX. En la decoración utiliza técnicas de buril, estampado y calado. En buen estado de conservación.

Cruz elevada sobre un pie circular de borde recto decorado con una línea de pabellones. Una zona de perfil convexo va adquiriendo forma troncocónica a medida se eleva, y se decora con hojas de acanto trabajadas a buril. Remata en una esquemática hoja que recoge la cruz, cuyos bordes se decoran con líneas de pabellones y perlas. Las cantoneras son hojas de acanto caladas y espaldadas entre sí que encierran espejos de gusto rococó. Lleva potencias con forma gallonada. El crucificado, con su amplio paño de pureza, es probable que pueda haber sido aprovechado de otra obra; además, su calidad contrasta con la del resto de la cruz, cuyos detalles no se hallan demasiado bien trabajados.

Pieza n.º 33. Cruz procesional del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 24).

Plata en su color sobre alma de madera. Mide la cruz 42 cm de alta por 28 cm. de ancha. La macolla y el mango miden 17 cm de altura. Sin marcas. Primera mitad del siglo XIX. Plata repujada. En mediocre estado de conservación, pues le faltan dos remates de las cantoneras y la cruz está mal sujeta a la macolla.

Mango de cañón liso que corona en macolla de esfera achatada con doble arandela en su centro. La cruz es latina, sin crucificado, y remata en cantoneras; se bordea con líneas de puntos y en su interior se colocan espejos almendrados separados por láureas. El cadrón lo compone una forma floral superpuesta de la que brotan cuatro ráfagas a modo de potencias.

Los motivos decorativos de esta cruz son claramente neoclásicos, incluso se recurre estructuralmente en la decoración al siglo XVII, compartimentado con motivos decorativos simétricos cada uno de los brazos. Todo ello nos hace pensar en una obra temprana del siglo XIX.

Pieza n.º 34. Guión del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 25).

Plata en su color. Mide 9,5 cm de altura el cañón con la macolla y el guión 21,5 cm de diámetro. Sin marcas. Primer cuarto del siglo XIX. Técnicas de repujado y calado. En buen estado de conservación.

Sobre un mango cilíndrico se coloca una macolla con forma de esfera achatada. El guión lo forman un conjunto de ráfagas unidas en torno a un círculo calado donde se halla el crucificado entre dos palmas simétricas.

Sabemos que esta pieza hubo de ser realizada después de 1808, pues no consta en el inventario de ese año; sin embargo, no sería mucho más tardía, pues este tipo de ráfaga fue muy propio de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII. Por lo demás, la obra es de una ejecución bastante satisfactoria.

Piezas n.º 35-36. Ciriales del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 26).

Plata en su color. Miden 38 cm de altura. Sin marcas. Hacia 1800. Técnica de repujado. En buen estado de conservación.

Se componen de un cañón liso, un cuerpo esferoide rematado en uno de menor tamaño sobre el que se sitúa el plato y el mechero en forma de copa. El cuerpo concentra la decoración, que en la mitad inferior la forman gallones y en la superior tiene un estrangulamiento y sobre él una línea de rombos.

Es probable que estos ciriales sean los que ya aparecen en el inventario de 1808, pues no se dice que estén deteriorados o en mal estado, con lo cual podrían haber sido realizados en una fecha cercana a ese año.

Pieza n.º 37. Palmatoria del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 27).

Plata en su color. Mide 12,5 cm de altura por 15,5 cm de diámetro del plato y 10 cm de diámetro del pábilo. Sin marcas. Primera mitad del siglo XIX. En la decoración se dan técnicas de buril y estampado. En buen estado de conservación, aunque el vástago y el mechero se hallan soldados.

Pie circular de borde dividido por hendiduras en seis lóbulos y recorrido por una línea de perlas; caída de perfil cóncavo, mientras que el campo se eleva de forma troncocónica para recoger el vástago del mechero, que se inicia con una forma idéntica y se sigue de dos escocias que recogen en medio un toro. El mechero, con forma de copa, se decora a buril con palmetas radiocéntricas. El mango del plato es circular con una tornapunta. El pábilo es un cuerpo cilíndrico que sostiene un plato cóncavo y gallonado.

La pieza es perfectamente datable en el neoclasicismo de la primera mitad del siglo XIX por su propia decoración de palmetas y bolas dispuestas de forma simétrica.

Pieza n.º 38. Corona de la Inmaculada del Convento de la Concepción de Cuenca. (Fig. 28).

Plata sobredorada, piedras y perlas. Mide 14 cm de altura por 16 cm de diámetro de la base. El adorno del remate tiene 12 cm. de altura. Sin marcas. Hacia 1800. Predominan las técnicas de calado, repujado y engarzado de piedras. En buen estado de conservación, aunque le falta el halo que tuvo originalmente.

Aro circular decorado con una faja de espejos rehundidos y bordeados por líneas de perlas; este aro se bordea en la parte inferior por una hilera de veneras. La crestería es calada y muy desarrollada y se organiza en seis campos decorativos separados por columnas jónicas rematadas por piedras en cabujón. El campo central es el más desarrollado y se decora con una forma almendrada formada por doble línea de perlas auténticas y otras de plata; en su interior, bordeada por una láurea, se halla una custodia colocada sobre un águila bicéfala de pedrería; todo este conjunto se halla entre dos palmas y se remata con una forma caprichosa de pedrería y perlas. El campo posterior de esta corona repite el mismo esquema decorativo a escala, colocando simplemente una cabeza de querubín en el centro de la almendra. Los cuatro cuerpos laterales son idénticos con temas vegetales simétricos.

En el inventario de 1808 esta pieza viene denominada como «una palma de oro llena de perlas, una custodia y una esmeralda en la cavecera». Sin embargo, los motivos neoclásicos son patentes en la pieza, por lo que no podemos retrasar mucho la ejecución sobre ese año.

Iconográficamente la pieza nos pone en contacto con un tema muy común en el arte quiteño, como es el de la Inmaculada Eucarística, de ahí que aparezca la custodia en el frente de la pieza.

CARACTERÍSTICAS DE LA PLATERÍA ECUATORIANA Y SUDAMERICANA

Al estudiar las piezas concepcionistas ecuatorianas se ven unas claras semejanzas con las de otros lugares de los antiguos territorios del virreinato del Perú. Aunque pensemos que no se puede hablar de una platería americana en sentido propio, ya que no deja de ser una proyección de la española, no es tampoco cierta la afirmación que se hace en la Enciclopedia de la Platería Española y Virreinal Americana, que al otro lado de Atlántico este arte se atuvo en todos sus aspectos legales, formales y artísticos, a los usos y costumbres de la metrópoli¹³. Las evidencias parecen demostrar lo contrario y no vamos a entrar en un largo debate. Es cierto, por otro lado, que una buena parte de la platería hispanoamericana se halla desperdigada por el mundo, pero no lo es menos, también, que allí se conserva una ingente cantidad de piezas en espera de que los estudiosos se acerquen a ellas.

Lo primero que llama la atención es la falta de marcas e inscripciones, como regla general. En un primer momento esto fue interpretado, y algo hay de verdad, en el deseo por parte de los plateros de no pagar el famoso quinto real. Ahora bien, curiosamente entre las pocas piezas que conocemos marcadas, donde más abundan es en la platería civil. En el caso de la platería cuencana es evidente en el famoso jarro de pico que hemos estudiado¹⁴. Por tanto, hay que pensar ya en otras motivaciones, pues de lo contrario no parece lógico que los plateros no marcasen las piezas y, sin embargo, no tuviesen ningún pudor en hacer inscripciones con su nombre y la fecha en que realizaron las obras, como es el caso de la custodia neoclásica de Loja u otras obras que han aparecido en diferentes catálogos¹⁵. Hay que pensar, por tanto, en otras soluciones, además del fraude. Parece que la idea que prevalece en el virreinato de Perú es que la plata ha sido quintada en origen y, por tanto, no tiene por qué volverlo a ser. Por otro lado, en tiempos del virrey Castelfuerte se insiste en la idea anterior y en que parece infame que se quite la plata para usos litúrgicos¹⁶. El marcaje de las piezas se consideró obligatorio a partir de las ordenanzas de 1778, pero ello no quiere decir, como supone la Dra. Esteras, que se comiencen a marcar las piezas, pues nada más lejos de la realidad. Ni en Perú, ni en Bolivia, ni en Ecuador o Argentina encontramos piezas religiosas marcadas sistemáticamente después de esa fecha. Ni siquiera la Dra. Esteras puede citar más que una obra de Lima, sin poderla atribuir con plena seguridad a los talleres de aquella

¹³ A. FERNÁNDEZ; R. MUNOY y J. RABASCO: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, pág. 497.

¹⁴ Otro ejemplo es el azafate del siglo XVIII con la supuesta marca de Lima, que reproduce C. ESTERAS MARTÍN en *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1986, pág. 104. Además, hay documentos de plata marcada en la platería civil, así véase J. PANIAGUA PÉREZ, *op. cit.*, pág. 104.

¹⁵ Véase C. ESTERAS MARTÍN, *op. cit.*, pieza 15, que corresponde a una pieza cuzqueña de Lezana, o J. PANIAGUA PÉREZ, *op. cit.*, págs. 197-198. También véase la obra de A. L. RIBERA y H. H. SCHENONE: *Platería sudamericana de los siglos XVII-XX*, Munich, 1981.

¹⁶ J. PANIAGUA PÉREZ, *op. cit.*, pág. 99. A.G.I., *Indiferente General* 2374 A, n.º 64, S/f.

ciudad¹⁷. Lo que podemos ya ofrecer como un hecho comprobado es que la platería sudamericana se caracteriza por la ausencia casi total de marcas durante los siglos de dominación española y la primera mitad del siglo XIX.

Producto de la falta de marcas, en buena medida, es el problema de los planteamientos cronológicos. Se ha considerado siempre que la platería sudamericana va, en cuanto a modelos, sensiblemente más retrasada que la española. Pero en este punto debemos revisar también la cuestión. El manierismo en el Perú se ha considerado tradicionalmente como típico de la segunda mitad del siglo XVII, pero la aparición del tesoro que transportaba el «Santa María de Atocha» hace que pensemos que los modelos manieristas fueron anteriores a la segunda mitad del siglo, así lo prueban algunas de las piezas que se bastaron en la galería Christies de Nueva York, en 1988. Debido a ello hemos preferido en varias de las piezas concepcionistas que conste tan sólo el siglo sin hacer especificaciones que deberán comprobarse con estudios posteriores.

Las generalizaciones sobre determinados centros es otro de los problemas que plantea la platería sudamericana colonial y que algunos estudiosos han difundido con cierta frecuencia. Si uno lee los estudios publicados en España parece que sólo producían piezas de calidad lugares como Lima, Cuzco y México¹⁸. Asegurar como característica de un lugar una determinada cuestión es en principio correcto, pero no excluyente de otros. Por ello hay que comenzar a romper con el mito de Lima y Cuzco como los únicos grandes centros plateros sudamericanos. En principio, de por sí, parecería ilógico que centros artísticos de primera categoría, como Quito, Popayán, Santa Fe de Bogotá, etc., no fuesen a la vez importantes centros orfebres desde su fundación. En el caso de Quito hemos comprobado que así sucede y que, incluso, tuvo cofradía de San Eloy antes que Lima¹⁹. La calidad de las piezas quiteñas anteriores al siglo XVIII queda comprobada entre las obras concepcionistas de la custodia de Quito, la jarra de la Concepción de Cuenca o los varios cálices que hemos presentado. Por tanto, y con lo que se conoce hasta el momento, no es posible dar por exclusivo nada en un determinado lugar; todo lo más, ver dentro de ello en qué medida coincide o difiere de lo ya estudiado. Por ejemplo, decir que el basamento de planimetría cruciforme o cuadrada —en el siglo XVII, para las custodias— distingue los talleres limeños de los cuzqueños, lo mismo que las patas con cabezas de querubines, asas fundidas o esmaltes^{19 bis}. Bien, en Quito nos hemos encontrado todas esas características para el siglo XVII; es más, hablando de los pies los hemos encontrado cuadrados, cruciformes, circulares y hasta triangulares. En territorios de la Audiencia ya hemos publicado, sólo de la jurisdicción de Cuenca, tres modelos típicos de pie de custodia de ese siglo²⁰. Con todo ello, por ejemplo, no es de extrañar que parezca que todas las piezas peruanas proceden de dos talleres y que los ciudadanos de Quito, por ejemplo, nunca enviaron regalos a las iglesias de sus luga-

¹⁷ C. ESTERAS MARTÍN, *op. cit.* págs. 17-18. Véase que las piezas sudamericanas que cita en las págs. 105-109 y otras no llevan marcas.

¹⁸ *Ibidem*, además en *Platería hispanoamericana, siglos XVI-XIX. Exposición diocesana badajocense*, Badajoz, 1984.

¹⁹ La fundación de cofradía de San Eloy en Quito se propuso en 1585 y se aprobó en 1602. J. PANIAGUA PÉREZ: «La cofradía quiteña de San Eloy», *Estudios Humanísticos. Geografía. Historia y Arte*, 10, León, 1988.

^{19 bis} C. ESTERAS MARTÍN: *op. cit.*, pág. 45.

²⁰ J. PANIAGUA PÉREZ: *La plata labrada en la Audiencia de Quito...*, pág. 193.

res de origen. Ya el Dr. Cruz Valdovinos apunta que los contornos quebrados de las piezas de ástil no tienen su origen en el platero mexicano Rodallega²¹, por citar un ejemplo que rompe la exclusividad de un determinado modelo.

El desconocimiento de múltiples centros hace llegar a algunas extrañas conclusiones a la Dra. Esteras, como achacar al terremoto de Cuzco de 1650 la ausencia de piezas anteriores a ese momento²². ¿Como se explicaría esa misma ausencia en Cuenca y Quito?, por citar dos lugares que conozco. Si nos fijamos, las propias piezas concepcionistas son mucho menos abundantes antes en la primera mitad del siglo XVII y ello se puede extender a toda la Audiencia de Quito²³. Por tanto, y comprobadas las ausencias, habrá que pensar en estudiar los motivos reales de esa falta de trabajos en plata hasta la que para el momento no hemos encontrado una solución satisfactoria.

Producto también de la falta de estudios y el incontrolable deseo de adscribir las piezas a algún taller, sobre todo cuando éstas se hallan fuera de su ámbito, hace que encontremos aseveraciones curiosas, como la adscripción a Puno de un atril y unas sacras de la exposición de orfebrería del Instituto de Cooperación Iberoamérica²⁴. No se puede comprender la importancia que la autora ha dado siempre a este centro, cuando Alcedo, en un diccionario —citamos textualmente— dice «Villa pequeña capital de provincia y corregimiento de Paucarcolla...es riquísima y muy poblada»²⁵. Es decir, que aunque fuese un lugar rico, la escasa población capitalina no podía hacer suponer que fuese un importante centro platero.

La clientela en nuestro caso es clarísima, una orden religiosa femenina. Sin embargo, esto no quiere decir que lleguemos a la conclusión de que los mejores clientes de la platería fuesen los diferentes sectores de la Iglesia. Simplemente, parece que esta institución supo conservar mejor que los particulares su tesoro artístico. Pero la platería de la que goza la Iglesia responde también a cuestiones sociales, ya que no es sino la respuesta a una mentalidad típica del hombre hispanoamericano. La riqueza formaba parte de la teatralidad propia de la época; de ahí los sagrarios de formas llamativas, los escudos en las piezas, etc. En fin, todo un derroche de lujo y fantasía al servicio de unas ideas.

EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA PLATERÍA SUDAMERICANA SEGÚN LAS PIEZAS CONCEPCIONISTAS ECUATORIANAS.

La fundación de los conventos concepcionistas de la Audiencia de Quito en fechas próximas a 1600 hace que las primeras piezas que nos encontremos sean manieristas. Un buen ejemplo de ello son los cálices con los que iniciamos este trabajo, salvo el primero correspondiente a la Concepción de Quito y que responde a un modelo más propio del bajo Renacimiento, tanto por su estructura como por su decoración. Los cálices 3 y 4 presentan unas características bastante repetidas en el entonces virreinato de Perú y en los reinos españoles, con la peculiaridad de unos

²¹ J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Notas y precisiones sobre platería hispanoamericana», *Boletín del Museo del Instituto Camón Aznar*, XXVIII, Zaragoza, 1987, pág. 41.

²² C. ESTERAS MARTÍN, *op. cit.*, pág. 16.

²³ J. PANIAGUA PÉREZ, por ejemplo.

²⁴ C. ESTERAS MARTÍN, *op. cit.*, págs. 98-103.

²⁵ A. ALCEDO: *Diccionario Geográfico de las Indias Occidentales o América*, t. III, Madrid, 1967, pág. 251.

ástiles compartimentados siempre por arandelas muy salientes, cosa más propia del mundo sudamericano que del español, lo mismo que las copas que tienden a abrirse de forma pronunciada hacia el borde²⁶.

Curiosamente no son muchos los ejemplos de custodias manieristas del tipo de la de la Concepción de Quito que conocemos en América del Sur²⁷. Las custodias que proliferaron en el virreinato de Perú presentan más semejanza con la que aquí reproducimos correspondiente al Carmen Alto de la capital ecuatoriana (Fig. 5 bis). El esquema estructural varía muy poco de los españoles, salvo en el viril, donde se utilizan las tres zonas características que vemos siempre en las custodias ecuatorianas²⁸; es decir, la caja, una segunda zona muy desarrollada y calada y la zona de rayos o ráfagas. También, hasta el momento, sólo podemos hablar de una adaptación de los esmaltes a estas piezas de ástil²⁹.

Otra pieza manierista que nos encontramos en el convento de Quito es su cruz procesional, de acuerdo a modelos que abundaron mucho en la España del siglo XVII³⁰, pero también conocemos otras semejantes de procedencia sudamericana, como la de Trujillo que nos presenta el Dr. Hernández Perera o la que donó el gobernador de Maracaibo para la iglesia de las Nieves de Santa Cruz de la Palma y que nos presenta el mismo autor³¹. Otras piezas sudamericanas son las que nos ofrecen Ribera y Schenone, o Duarte en su obra sobre platería caraqueña³².

Un tipo de pieza que tuvo una gran representación tanto en España como en Sudamérica fue el de los jarros. Su utilización tuvo carácter civil más que religioso, aunque nos encontremos con el ejemplar del convento cuencano, que procede, como vimos, de una donación tardía. De Sudamérica conocemos algunos ejemplos de hallazgo reciente en el «Santa María de Atocha», todo lo cual hace suponer que fue un tipo de pieza con cierta aceptación en aquellos lugares³³.

²⁶ Cálices semejantes hay muchos y buen ejemplo de ello son los que nos ofrece A. TAULLARD: *Platería sudamericana*, Buenos Aires, 1947, fig. 213, o M. V. HERRÁEZ ORTEGA y J. PANIAGUA PÉREZ: «Hacia una tipología de los cálices quiteños. Los cálices de la Merced de Quito», *Cuadernos de Arte Colonial*, 4, Madrid, 1988, págs. 107-111. J. PANIAGUA PÉREZ: *La plata labrada en la Audiencia de Quito...*, láms. 14 y 15, aquí se nos ofrecen buenos ejemplos de cálices con arandelas muy salientes en Checa y Cumbe.

²⁷ Semejantes al viril de ésta tenemos en Ecuador las publicadas por J. PANIAGUA PÉREZ, *op. cit.*, correspondientes a El Pan, Sayausí, Guardainag y San Juan, láms. 22, 29-32. Semejante en su totalidad es la custodia de El Pan.

²⁸ Este esquema se conservó en las custodias ecuatorianas hasta el siglo XX, en que comenzaron a importarse piezas europeas.

²⁹ Ciertamente en todo Ecuador hemos visto adoptados esmaltes tan sólo para las custodias y siempre utilizando tonalidades oscuras y técnica champlevé.

³⁰ Este tipo de cruz proliferó mucho en España en el siglo XVII, como puede verse, por ejemplo, en F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ: *La platería astorgana del siglo XVII...*, León, 1987.

³¹ Semejante por su castillete es la cruz de Trujillo (Perú), que reproduce D. J. HERNÁNDEZ PERERA en su obra *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, fig. 72. Con cierta semejanza y dentro de la misma obra del Dr. HERNÁNDEZ PERERA está la cruz donada en 1697 por el gobernador de Maracaibo para la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves de Santa Cruz de la Palma, fig. 48.

³² En América tenemos como ejemplos semejantes las que reproduce la obra de L. A. RIBERA y H. SCHENONE: *Silberchatze aus Sudamerika, 1700-1900*, Munich, 1981, con los números 20 y 21, catalogadas en el siglo XVII. También C. F. DUARTE nos ofrece una pieza parecida anónima en su *Historia de la orfebrería en Venezuela*, Caracas, 1970, fig. 181.

³³ Se conocen muchos ejemplos de estas piezas en España, así se puede ver en la obra de J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Catálogo de platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1982, págs. 90-100; o J. HERNÁNDEZ PERERA, *op. cit.*, fig. 90. De América conocemos, entre otros, el descubierto en el «Santa María de Atocha» o el que nos presenta la Dra. M. J. SANZ de la Hermandad Sacramental de San Bartolomé de Sevilla en su trabajo «Relaciones entre la platería española y la americana durante el siglo XVII», *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1985, lám. 4.; curiosamente esta última jarra presenta un pico casi idéntico al de la concepcionista.

En el barroco la platería sudamericana tiende a distanciarse de la española, aunque en ningún momento podamos desligarlas totalmente. La ostentación llegó a unos límites insospechados, como se puede apreciar en las piezas hasta ahora publicadas por múltiples autores. La riqueza y la complicación de formas se convirtieron en el fiel retrato de la sociedad en la que se desarrollaban.

Del barroco de los conventos concepcionistas llaman la atención sus sagrarios de plata, que no son ejemplos únicos, ni mucho menos, en los antiguos territorios de aquella Audiencia. Otros semejantes los tenemos en la Merced de Quito, en Santo Domingo y en San Francisco en la misma ciudad, en San Agustín de Latacunga, etc. Saliendo de los territorios de la Audiencia podemos ver otros ejemplos en la platería venezolana, en la peruana o en la boliviana. Todo ello nos hace admitir que, aunque con las variaciones estilísticas propias de cada lugar, el sagrario en plata se convirtió en una pieza clave de la platería barroca sudamericana, junto con los frontales de altar y otras grandes piezas más acordes con la mentalidad barroca³⁴. A todo ello hay que unir la exaltación que la Eucaristía tuvo de cara no sólo al español, sino al propio indígena, al que no siempre le estaba permitido el acceso a dicho sacramento. Era algo así como el encumbramiento del misterio dentro de la teatralidad propia del siglo XVIII hispanoamericano. Sin embargo, hasta el presente no es mucha la semejanza que presentan entre sí estas piezas, salvo cierta tendencia a las formas arquitectónicas que, evidentemente, no son exclusivas.

Los restos de piezas en plata pertenecientes al siglo XVIII se multiplican, aunque se aprecia lo mismo en los monasterios concepcionistas que en otros centros la falta de piezas eucarísticas de ástil, quizá debido a la solidez de las manieristas o a su transformación posterior. Lo cierto es que el fenómeno se aprecia también en otros lugares. En los conventos concepcionistas vemos como ejemplos los blandones, expositor, limosnero, fuentes, báculo y morrión, a los que se pueden añadir otras muchas piezas que existen en otros conventos e iglesias quiteñas o que pueden apreciarse en otros catálogos y estudios de diferentes áreas sudamericanas. Mención aparte merecen los incensarios, que aunque no son piezas propias de este momento determinado, sí los encontramos con cierta profusión en lo que a plata se refiere en la Audiencia de Quito.

Piezas rococó sólo disponemos de un incensario y una naveta del convento de la Concepción de Quito, que son buena representación de este estilo en el mundo sudamericano, ya que aunque la decoración de rocalla o de retícula más o menos complicada se dé en estas piezas, en lo estructural se sigue apegado a formas barrocas.

El neoclasicismo sí presenta una buena cantidad de ejemplos en los conventos concepcionistas y nos permite apreciar en qué medida este estilo tuvo un desarrollo condicionado por la propia independencia. Las piezas neoclásicas son abundantes, en muchos casos pensamos que tienen que ver con una especie de acción de gracias, ya que las cuestiones independentistas, como es sabido, estuvieron muy vinculadas a los fenómenos religiosos. Sin embargo, y a pesar de la abundancia de piezas neoclásicas en Hispanoamérica, son pocas las que se han publicado y algunas no demasiado representativas.

Lo primero que nos encontramos son las custodias del platero cuencano Alvarado, que tienen poco que ver con otras que conocemos, por lo que hay que pensar

³⁴ Sagrarios barrocos de plata conocemos, por ejemplo, en Sudamérica, los que nos reproduce M. CHACÓN TORRES en su obra *Arte virreinal en Potosí*, Sevilla, 1973. A. RIBERA y H. SCHENONE, *op. cit.*, TAULLARD, *op. cit.*, C. F. DUARTE, *op. cit.*, etc.

que desarrolló un tipo de pieza propio de sus talleres, aunque hay una evidente influencia de modelos europeos, por lo que no hay que descartar una posible formación en algún taller del Viejo Continente. La pedrería se convierte en algo esencial en la decoración de este tipo de obras, de las que encontramos múltiples ejemplos en el sur de Ecuador³⁵.

Los cálices sí presentan mayores paralelismos con otras piezas ya publicadas en otros catálogos sudamericanos. La simplicidad clasicista es evidente, con un pie de tres zonas perfectamente diferenciadas, nudo troncocónico o cilíndrico y copa con subcopa; todo ello, siempre, con decoraciones radiocéntricas de gusto sumamente clasicista³⁶.

Los copones, lo mismo que otros sudamericanos del momento, presentan una clara tendencia a la reducción del ástil al simple nudo, y a un gran desarrollo de la copa y la tapa.

El resto de las piezas neoclásicas carecen de estudios y representaciones que nos permitan ver semejanzas y diferencias claras dentro de la platería sudamericana, aunque es fácil suponer ciertos paralelismos en los que pretendemos profundizar en estudios posteriores.

De manera general, podemos decir que es todavía muy pronto para ofrecer generalizaciones definitivas sobre la platería sudamericana colonial, aunque como hemos podido ver se ofrecen ya ciertos atisbos en los estudios hasta ahora realizados de una gran semejanza en las piezas, producto de influencias españolas en buena medida.

³⁵ Custodias que presentan cierta semejanza en la provincia del Azuay son la de San Blas de Cuenca, la de Chordeleg, la de Nulti, la de Gualaceo, etc. Casi todas ellas parecen haber salido de las manos de Alvarado o de las de sus discípulos. Alvarado fue un maestro platero sobre el que estamos realizando un estudio en el presente.

³⁶ Buen ejemplo de ello son los cálices de Arequipa que reproduce la Dra. C. ESTERAS MARTÍN, *Platería hispanoamericana...*, Badajoz, 1984, págs. 84-87.



Figura 1. Cáliz de la Concepción de Quito.



Figura 2. Cáliz de la Concepción de Quito.

Figura 3. Cáliz de la Concepción de Quito.



Figura 4. Custodia de la Concepción de Quito.

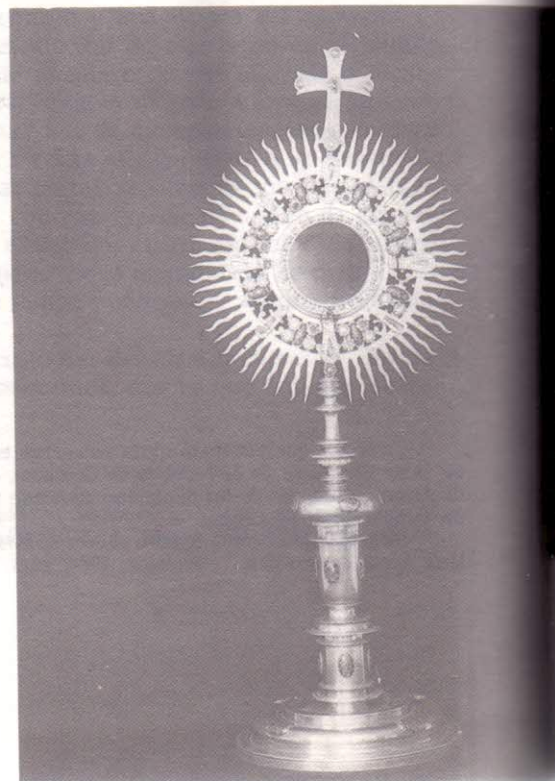




Figura 4 bis. Custodia del Carmen Alto de Quito.

Figura 6. Jarro de la Concepción de Cuenca.



Figura 5. Cruz procesional de la Concepción de Quito.

Figura 7. Cruz de la Concepción de Quito.





Figura 8. Sagrario-pelicano de la Concepción de Cuenca.

Figura 9. Sagrario-expositor de la Concepción de Quito.



Figura 10. Expositor de la Concepción de Cuenca.



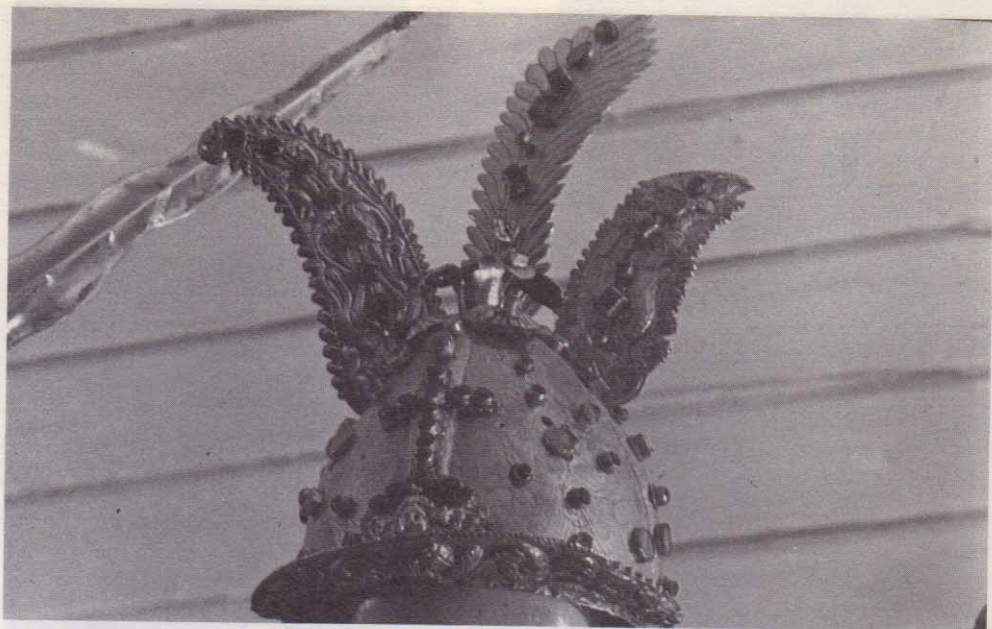


Figura 11. Morrion de San Miguel de la Concepción de Cuenca.

Figura 12. Báculo de Nuestra Señora del Buen Suceso de la Concepción de Quito.





Figura 13. Incensario de la Concepción de Loja.



Figura 15. Custodia de la Concepción de Loja.

Figura 14. Incensario de la Concepción de Quito.





Figura 16. Naveta de la Concepción de Quito.

Figura 17. Custodia de la Concepción de Cuenca.



Figura 18. Cáliz de la Concepción de Loja.





Figura 19. Cáliz de la Concepción de Loja.

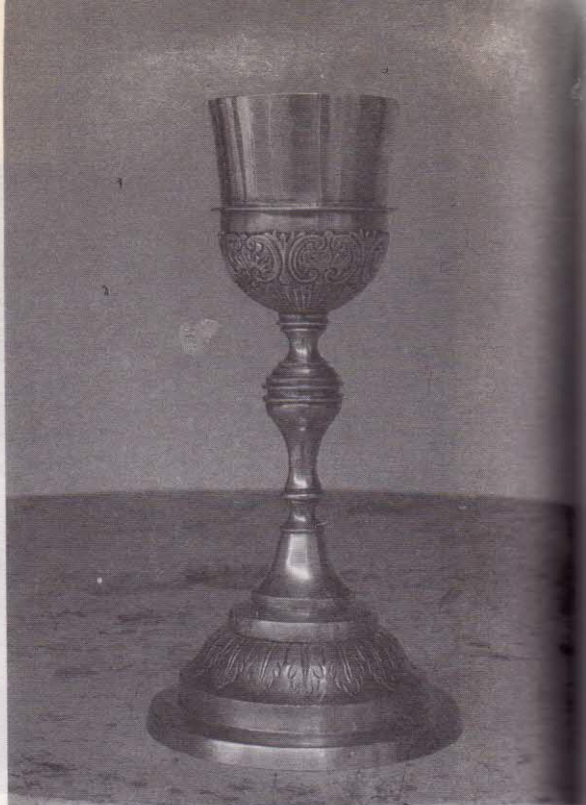


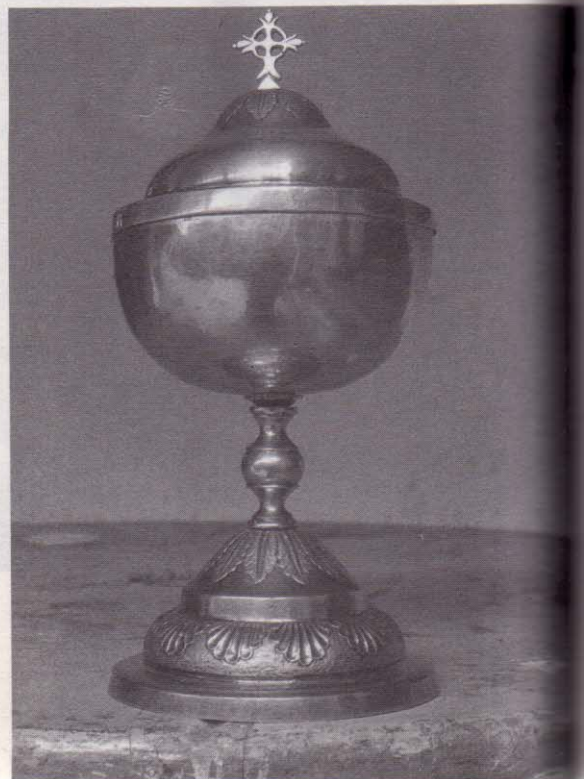
Figura 20. Cáliz de la Concepción de Loja.

Figura 21. Copón de la Concepción de Cuenca.

Figura 21. Cáliz de la Concepción de Cuenca.



Figura 22. Copón de la Concepción de Loja.



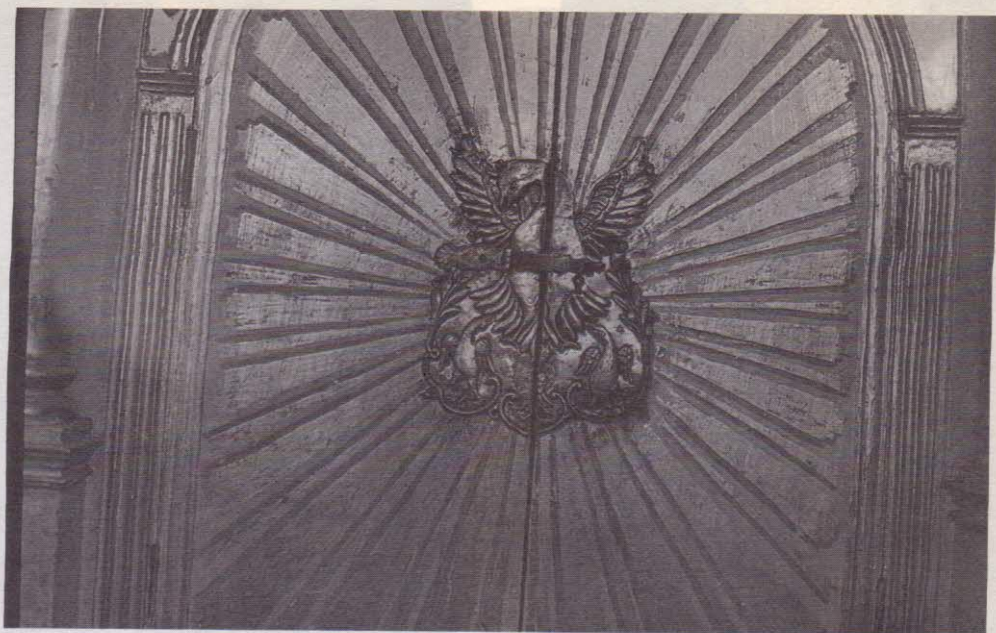


Figura 23. Tapajo de un sagrario de la Concepción de Cuenca.

Figura 24. Cruz procesional de la Concepción de Cuenca.



Figura 25. Guión de la Concepción de Cuenca.





Figura 27. Palmatoria de la Concepción de Cuenca.



Figura 26. Cirial de la Concepción de Cuenca.

Figura 28. Corona de la Concepción de Cuenca.

