

# LABOR

et constantia

Revista  
Sociedad de Estudios  
Genealógicos y Heráldicos  
de Canarias  
Monográfico:  
Presencia canaria en Nueva España



# LA DISTINCIÓN DEL OBISPO PANTALEÓN ÁLVAREZ DE ABREU A TRAVÉS DE LOS MODELOS DE PLATERÍA DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES

Artículo recibido el 20 de enero de 2024; devuelto para revisión el 9 de junio de 2024; aceptado el 30 de junio de 2024

José Andrés De Leo Martínez<sup>1</sup>  
Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio  
Universidad de Ingeniería y Tecnología, Perú

## Resumen:

El texto tiene como punto de partida el análisis de un cáliz realizado por Martín Larios, platero catedralicio de Puebla de los Ángeles, por encargo del obispo de la misma sede, el canario don Pantaleón Álvarez de Abreu (1743-1763), con la intención de legarlo a su tierra natal, la isla de La Palma, Canarias, entre 1754-1757. A partir del estudio formal comparativo de una producción de platería regional consolidada en Puebla, se discute la distinción y la influencia que ambos personajes imprimieron en esta pieza, en relación con conceptos como el gusto y el capital cultural. Además, debido al tipo específico del objeto, se exploran las interacciones entre su uso, la ceremonia y la personalidad del obispo, como un impulso hacia la distinción y la memoria devocional. Con todo esto, se explora una metodología de estudio aplicada a un objeto de platería que puede servir como referencia para entender cómo la obra se integra a la imagen del comitente a través de la ceremonia.

**Palabras claves:** Cáliz, Platería, Ceremonia, Acto, Identidad

## Abstract:

The text begins by analyzing a chalice crafted by Martín Larios, a cathedral silversmith from Puebla de los Ángeles, commissioned by the bishop of the same diocese, Canarian don Pantaleón Álvarez de Abreu (1743-1763), with the intention of bequeathing it to his native land, La Palma Island, Canary Islands, between 1754-1757. Through a comparative study of regional silverware production consolidated in Puebla, the discussion focuses on the distinction and influence that both figures imparted on this piece, considering concepts such as taste and cultural capital. Moreover, due to the specific nature of the object, it explores the interactions between its use, ceremonial significance, and the bishop's personality as driving forces behind distinction and devotional memory. In this context, a methodological approach is examined for studying silverware, serving as a reference to understand how the artwork integrates into the patron's image through ceremonial contexts.

**Keywords:** Chalice, Silversmithing, Ceremony, Rite, Identity

La construcción de la identidad está basada en una serie de expresiones que representan a una persona o grupo de ellas con puntos en común y que la diferencia de otras. En términos más amplios, son los rasgos de un individuo o colectividad que le son impuestos o promueven ellos

---

<sup>1</sup> [adeleo@utec.edu.pe](mailto:adeleo@utec.edu.pe) - <https://orcid.org/0000-0002-8473-8832>

mismos como características para representarse (Klapp, 1972: 27). Este mismo propósito tienen los textos que responden a esta convocatoria editorial, la cual nos reúne para explorar los albores de la identidad canaria en el panorama novohispano y entender cómo a la lejanía del terruño los individuos acentúan rasgos diferenciadores. Sin tener respuestas concretas para dictar estos rasgos de la consonancia insular, en este texto no buscaré, y no soy autoridad, para hablar de la identidad canaria. Sin embargo, quiero abordar en los siguientes párrafos algunos trazos visibles en el arte que sugieren la distinción de uno de sus migrantes más afamados y de múltiples citas, don Pantaleón Álvarez de Abreu.

En el esfuerzo de entender a la sociedad novohispana desde el punto de vista de la Historia del Arte, la academia ha dictado métodos para categorizar el tiempo, espacio y grupos sociales en relación con la forma, material o técnica como una respuesta social. Para el presente caso, pretendo tomar como eje a la plata labrada, grupo de soporte que poco se atiende, incluso desde la historia del arte, para escribir una página poco explorada de nuestro protagonista.

La propuesta tiene como punto de partida el análisis del modelo de cáliz producido desde el segundo cuarto del siglo XVIII en la ciudad de Puebla, el cual sigue un diseño común identificado como resultado de una seña de identidad regional, comunes entre sí y con una identidad propia. De este grupo de piezas analizo formalmente el cáliz realizado en el taller angelopolitano de Martín Larios, platero catedralicio de Puebla; el cual fue encargado y legado por el obispo de nuestro interés, para el Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, en Santa Cruz de La Palma, La Palma, Canarias (Pérez Morera, 2011: 60).

Pero antes de abordar el tema concreto quiero hacer ecos a la relación que tuvo el obispo con el tema argento durante su gobierno y que quedaron en la memoria de las crónicas y documentos como encomios, no solo de Puebla, sino de la Nueva España.



Fig. 1. Diego Martín Larios, *Ánforas de los Santos Óleos*, Puebla de los Ángeles, 1736, Catedral de Puebla.  
Fotografía: Pablo Amador.

El primer encargo fue la lámpara mayor de la Catedral que entregó el platero Martín Larios el día de corpus de 1751 (Fernández Echeverría y Veytia, 1931: 170). Mismo platero que había

realizado las ánforas de los Santos Óleos de Jueves Santo (Fig. 1) en 1733 como platero de la Catedral (Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio de Puebla AVCCP, Libro de Inventario 1734: f. 17v.). Así mismo fue el diseñador del sol de la custodia rica que, por causa de su muerte, culminó su hijo, Matías Larios.

Si bien, las obras fueron consignadas por el cabildo catedralicio, es lógica la participación e injerencia que pudo tener Álvarez de Abreu y el contexto que vivió en torno a estas piezas. Sobre ello quiero destacar ahora algunos comentarios que hizo Diego Martín Larios, al momento que negocia el ajuste de su pago por la lámpara mayor, argumentando que el superintendente de la fábrica, Antonio Nogales Dávila, le solicitó “hacer una lámpara de primor para el Altar Mayor de dicha Sta. Iglesia, que fuese mayor y más fuerte de la que hoy tiene, y que procurase que excediera a las nuevas, afamadas que se han hecho en la Catedral de México, Iglesia de Guadalupe y de la Casa de la Profesa” (AVCCP, *Libro de Actas de Cabildo*, 31, 1748-1751: f. 169v. Garduño, 2011: 318). La grandiosidad que transmitía el cabildo alcanzó una individualidad regional que destacó por comparación de las afamadas lámparas de la Nueva España. Sobre esto, nuevamente Diego Martín Larios, argumentó que “queriendo dicho señor [Antonio Nogales] una obra de todo primor,” deberán sujetarse “a lo que la misma obra dijera” (AVCCP, *Libro de cuentas de superintendencia*, 1752-1754: f. 17v.). Con este extracto quiero recalcar el hecho de que se le otorga al objeto una voluntad propia que bien puede derivar del *objeto* o incluso del *primor*. Lo que quiero destacar es que los valores del objeto o del primor, toman una forma cognitiva basados en códigos preestablecidos de la suntuosidad material, forma o símbolo.

Caso similar sucede con la custodia rica. Sobre ella tenemos referencias de una historia material que se va transformando y renovando. Tiene como origen la donación de “un viril hecho un Sol” del peculio de doña Ana Francisca de Córdoba, viuda del general don Diego Ortiz de Lagracha, realizada por el platero Rodríguez Benites en el año de 1696 (Garduño, 2011:280). Ante la sugerente suntuosidad de este Sol, el pie asignado “no hacía juego” y fue encargado uno nuevo en el año de 1726 al platero de la catedral, Juan de Ariza, tal y como da cuenta la inscripción localizada en la parte interna de la base: “+ EN 11 DE JVNIO DE 1727 SE ACAVO ESTE PIE DE LA CVSTODIA LA HIZO EL PATRÓN DN. JUAN MARÍA DE ARISA NATIVO EN LA CIUDAD DE LOS ÁNGELES FVE COMISARIO EL SR. DN. JVAUN FRANCISCO VERGALLA A COSTA DE LA FÁBRICA ESPIRITUAL”.

Como consecuencia de la ejecución de este pie, en tiempos del obispo Abreu se encargó un nuevo Sol de oro. Para esto se llamó al platero de la Catedral, Diego Martín Larios. El diseño se presentó en 1752 como el “más airoso y de mayor hermosura para que acompañe al pie” (AVCCP, Libro de actas de cabildo, 32, 1751-1754: f. 86v. Garduño, 2011: 281). No obstante, a la muerte del artífice, en 1754, su hijo, Matías, ocupó el cargo de platero de la Catedral y por lo tanto la conclusión de la obra. Tras dilatados años y suspensiones por no encontrar la cantidad suficiente de



esmeraldas, el Sol se entregó hasta 1762 y actualmente se encuentra resguardada en una bóveda de seguridad bancaria.

La custodia, de acuerdo con las modificaciones y renovaciones, formalmente se compone por una base de planta circular apoyada en seis patas de garras con bolas. Dicha base se divide en tres cuerpos, todos ricamente aderezados por joyeles de lacerías. Aunque, en el segundo cuerpo tiene seis querubines y perlados que forman secciones a modo de facetado que se proyecta en el tercer cuerpo de la base. El astil, siguiendo la misma línea facetada mencionada, se divide en cinco nudos, siendo el medio el más ancho y el cuarto el más alargado por su forma abalaustrada. Al igual que en el caso anterior es decorado por aplicaciones de joyeles fitomorfos que se han aplicado a la estructura. En cuanto al sol, a diferencia del trabajo de aplicaciones de joyeles visto en el trabajo de Ariza, en este caso parece ser que las piedras fueron colocadas en un molde y posteriormente se hizo el vaciado del metal, quedando embutidas en el momento de fundición. Como parte compositiva ostenta un pequeño jarrón de azucenas, aludiendo al escudo catedralicio, y un pequeño medallón de san Pedro, aparentemente incrustado posteriormente. Además, entre los veintidós rayos principales que se logran contar, doce están rematados por estrellas.

Sólo como ejemplo, para marcar el contraste de percepción en la distancia temporal y capital cultural de la época, traemos a relación las impresiones que Bermúdez de Castro anotó sobre la obra de platería que se contextualiza en el periodo de don Pantaleón. A pesar de que las ediciones actuales de sus escritos están mutiladas por su erudición y el manuscrito original no ha sido localizado, aún se deja entrever la narrativa usada en la época para aludir la riqueza de la custodia de Araiza y Larios:

«Del pasmo de la elocuencia griega Demosthenes dijo un discreto: que las mismas oraciones que declamaba, eran los elogios que le engrandecían; y siendo como indubitable el vulgar axioma que *opera laudant authorem* [elogios al autor de la obra] hay algunas obras que el mejor medio para elogiarlas es el registro de los ojos a el verlas sustituyendo sus encomios la pluma, a las admiraciones pues lo deforme que perciben por la narración losoi poslogran en su inspección original los ojos» (Bermúdez de Castro, 1986: 243)<sup>2</sup>.

No resulta complicado pensar que la constante búsqueda de renovación no solo parte de la suma de la suntuosidad de la materia, sino también de poseer “la custodia más aventajada de todas las que venera Nueva España”, como lo mencionó Bermúdez de Castro en el *Theatro Angelopolitano*; refiriéndose específicamente a la custodia compuesta por el pie de Ariza y el Sol de Benites, ya que en dicho año el viril de Larios aún no se diseñaba. Apunte sustancial para entender que el adjetivo usado por Bermúdez de Castro no trata de la forma, sino de la materialidad y la exaltación usada

<sup>2</sup> Se ha actualizado la ortografía en las referencias de la obra de Bermúdez de Castro y en otros textos históricos.

como un recurso común en la escritura de la época. Con esto, no queremos decir que la forma queda relegada ante la materia, ya que en el momento de encargar el sol a Larios la apreciación de proporción acorde a los dos componentes, pie y sol, es lo que justifica la última renovación.

En cuanto a la suntuosidad de la materialidad podemos entender que los rasgos inherentes del factor humano dentro de la sociedad, quien gustaba de la exhibición del lujo, es un rasgo que tiene como fin el lucimiento; a pesar de que éste sirve sólo por un breve periodo de tiempo en el que llama la atención por su extravagancia (Gombrich, 1999: 86-87). Es así como la rareza o, mejor dicho, la carencia de esmeraldas que provocó una prolongada expectativa aumentó la atracción. A partir de este acto intrínseco de la corporación, en búsqueda de lucimiento, distinción y posesión, provocó la constante renovación de la custodia, de ahí que en cada acción existe un aumento cuantitativo de suntuosidad. Conscientes de la vanidad que se puede sustentar en este acto dentro de una institución y personajes religiosos, la justificación queda implícita en la función del objeto y de ahí nuevamente resuenan las palabras de Bermúdez de Castro, quien moraliza el lujo de la pieza al momento que se refiere a ella como un objeto de “veneración de la Nueva España”. En este sentido cada uno de los materiales usados se sacraliza en función del uso del objeto.

Con estos ejemplos sólo he querido hacer llamadas de atención de los vínculos que don Pantaleón tuvo con los plateros catedralicios y con los que lógicamente tuvo una relación que se verá reflejada en encargos particulares que se hicieron a título personal. No obstante, antes de atender estas otras piezas, daré un breve espacio al contexto de la producción de vasos sagrados en Puebla.

### **El cáliz de Álvarez de Abreu: la distinción dentro de la particularidad poblana**

Entre 1718 y la década de los sesenta del siglo en cuestión, en los talleres de Puebla se realizaron una serie de cálices de plata con formas y elementos decorativos comunes que la bibliografía ha marcado como exponentes característicos de la platería angelopolitana (De Leo, 2022). Este grupo de obras, la mayoría identificadas como legados indianos en el amplio territorio de la actual España (Fig. 2), son piezas con un repertorio decorativo común entre sí y que han sido leídas, por ejemplo, por Jesús Pérez Morera, como obras donde “los obradores angelopolitanos acuñan, [...] un modelo inconfundiblemente poblano que reúne todas las características de su exuberancia creadora” (Pérez Morera, 2012: 151). Mientras que Cristina Esteras escribe que: “los tipos acuñaran formas donde lo peculiar es la flexibilización de los contornos, a base de describir desde el basamento hasta el remate final suaves perfiles curvilíneos; y en el ornato la exuberancia naturalista es la nota predominante” (Esteras, 1989: 98).



Fig. 2. A) Anónimo, Puebla de los Ángeles, México, *Cáliz*, 1718. Plata labrada y sobredorada, 23 x 14 x 14 cm. Colección Parroquia de San Martín, Briviesca (Burgos). Reprografía: Andrés De Leo, *Plus Ultra, lo común y lo propio de la platería novohispana*, (Madrid: Casa de México en España, 2021), 22. B) Anónimo, Puebla de los Ángeles, México, *Cáliz de Manuel Milán*, 1752. Plata labrada y sobredorada, 22.5 x 13.5 x 13.5 cm. Colección Museo de San Francisco, Medina de Rioseco (Valladolid). Reprografía: De Leo, *Plus Ultra*, 22

En otras oportunidades ya he planteado el probable origen de estas atribuciones que le quitan a estos cálices la idea de originalidad creadora angelopolitana. Por una parte, el modelo de “exuberancia creadora” deriva de un modelo francés de finales del s. XVII y los suaves contornos, son dictados por modelos generalizados en todo el territorio hispanoamericano que posiblemente deriven de Roma y que se basan de las instrucciones de Carlos Borromeo. Como lo refieren unos dibujos de cálices con el mencionado diseño y que se hallan la Biblioteca de Ajuda, Lisboa, fechados ca. 1700, donde se explican aludiendo su relación con las “Reglas de San Carlos”. Aunque estos referentes le quitan la originalidad a la producción de Puebla, esta nueva perspectiva no quita a la obra poblana el éxito de su producción que se asume como identitaria (De Leo, 2022).

Además, la repetición del modelo nos deja ver que los migrantes pudieron ver en esta forma la rendición apropiada para sus capillas de pila, el agradecimiento a lo Divino por la bienaventuranza del viaje, reflejos de milagros o promesas. Por lo tanto, la calidad de su legado estuvo acorde al tipo de agradecimiento y devoción. De este modo, el gusto por estos medios visuales de suntuosidad fueron el reflejo de la condición social que pueden ostentar, quizás,

conscientes de los códigos de modelos franceses que bien pueden devenir del campo cultural de la corte de España, pero guardando las características esenciales que dicta la forma asumida como correcta y que deviene de Carlos Borromeo, por lo tanto, de Roma (De Leo, 2022).

En otros términos, es posible que el cáliz, como protagonista del Sacrificio de la Misa, adquiere la personalidad que el donante pretende dentro de un grupo social que se codifica en la ostentación material, decoración y devoción. Por lo que no es extraño que, dentro de las personalidades que donaron este tipo de cálices, existan nombres propios de comerciantes u obispos, quienes legitiman el gusto desde su posición de poder y jerarquía a través de la forma y de un ímpetu de distinción dentro del contexto europeo.

No obstante, la distinción también recae en la excepción dentro del grupo de cálices con códigos decorativos comunes poblanos. Nos referimos al referido cáliz que el obispo Álvarez de Abreu legó al Santuario de Las Nieves de La Palma, Islas Canarias y que fue realizado por el platero catedralicio Matías Larios en torno a 1764 (Fig. 3). La pieza dista del contexto decorativo coetáneo dentro de los límites geográficos poblanos y bien podría confundirse con una pieza de la antigua capitánía general de Guatemala, como lo sugiere el cáliz conservado en la parroquia de Teror, Gran Canarias, que tiene como origen dicha capitánía (Fig. 4). Entre ambos casos, se observa un característico estriado que recuerda las veneras, elemento que se repite en varias piezas guatemaltecas. Por lo tanto, al estimar que la forma común de los cálices poblanos responde a una demanda en función de la sociedad, personalidades de mayor jerarquía social y en búsquedas de distinguir su personalidad dentro del contexto inmediato, como la de Álvarez de Abreu, posibilitaron el deseo de una obra diferenciadora. Para que esta singularidad fuese posible, debió existir un elemento común entre la sociedad, con la capacidad de establecer un contexto con la capacidad cambiante y con ello la posibilidad de que surja un objeto diferenciador. Además, debió hallarse un productor capaz de solventar la exigencia del comitente, alguien con la personalidad artística capaz y que se personificó en Larios, un artífice que tuvo el puesto de platero de la Catedral de Puebla, al igual que su ascendencia y, por ende, con el capital visual y cultural suficiente para dicha comisión.





Izq. Fig. 3. Diego Matías Larios, Puebla de los Ángeles, *Cáliz de Pantaleón Álvarez de Abreu*, 1754-1757. Plata labrada y sobredorada, 21.5 x 13 x 13 cm. Colección Santuario de N. Sra. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, La Palma. Fotografía: Andrés De Leo.

Der. Fig. 4. Anónimo Guatemala, *Cáliz y juego de vinajeras*, segundo tercio del s. XVIII. Plata labrada y sobredorada, 21.5 x 15 x 15 cm. Colección Basílica de Nuestra Señora del Pino, Teror, Gran Canarias. Reprografía: (Pérez Morera, 2011: 60).

Con este caso, más allá de la solución formal, lo que pretendo enfatizar es cómo la distinción del comitente y el artista pueden generar una diferencia dentro del contexto de un *gusto común* o *popular*, en términos de Pierre Bourdieu para seleccionar un diseño común en otros centros, pero singular en el propio (Bourdieu, 1998: 13-15).

Bajo esta mirada, volvemos al cáliz para entenderlo dentro de su función y como el obispo pretendió codificarse en él. Resaltamos ahora el escudo del obispo grabado en la parte interna de la base del cáliz. Esta ubicación nos sugiere que el único momento de exposición de las armas del prelado fue cuando el sacerdote lo alzaba para su adoración, justo en el momento de la consagración del vino. Así, en ese instante se *activa* el cáliz como figuración de Cristo, al mismo tiempo que se *activa* la imagen de nuestro protagonista. Con esta sutileza, se conjugan la distinción y uso del objeto como un mecanismo por el cual la presencia de Pantaleón se perpetúa, y no en la pieza, sino en el acto.

Si enmarcamos la idea del cáliz como imagen significativa y no solo como objeto, podemos posicionar, para un ojo devoto, al cáliz como la figuración de la presencia de la sangre de Cristo y de este modo su forma trasciende de su uso básico y a partir de ello se puede entender como imagen significativa. Con esto no se trata de entender al cáliz como una imagen onírica de la Sangre de Cristo, dado que el capital cultural católico defiende la transustanciación, por lo tanto es consciente del contenido del cáliz dentro del ritual. Tomando en cuenta esto, el “objetos” para convertirse en “imagen” requieren del “acto” ceremonial, en consecuencia, en un “objeto-actuar-

imagen”, relacionadas con el poder de efecto y modos de eficiencia del actuar de la imagen. En este sentido retomo el término “imagen-objeto” de Jérôme Baschet, quien propone la noción de este concepto con el fin de enfatizar que: “La imagen es inseparable de la materialidad de su soporte, pero también de su existencia como un objeto, ha actuado y sigue actuando, en lugares y situaciones específicas e implicada en las dinámicas de las relaciones sociales y de las relaciones con el mundo sobrenatural” (Baschet, 2008: 33-34).

Reformulando la configuración de “imagen-objeto” de Jérôme Baschet y con los argumentos descritos, propongo como punto de partida el cáliz para trasladarlo al plano de la imagen a partir del “actuar”<sup>3</sup>, en una imagen sagrada y sus implicaciones de acción que proyecta en el devoto a partir del acto de la ceremonia. Por lo tanto, en “objeto-actuar-imagen”, dado que no todos los objetos son imágenes representativas, así no todos los objetos son parte de un actuar. Entonces, es posible también leer la búsqueda de purificación que los devotos intentaron plasmar en este tipo de objetos para la perpetuidad y así, ser activados en el acto de cada Ceremonia (Fig. 5).



Fig. 5. Manuel Rodríguez, Lámina 23 de, *Los Misterios Del Santo Sacrificio De La Misa Y Otros Devotos Asuntos*, 1770.

<sup>3</sup> Sobre el “actuar” como parte compositiva de la activación de las imágenes retomó su aplicación a partir de los estudios de Linda Báez, quien también retomó a Baschet (Báez, 2010: 103-123).

Como otro ejemplo del legado de Pantaleón traemos otra pieza que acompañó el legado del obispo Abreu a la referida parroquia de Las Nieves, fechado antes de 1745 (Pérez Morera, 2012, 139). Se trata de un vaso de comunión, pieza usada para enjuagar los labios después de comulgar y con ello evitar la corruptibilidad de cualquier partícula del vino o la hostia consagrada. Su diseño sigue la sencillez de la superficie, nuevamente distante con los modelos decorativos frecuentes en la producción coetánea de Puebla. Además de ello, la sencillez de la pieza nos hace concentrar la atención en el remate de la tapa. Se trata de una pequeña figura de un individuo, vestido a la romana, con yelmo emplumado, un báculo en la mano derecha y una mitra en la otra (Fig. 6). Todo parece indicar que se trata de una figuración alegórica del propio obispo, como soldado y pastor. Atrevida propuesta, pero no extraña si a ello añadimos sus reiteradas llamadas de su persona que hizo, como en la escultura relicario de San Pantaleón<sup>4</sup>, realizada por la gubia y pincel del taller de los Cora.



Fig. 6. Diego Matías Larios (atribuido), Vaso de comunión de Pantaleón Álvarez de Abreu, Puebla de los Ángeles, 1754 -1757, Santuario de N. Sra. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, La Palma. Fotografía: Andrés De Leo.

A partir de todo lo anterior, parafraseo a Linda Báez al momento de analizar una pintura bajo los códigos imagen, objeto, actuar, diciendo que la configuración de “la obra misma obedecía estrategias calculadas, es decir; a la manera en la que la imagen se hacía presente en la realidad, y con ello entiéndase el material, la forma, el tamaño, los motivos y sus variaciones iconográficas” (Báez, 2010: 103-104). Por lo tanto, esta configuración son también medios de rememoración; desde las

<sup>4</sup> Sobre esto, recordemos que el obispo se valió de los artífices referenciales de su momento y, tal como lo hizo con los plateros Larios, así lo hizo con el taller de los Cora para la escultura-relicario de san Pantaleón localizada en la Catedral de Puebla (Amador Marrero, 2012: 379).

lógicas, como la anamnesis eucarística, como aquellas que parten de los puentes que ahora proponemos para entender una posible lectura de un cáliz.

En tanto, creemos que el uso del escudo del obispo Álvarez de Abreu no solo alude a la vanagloria (Hernández Perera, 1955: 190-207.), sino a una anamnesis devocional conjugada con la eucarística que el sacerdote activa a partir de la imagen de cristo propiciada por el cáliz y la devoción del representado en el escudo, conjugado en el momento exacto del acto de adoración. Por lo tanto, este objeto y sus características resultan imposibles de ser entendidas si no son asumidas dentro de un contexto de estudio que parta de la distinción, la imagen y el acto. Sobre la particularidad de la forma creemos que, al conjugar la imagen del obispo como devoto —tal y como si se tratara de una pintura votiva donde la presencia o imagen del donante es representada—, radica en la búsqueda de distinción que se dio tanto en la pintura, escultura y retablos donde evocó a su presencia a partir de la sincera devoción personal, principalmente a San Pantaleón, al mismo tiempo que se conjugan los afanes de vanagloria.

Con este texto propongo explorar una metodología de estudio aplicada a un objeto de platería que puede ser usado como un elemento de referencia para entender cómo la imagen propia del objeto se incorpora en la función y ésta a la imagen del comitente. En este caso, una personalidad que implantó una seña de identidad propia dentro de la producción homogenizada de platería regional en la Nueva España. Un lugar donde se le dio lugar a la inmigración que impulsó a generaciones hacia un mundo que se hizo más afortunado con su presencia.

### Referencias bibliográficas

- Amador Marrero, P.F. (2012): “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos”, en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla: Museo Amparo.
- Báez, L.: (2010): “Ecce homo: el cuerpo, los sentidos y la imaginación en los ejercicios de meditación mística” en Linda Báez, Emilie Carreón y Deborah Dorotinsky, coord., *Los itinerarios de la imagen: prácticas, usos y funciones*, Ciudad de México: UNAM, pp.103-123.
- Baschet, J. (2008): *L'iconographie médiévale*, Paris: Gallimard.
- Baschet, J. (2010): “Images en acte et agir social”, en *La performance des images*, Belgica; e l'Université de Bruxelles.
- Bermúdez de Castro, D. A. (1986): *Theatro angelopolitano o historia de la ciudad de Puebla*, Puebla: Junta de Mejoramiento.



- Bourdieu, P. (1998): *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- De Leo, A. (2021): *Plus Ultra, lo común y lo propio de la platería novohispana*, Madrid: Casa de México en España, 2021.
- De Leo, A. (2022): “La distinción del cáliz de Puebla de los Ángeles en el s. XVIII, entre dos Mundos”, *Journal18* 14, <https://www.journal18.org/6567>.
- Esteras, C. (1989): “Platería virreinal novohispana. siglo XVI-XIX”, en *El arte de la platería mexicana. 500 años*, Cd. México: Centro Cultural.
- Fernández de Echeverría y Veytia, M. (1962): *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*, Puebla: Altiplano.
- Garduño Pérez, M. L. (2011): *Un siglo de platería en la Catedral de Puebla a través de sus inventarios de alhajas: siglo XVIII*, Tesis de doctorado Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gombrich, E. (1999): *Los usos de las imágenes*, México: FCE.
- Hernández Perera, J (1955): *La orfebrería de Canarias*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Diego Velázquez”.
- Klapp, Orrin. *La identidad: problema de masas*, México: Pax-México, 1972.
- Pérez Morera, J. (2011): *Ofrendas del Nuevo Mundo: platería americana en las Canarias orientales*, Las Palmas de Gran Canaria, CICCA.
- Pérez Morera, J. (2012): “Formas y expresiones de la platería barroca poblana. Repertorio decorativo, técnicas y tipologías”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 100, pp. 119-170.



