ESTUDIOS DE PLATERÍA. SAN ELOY 2001

ESTUDIOS DE PLATERÍA. SAN ELOY 2001

UNIVERSIDAD DE MURCIA 2001 Estudios de Platería. San Eloy 2001 xxx p. ISBN

1ª Edición, 2001

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o trasmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, 2001

ISBN:

Depósito Legal: MU-0000-2001

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F.G. GRAF S.L.

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN	9
PREGÓN DE SAN ELOY 2000	13
ESTUDIOS	
Iconografía singular de «San Eloy» por los grabadores setecentistas germanos Klauber	21
José C. Agüera Ros	
Cálices vallisoletanos marcados por Juan López en el norte de la dió-	
cesis de León	33
Javier Alonso Benito	
Una cruz procesional palentina del último tercio del siglo XVI en la	
diócesis de Ciudad Rodrigo	45
Eduardo Azofra	
Diego Fernández, un platero cordobés de seis cabezas	57
María Teresa Dabrio González	
Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de	
Henares y sus repercusiones artísticas	77
Ma del Carmen Heredia Moreno	

El enigma de la mano. Una nueva marca de localidad	97
Mª Victoria Herráez Ortega	
El templo de San Pedro Apóstol de Gijón. Un capítulo desaparecido	
del esplendor litúrgico en el siglo XVIII	109
Yayoi Kawamura Kawamura	
Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la	
importancia social de la plata civil en la España del S. XVI	131
Amelia López-Yarto Elizalde	
El cargo de Platero Real	149
Fernando A. Martín	
El juego de pontifical del Obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en	
Oñate	163
Ignacio Miguéliz Valcarlos	
El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco	
Salzillo y algunas incidencias del gremio a comienzos del siglo XVIII	183
Concepción de la Peña Velasco	
Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en	
la Catedral de Murcia	199
Manuel Pérez Sánchez	
Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos	211
Jesús Rivas Carmona	
San Eloy en la Florencia del Trecento	231
Juan Ignacio Ruiz López	
Las platerías de Málaga en el siglo XVIII	241
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar	
Iconografía de San Eligio en la Europa medieval	257
María Jesús Sanz	

PRESENTACIÓN

Allá por el año 1996 los alumnos de Historia del Arte de la Universidad de Murcia iniciaron la costumbre de celebrar la fiesta de San Eloy, patrón de los Plateros, coincidiendo con la implantación de la asignatura de "Artes Decorativas y Suntuarias" en los planes de estudios de la licenciatura. Entonces la conmemoración se redujo a una simple visita a la parroquia de San Bartolomé para ofrecer unas flores a la imagen de San Eloy que para el gremio de Plateros realizara el insigne escultor murciano Francisco Salzillo. Hoy es una importante fiesta de la Universidad, a la que incluso concurren las más altas autoridades de la misma con el Excmo. Sr. Rector Magnífico a la cabeza, de la Facultad de Letras con su Decana y del Departamento de Historia del Arte con su Director, aunque en lo esencial se mantiene el espíritu de aquella primera visita, o sea acudir ante la imagen del santo patrón para hacer la ofrenda de los alumnos. En ello, sin más, se pretende recuperar la vieja tradición de los plateros y su gremio, que siempre celebraron la fiesta de San Eloy. Y, de hecho, hay constancia de la significación que esta fiesta tuvo en Murcia, en consonancia con la propia significación que logró alcanzar el gremio, tal que aún hoy en día sigue evocando su importante presencia en la ciudad una de las calles más populares, la de Platería. Rememorar, por tanto, la gloria de ese gremio y resaltar su gran contribución al arte murciano es el objetivo de la fiesta; en otras palabras, una exaltación del Arte de la Platería,

canalizada en la honra de su santo patrón, que ciertamente es ya bastante familiar entre los alumnos de Historia del Arte de la Universidad de Murcia.

Detrás de todo ello está el interés por los estudios de Platería, suscitado en el medio universitario murciano y en el seno del Departamento de Historia del Arte de unos diez años a esta parte. Varias han sido las consecuencias del mismo, empezando por la implantación de la asignatura de "Artes Decorativas y Suntuarias", dentro de la cual constituye un capítulo fundamental el Arte de la Platería. A ello hay que sumar la creación del grupo de investigación de "Artes Suntuarias", en cuyo marco se han desarrollado diferentes proyectos, subvencionados por instituciones de carácter tanto regional como nacional, y también se ha alcanzado alguna beca, todo lo cual ha permitido abarcar varias parcelas de ese arte, incluyendo la investigación de la propia Platería de Murcia. Sus frutos no dejan de ser notorios con diversas publicaciones, al tiempo que otras se encuentran en curso de preparación. En fin, todo un impulso de la docencia y de la investigación en ese concreto campo. Y de desear es que se mantenga, incluso que se incremente. Precisamente, con este afán por promover tales estudios surgió la idea de editar esta obra o varia de Platería, sobre todo con la intención de recabar la colaboración de los distintos especialistas de la materia y así aunar diferentes esfuerzos con el mejor deseo de profundizar en dicha parcela. La respuesta ha sido entusiasta y generosa y como tal se valora y reconoce. Que San Eloy premie todas estas contribuciones, que en definitiva serán la principal ofrenda que este año recibirá el santo en el día de su fiesta, como patrón del Arte de la Platería.

Los nombres de algunos de los autores presentes en esta varia no hacen sino recordar el magisterio de doña Concepción García Gainza, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Navarra. Sus méritos son muchos y de sobra conocidos. Pero en esta ocasión no debe olvidarse que ella ha contribuido decididamente al estudio de la Platería. Por supuesto, con sus propios trabajos, aunque también propiciando e impulsando la labor de otros. Hay que tener en cuenta su importante papel en la dirección de tesis doctorales sobre el tema, incluso cuando éste no se encontraba tan arraigado como en la actualidad. Por ello, tiene que resaltarse su actitud pionera y su aportación al fomento y revalorización de las investigaciones de Platería. En este año 2001, en el veinticinco aniversario de su toma de posesión como catedrática, precisamente en esta Universidad de Murcia, parece oportuno no sólo ese reconocimiento sino también dedicarle esta publicación como homenaje.

PREGÓN DE SAN ELOY 2000

PREGÓN DE SAN ELOY, NOVIEMBRE 2000

Mañana, domingo, a las 9, en la iglesia parroquial del Señor San Bartolomé, el Ilustre Colegio de Artífices de Platero de esta ciudad celebra los cultos reverentes a su glorioso patrono, el señor San Eloy, con Misa y Sermón, será su panegirista el MRP Fray Manuel Aracil, Colegial Mayor de San Pedro y San Pablo, exlector de Filosofía, y para anuncio de esta función, en la noche de este día, los mancebos de dicho Arte darán una Orquesta de Música en la plazuela de dicha iglesia, con la iluminación correspondiente.

Así se anunciaba la fiesta de San Eloy en el nº 68 del **Diario de Murcia** (7 de julio de 1792).

Y hoy, 200 años después, se repite la escena. Estamos en la iglesia parroquial de San Bartolomé, celebramos a San Eloy, patrón de los plateros, y todo organizado por los mancebos de dicho arte (es decir, los aprendices de Arte). Lo único que cambia, sustancialmente, es el panegirista (el pregonero), que ni es reverendo, ni es Padre, ni mucho menos lector de Filosofía.

En lo referente a la Orquesta de Música, compruebo con alegría que ha sido recuperada la tradición, y este año ha habido orquesta. Con ello damos carta de naturaleza al agudo pensamiento que dice: "Es más difícil hacer durar la admiración que provocarla».

Si el pasado año me provocasteis admiración, este año, mancebos y aprendices de arte, no es que la hayáis hecho durar, sino que la habéis incrementado ampliamente.

Con sano orgullo os hacéis herederos de aquel pujante gremio de plateros de la Murcia de los siglos XVII Y XVIII. La calle más céntrica, conocida y paseada de Murcia lleva el nombre de Platería, y hoy invocáis la protección y patronazgo del Señor de San Eloy, Obispo de Noyons. Cuenta la historia que el Rey franco Dagoberto encargó a un artífice platero llamado Eloy la confección de un rico trono de oro y pedrería, para lo cual Dagoberto entregó al artífice una buena cantidad de ricos metales, quedando totalmente sorprendido cuando al realizar el encargo Eloy había empleado tan sólo la mitad de los metales entregados, devolviendo al Rey el 50%, en un ejemplo tanto de pericia como de honradez...Dagoberto nombró a Eloy Administrador o Mayordomo de su Palacio y, poco tiempo después, al quedar vacante el Obispado de Noyons, le nombró para regir aquella sede episcopal.

La moraleja es bien sencilla: por razón de los ricos metales manejados en su oficio, la virtud de la honradez era imprescindible en estos hombres, a los que sus clientes confiaban sus encargos y, como hemos visto a través de la Historia del Gremio, los dirigentes de él rivalizaban en exigir a los Maestros Plateros una honradez a toda prueba, remachada oficialmente con la supervisión de los llamados "Fieles Contrastes" de Oro y Plata, nombrados anualmente por el Ayuntamiento de Murcia y hacia finales del siglo XVIII por la Corte de Madrid.

Bonitas historias y tradiciones, recordadas y puestas al día por vosotras y vosotros estudiantes y profesores de la Facultad de Letras, y muy especialmente por los que pertenecéis a la licenciatura de Historia del Arte. Os confesaré que durante algún tiempo, ya lejano, tuve intención de estudiar Arte, puesto que, aunque poco dotado para las habilidades artísticas, escasamente dotado de sensibilidad intelectual y nada dotado para la tranquilidad mental que requiere el deleite del Arte, siempre me he sentido atraído por la espiritualidad especial que envuelve a las manifestaciones artísticas. Creo que mejor que expresar con mis torpes palabras la importancia del estudio y profundización en el Arte, utilizar un texto que siempre me ha impresionado de nuestro Doctor Honoris Causa Ramón Gaya:

El Arte está tan lejos de ser la belleza o el lujo, o la expresión, como de ser útil, o popular, o simplemente un reflejo de la vida. Parece como si, por entre todas las interpretaciones, justificaciones y destinos que se han inventado para él, él pasara escapando a todo, virgen siempre, completo, terco, inalterable, solo uno –por eso es inhumano, porque es uno—; escapa incluso a sus adoradores, a sus fanáticos.

Por eso el gran arte —que es la única forma de creación que puede el hombre—, es siempre igual, lo que en tal o cual época nos empeñamos en añadirle, no es sino paja, relleno, mentira, es decir, estilo. Pero el gran arte no tiene estilo. El gran arte no puede tener estilo porque el estilo es un encierro. Y el gran arte no puede estar preso. Se muere cuando tropieza con algo que lo quiere contener, detener, fijar, guardar, perennizar. El estilo, la jaula de oro del estilo, sólo cabe encerrar pájaros disecados, es decir, arte quieto, arte decorativo, ante artístico, plumaje solo, belleza sola. Pero lo bello es, sin duda, el mismo sitio donde acaba la vida y donde empieza, no la muerte —porque la muerte está viva también—, sino la nada.

En esas épocas brillantes, que los insensatos historiadores han dado en suponer esplendentes para el arte, se confunde lo que sólo son combinaciones, manipulaciones complicadas, acaso inventos, con la creación. Pero crear es muy distinto de inventar. Un invento, el más maravilloso, es siempre una construcción muerta, un artefacto que funciona, sí, pero que no vive, y crear es, como se sabe, dar vida. Dios no inventó al hombre, lo creó, y lo creó a imagen y semejanza suya, porque la creación no exige, como la invención, que aquello sea diferente. Puede ser lo mismo, y valer. En realidad, Dios está creando todavía.

José Ballesta Germán Rector Universidad de Murcia

ESTUDIOS

ICONOGRAFÍA SINGULAR DE "SAN ELOY" POR LOS GRABADORES SETECENTISTAS GERMANOS KLAUBER

José C. Agüera Ros Universidad de Murcia

La figura de San Eloy, patrón principalmente de los plateros y por extensión de la orfebrería tiene una iconografía tradicional, que fundamentalmente y en general viene dada por su representación como obispo, conforme al rango eclesiástico que alcanzó como prelado de la diócesis francesa de Noyón. Por ello acabó siendo lo más frecuente, mostrarlo vestido con rico atavío episcopal, en traje litúrgico de pontifical llevando mitra, báculo y mirando o enarbolando un crucifijo. Así lo representó, por ejemplo, Domingo Ximénez, presbítero y grabador murciano activo entre 1741 y 1765, en una ilustración interna a buril y aguafuerte, hecha, firmada y fechada en 1756, del libro de "Reales Ordenanzas del Colegio y Congregación del Arte de Plateros" de Murcia y su reino, en edición de Felipe Teruel de 1766, que estudié hace tiempo y constituye la portada del presente volumen¹.

¹ José C. AGÜERA ROS, "Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo" y "Catálogo de pintura y estampa" en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1983, pp. 175-176 y 303, P-17 con ilustración.

Pero de modo excepcional esa forma de representar a San Eloy tuvo a veces alternativas, que por su singularidad difirieron notablemente de tal carácter casi general a toda la Cristiandad y por ello mismo merecen consideración y análisis puntual. Este es el caso de una estampa, que no responde a la forma habitual de su iconografía, puesto que por el contrario aparece en la composición general, la actitud, vestimenta y hasta en los detalles con rasgos muy diferentes. De entrada no cabe duda alguna en dicha estampa sobre la identificación del personaje, que fue primero orfebre áulico y después alto eclesiástico, pues la composición lleva en el borde superior derecho y en letras cursivas la grafía "S. Eligius" y el correspondiente extremo izquierdo la data "1. Dec." referente a la fecha de su conmemoración y festividad religiosa en el calendario católico.

Mucho más singular es la configuración del protagonista y de la concepción temática que presenta. El asunto acaece en un recinto dispuesto como un escenario abierto, a modo de "teatrino" barroco en un ambiente donde la recreación del taller de orfebre, con banco de trabajo, herramientas, vunques y hasta el horno, con más pormenores a la derecha, se aúna y cambia hacia la izquierda a un interior doméstico rico; en esta otra parte muebles, recipientes, fuentes y un crucifijo aluden seguramente a la labor de platería, como también lo hacen un busto, una estatuilla, un cáliz más varios vasos y recipientes situados sobre la cornisa de la estancia y los pequeños relieves que cuelgan de la pared. En el centro el santo de rodillas y vestido de manera anacrónica, como un personaje del siglo XVII, es coronado con mitra por un ángel y reza ante un armario-relicario abierto, en cuyo interior hay engastados varios huesos sacros alrededor de uno grande y principal, de donde sale inclinada hacia el protagonista la frase: "Ex auditae sunt preces tuae", equivalente a "Tus ruegos han sido escuchados". Está ultima expresión es, como veremos, una respuesta providencial a las oraciones de San Eloy, ante su solicitud de ayuda sobrenatural para paliar sus congojas y preocupaciones espirituales.

Con función de elementos aclaratorios o parlantes de lo representado hay, asimismo, otras inscripciones, consistentes en que al pié de la estampa y corriendo a lo largo de un lado a otro se recoge en latín, de la Primera Epístola de San Pablo a Tito el versículo 7 en parte y con elisiones: "Oportet Episcopum esse non superbum, non iracundum, non turpis lucri cupidum. Tit. 1. v. 7". Traducido equivale a: "Porque es preciso que el obispo no

sea soberbio, ni iracundo, ni codicioso de torpes ganancias. Tito, 1, versículo 7"² (Figuras 1 a 4).

La composición e imágenes analizadas responden a un pasaje raro de la hagiografía de San Eloy, que es asunto no recogido en repertorios tanto tradicionales y extensos, de distinto tiempo pero de referencia habitual cuales son los de Vorágine y Réau, como en los mucho más recientes aunque no menos amplios de Duchet-Schuaux o Monreal y en menor medida en los comunes o al uso, sintéticos y desfasados hasta la inexactitud pero exitosos todavía, bien ejemplificados por el de Roig³.

La clave y respuesta a la iconografía representada puede verse expuesta en el "Año Cristiano" del padre Croisset, una fuente posterior y relativamente tardía a la composición aquí descrita y que en su edición traducida al español es del año 1863, la cual por su origen francés recoge sin duda tradiciones y escritos anteriores, de los que con certeza debió partir. Refiere así textualmente sobre San Eloy, durante su estancia como orfebre en la corte franca del rey Dagoberto:

"Parece que el aire de la corte había de alterar la inocencia de Eloy; pero fue tan al contrario, que cuanto más honrado se veía del Rey y de los cortesanos, tanto más pura y brillante se mostraba su devoción. Cada día le disgustaba más el resplandor de la grandeza del mundo. Se resolvió a vivir una vida todavía más perfecta que la que había tenido hasta entonces, para lo cual comenzó por una confesión de toda su vida; la cual aunque muy inocente, no dejó de causarle vivos pesares y agudos remordimientos que le obligaron a recurrir a todos los rigores de la más austera penitencia. A más de ser continuo su ayuno, pasaba una parte de la noche en orar y en meditar las más grandes y más terribles verdades de la Religión; maltrataba sin cesar su carne con mil inocentes crueldades. Sin embargo de todos estos rigores no podía calmar sus inquie-

² Sagrada Biblia. Madrid, B. A. C., 1971, pp. 1501-1502, versión por A. Nácar Fuster y A. Colunga Cueto, O. P.

³ Santiago de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Forma, ed. de 1982, vol. 2°, pp. 980-981; Louis REAU, *Iconografía del Arte Cristiano*. tomo 2, vol 3°, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 432-437; G. DUCHET-SCHUAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia y los santos*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 151-152; Luis MONREAL I TEJADA, *La iconografía cristiana*. Barcelona, El Acantilado, 2000, pp. 250-251; Juan Fernando ROIG, *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1950, p. 93.

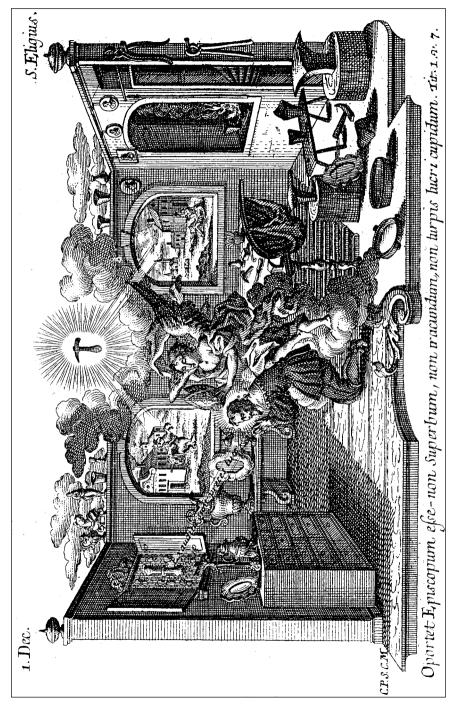


Figura 1. Hermanos Klauber: "San Eloy". Estampa, conjunto.



Figura 2. Hermanos Klauber: "San Eloy". Estampa, detalle central del santo.

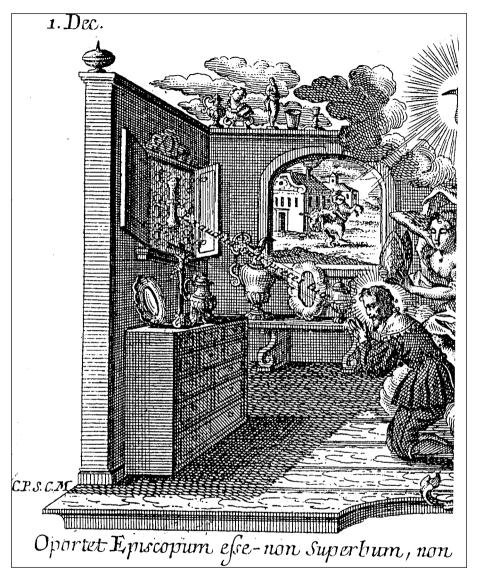


Figura 3. Hermanos Klauber: "San Eloy". Estampa, detalle del lateral izquierdo.



Figura 4. Hermanos Klauber: "San Eloy". Estampa, detalle del lateral derecho.

tudes, ni moderar el dolor que le causaban sus pecados pasados: sus lágrimas no tenían fin, sus temores se aumentaban cada día más, y no cesaba de implorar la divina misericordia. Esta saludable inquietud le llevó un día a solicitar de su Salvador con una fe viva, que le diera a conocer si le era agradable su penitencia.

Había en su cuarto diversas reliquias de Santos colgadas del techo, bajo las cuales acostumbraba hacer oración por la noche postrado contra la tierra. Estando una noche en esta humilde postura, se dejó llevar del sueño. Estando así dormido, le pareció ver un sujeto que le decía que su oración había sido oída, y que se le iban a dar pruebas sensible de ser así. Habiendo despertado se encontró con toda la cabeza humedecida de un licor oloroso que destilaba la caja donde estaban aquellas reliquias. Este maravilloso suceso le consoló y calmó sus inquietudes." ⁴.

El relato del milagroso suceso debía ser comúnmente conocido desde luego en Francia y seguramente también en territorios centroeuropeos limítrofes o próximos, a tenor de ser éste pasaje y no el modo más habitual, la pauta narrativa escogida para la representación del santo, correspondiente a la fecha en que se celebraba su festividad, el día uno de diciembre. La respuesta a ello está, posiblemente, en que los autores de la estampa fueron los hermanos Joseph Sebastian Klauber (c. 1700-1768) y Johann Baptist Klauber (1712-c. 1787), miembros más famosos de una verdadera estirpe germana de grabadores y editores germanos encabezada por Franz Christoph, padre de ambos, quien desde Dillingen pasó a establecerse hacia 1678 en Augsburgo, donde radicaron. El mayor Joseph Sebastian se adiestró primero con Melchor Rein y después en Praga con Anton Birkhart (1677-1748), trabajando allí además de los jesuitas para el santuario de Loreto, los capuchinos, etc. y al regresar a Augsburgo con Johann Andreas Pfeffel I (1674-1748), para independizarse fundando hacia 1740 una compañía editorial con su hermano Johann Baptist y Gottfried Bernhard Göetz ("Goetz E Klauber"). Aunque éste último también acabó separándose para formar una empresa propia, los hermanos Klauber mantuvieron la suya, que comercialmente llegó a ser la más exitosa de Augsburgo, específicamente católica y publicando sobre

⁴ Jean CROISSET, Año Cristiano. Diciembre. Ultima y completa edición. Barcelona, Imprenta de Pablo Riera, 1863, Día 1 de diciembre, pp. 13-19, especialmente 15-16.

todo estampas devocionales y de peregrinación, grabados bíblicos y evangélicos, imágenes de santos, retratos de clérigos, etc.

La confesionalidad religiosa romana de los dos Klauber fue tal, que ambos grabadores añadieron a sus apellidos y firma comercial la abreviatura "Cath." ("Frates Klauber Catholici") al firmar las realizaciones, sugiriendo a su clientela católica que podía dar preferencia a artistas de su propia fe. Así a través de la imprenta proclamaron la catolicidad, frente al protestantismo que dominaba la mayor parte de las editoriales de Augsburgo. Alcanzaron títulos honoríficos del Príncipe Arzobispo y también el nombramiento de Grabador de Corte del Elector Palatino. En 1770 apareció el "Catálogo" de su editorial, la cual pasó a Joseph Wolfgang Xaver e Ignaz Sebastian, hijos ambos del mayor.

La transcendencia de los grabados de los Klauber reside más, según parece, en el valor histórico y cultural que en lo artístico, pese a realizar algunos importantes y de alta calidad, siendo característicos del rococó de Augsburgo. Ambos hermanos utilizaron una técnica de grabar muy similar y al firmar juntos bajo el mismo apellido son difíciles de diferenciar en sus trabajos, pero hay sin embargo divergencias de calidad. Además lo complica la intervención de los Klauber más jóvenes, la tercera generación así como de grabadores que trabajaron de manera provisional o esporádicamente en la imprenta. Esos primeros y más importantes Klauber, no obstante la fama e intensísima actividad que tuvieron como grabadores, no siempre están referenciados cual sucede en Hind, que sólo reseña a Ignaz Sebastián Klauber, ya citado como hijo del primero de ellos. Incluso fueron confundidos y hasta fusionados, en la inexistente personalidad de una "Catherina Klauber", al traducir mal la abreviatura proclamadora de catolicismo, error referencial éste ya recogido y subsanado hasta en los repertorios generales⁵.

La estampa de "San Eloy" por los Klauber mide 95 mm. x 150 mm., el soporte está realizado en un fino papel con marcas al agua, adherido en los

⁵ A. HÄMMERLE, en THIEME-BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden künstler... XX, Leipzig, 1940-1950, pp. 411-414, agradezco al Dr. Carlos Hernández Lara su disponibilidad y ayuda en la traducción del texto alemán; BAER, Wolfram, en The Dictionary of Art. 18, Grove, 1996, pp. 106-107 con bibliografías. A. M. HIND, A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914. New York, Dover, P. I., 1963, pp. 347, 392 y 450 donde sólo se cita a su hijo Ignaz Sebastian (1754-1820). En España interesaron a Santiago SEBASTIAN, Contrarreforma y barroco. Madrid, Alianza, 1981, p. 207 y particularmente más su estudio a RUIZ GOMEZ, L., La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pp. 399-400.

bordes a otro soporte celulósico de mayor tamaño, correspondiente a la hoja de un libro y que lo sujeta en la zona periférica a modo de enmarque, pues en origen debió imprimirse con otras escenas en un pliego mayor, siendo después recortado. Aunque localizada aislada en propiedad particular, antaño debió formar parte y pertenecer a las series, que ilustraban las ediciones de "Annus Sanctorum" o también de "Calendarium Eclesiasticum", con los personajes y asuntos sacros principales de cada día del año, que salieron de su taller en varias ediciones. Es obra donde la filiación estilística barroca, de cronología claramente setecentista se ha transformado, al adquirir la impronta germana de estética ya muy rococó, con líneas movidas y hasta sinuosas evidentes en las figuras principales y también en muchos detalles. Esta convive deliberadamente con cierto aire italianizante, en la tipología berninesca tardía del ángel, admiración, conocimiento o, a la par, ambas razones que pudieron concurrir en los Klauber, por su relación con las instancias católicas dirigentes.

Pero además, la realización está enriquecida por un carácter e intencionalidad muy próximos a la tradición miniaturística, trasvasados a la estampa. Ello consiste en el despliegue de un virtuosismo técnico apurado hasta el alarde, pues exige contemplar los detalles con medios de aumento. La representación se completa así con varios pormenores más, casi imperceptibles a simple vista pero acabados a escala y tamaño minúsculo, los cuales patentizan la perfección técnica que alcanzaron los Klauber. Lo demuestran las dos ventanas abiertas en el muro de fondo de la estancia del San Eloy, de las cuales la de la izquierda permite ver a un jinete cavendo de su caballo encabritado, al asustarlo un haz de luz en las afueras de una ciudad. Considerando que el Santo fundó la después famosa iglesia de San Pablo en Paris⁶, el asunto quizá aluda a la conversión de dicho Apóstol, a la vez que por extensión en general al reconocimiento de la verdadera fe, por intervención de la providencia. De hecho a semejanza de Saulo y como un nuevo Apóstol de los Gentiles, San Eloy fue incansable predicador tanto entre los feligreses de su territorio diocesano como en los limítrofes sin cristianizar, donde intervino como conversor de herejes, pues siendo ya obispo se narraba de él:

> "Habiendo hecho en el primer año la visita de la diócesis de Noyon de Vermandois con grandes ventajas de la piedad y de la disciplina eclesiástica, comenzó el año siguiente sus viajes apostólicos en el territorio

⁶ CROISSET, ob. cit. p. 17.

de Tournay en la Flandes y llevó su celo hasta la Zelandia y a las estremidades del Brabante, en donde parecía que la idolatría se había atrincherado; la forzó hasta en sus últimas trincheras, y en todas partes hizo nuevas conquistas para Jesucristo, levantando el estandarte de la cruz sobre las ruinas del paganismo. Los cantones de Courtray y de Gante eran todavía tierras por desmontar; mas San Eloy hizo de ellos una viña abundante para el Señor" 7.

Más intrincadas son, en cambio, la identificación, significado y mensaje, del asunto figurado en la ventana de la derecha de la estampa, donde un personaje parece golpear a otro con un instrumento, quizá un hacha, estando rodeados de otras figuras yacentes e inertes. Podría interpretarse, hipotéticamente, como alusión a martirios o masacres de cristianos por paganos, a cuya conversión y pacificación contribuyó San Eloy con sus predicaciones.

En el centro de la composición, sobre las figuras del Santo y ángel campea un martillo de orfebre entre ambas escenas, en lo alto y rodeado con halo resplandeciente, que irradia luz sobre aquellas. En el caso de la del jinete derribado podría confirmar la interpretación propuesta, alusiva a San Pablo y la difusión de la verdadera fe, siendo el martillo como un trasunto de la cruz, en cuanto instrumento de revelación, milagro y conversión. Valor y contenido análogos tendría respecto al intrigante asunto de la segunda ventana, en cuanto a doble imagen de la cruz emanando la luz de la gracia confortadora en el martirio y como fuente de glorificación, pudiendo asimismo equivaler a martillo de la fe, de herejes o paganos en sentido espiritual. En cualquier caso, las respuestas aquí planteadas a esas últimas incógnitas iconográficas revisten carácter provisional y de hipótesis, quedando abiertas a una posible confirmación o a otras razones, que permitan desvelar con certeza y por completo en un futuro, la iconografía e iconología de tan singular representación.

⁷ CROISSET, p. 18.

CÁLICES VALLISOLETANOS MARCADOS POR JUAN LÓPEZ EN EL NORTE DE LA DIÓCESIS DE LEÓN

JAVIER ALONSO BENITO
Universidad de León

A pesar de que la Guerra Civil Española causó grandes estragos entre el patrimonio eclesiástico del norte de la diócesis de León, fenómeno que se vio acentuado de manera especial en la zona septentrional de los partidos judiciales de Cistierna y La Vecilla, aun son mayoría los núcleos de población que conservan gran parte de su mobiliario litúrgico en condiciones que se podrían calificar como buenas. Por otro lado es ésta una zona muy poco estudiada por haber sido considerada como un territorio de gran pobreza artística y de difícil acceso para los historiadores del arte¹.

A pesar de ello, poco a poco van apareciendo piezas que llaman la atención por su aceptable calidad o el extraño modo en el que se ven agrupadas, como es el caso de los tres cálices que se describirán a continuación.

¹ Tan sólo existen estudios parciales sobre ciertas imágenes o edificios como en el caso de E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al Barroco en la provincia de León, arquitectura religiosa*, León, 2000, p. 382 y ss.

Tal y como ocurre en otros lugares, algunas iglesias de la provincia de León custodian en sus sacristías un número importante de piezas de orfebrería llegadas de talleres lejanos a los de su propia capital. Al tratarse de una diócesis tan extensa, este fenómeno se ve ciertamente acentuado en las líneas que delimitan su territorio con el de otras provincias o la zona de influencia de otros talleres activos en su momento².

Durante el siglo XVI, tal como ocurrió en muchas de las capitales de la antigua Corona de Castilla, los talleres de platería leoneses vieron crecer la importancia de sus producciones gracias a una buena situación económica que propició el florecimiento artístico en nuestro país. El renacimiento de la orfebrería leonesa vendría de la mano de una saga de plateros cuyas obras han llenado una página clave en la historia del arte español, nos estamos refiriendo a los Arfe de los cuales tanto Enrique como Antonio desarrollaron parte de su obra en la capital leonesa y dejó en ella una impronta estética seguida y desarrollada por otros plateros hasta los albores del siglo XVII³.

Tal y como describe Brasas Egido la actividad de los plateros vallisoletanos en el siglo XVI fue también de gran importancia por lo que no es de extrañar que un notable número de obras llegasen a tierras leonesas, bien como encargos directos a los propios talleres vallisoletanos o en forma de donaciones hechas por hijos de pueblos leoneses y que en aquellos momentos se hallasen afincados en Valladolid o tuviesen una estrecha relación con dicha capital. Esta última parece una de las vías más probables por la que se pueda explicar la llegada de tres cálices vallisoletanos a otros tantos pueblos del Noroeste de la provincia de León, por otro lado bastante alejados de sus talleres de origen. Se trata de las localidades de Solle, Redipollos y San Cibrián, tres núcleos incluidos en el antiguo arciprestazgo de Puebla de Lillo y muy cercanos a la línea fronteriza con la diócesis de Oviedo.

La mayoría de los pueblos del norte de la diócesis leonesa conservan cálices labrados en talleres de su capital; se pueden encontrar ejemplos abundantes sobre todo de finales del siglo XVI y de la segunda mitad del siglo

² Las aportaciones de platería palentina y vallisoletana se repetirán a lo largo de toda la Edad Moderna. Durante el siglo XVI destacan además los ejemplos procedentes de Medina de Rioseco o Astorga y a partir del siglo XVII y hasta el XIX se advierte un aumento progresivo de piezas madrileñas, cordobesas y de diversos centro plateros americanos.

³ La platería leonesa del siglo XVI ha sido estudiada por la profesora Herráez Ortega en dos de sus títulos más representativos, , *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988 y *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997.

XVIII. En cambio, en este caso en concreto se puede apreciar cómo en tres pueblos consecutivos aparecen tres cálices de una cronología similar y contrastados por un mismo platero vallisoletano.

En ninguno de los tres municipios aparecen libros de fábrica que puedan hacer referencia a la compra o forma de adquisición de estas tres piezas y dadas las circunstancias que antes se describían, todo conduce a considerarla fruto de una donación hecha por algún sacerdote que se ocupase en aquella época de las tres parroquias y que, por razones que aun desconocemos, tuviera contactos con la ciudad de Valladolid.

Dotados de una morfología y estética muy similares, cada uno de estos tres cálices alberga las marcas de la ciudad de Valladolid y de Juan López, platero que al parecer debió de ocupar la contrastía de esta capital castellana a mediados del siglo XVI. En dos de las piezas aparecen acuñadas además marcas diferentes, una de ellas de difícil lectura que parece pertenecer a un platero llamado Juan de Valladolid y otra de un tal Diego o Gonzalo López.

A pesar de haberse registrado algunas piezas marcadas por Juan López, las noticias que se conocen de él no despejan demasiadas dudas. El profesor Brasas Egido, estudioso de las platerías vallisoletana y palentina, recoge algunas referencias sobre este artífice en su obra *La platería vallisoletana y su difusión*, aunque no se trate de una de las figuras que estudia en profundidad.

Al parecer, en la primera mitad del siglo XVI hubo al menos dos plateros llamados Juan López en Valladolid, uno de ellos trabajando en las primeras décadas, ya que en 1516 afirma tener 45 años, y el otro activo a mediados de esta centuria⁴.

El Juan López de principios de siglo ocupó la contrastía de la ciudad de Valladolid en algún momento durante el primer tercio del siglo XVI, antes de que Alonso Gutiérrez "el viejo" accediese a este mismo cargo. Su punzón fue IVAN/LOPEZ y contrastó diversas piezas dotadas de una estética de transición entre el gótico y el Renacimiento⁵. Por otro lado, el Juan López que marcó tanto los tres cálices que nos ocupan como una conocida custodia en Valladolid, según Brasas Egido, aparece documentado a mediados del siglo XVI y, aunque no especifica la fecha concreta de sus apariciones docu-

⁴ J.C. BRASAS EGIDO, La platería vallisoletana y su difusión, Valladolid, 1980, p. 132.

⁵ J.C. BRASAS EGIDO, Op. cit., p. 47.

mentales, lo que si confirma es que su sello de contrastía en este caso es diferente al anterior: o/IV/LOPZ⁶. Tras examinar con detenimiento los punzones impresos en los tres cálices podemos concluir que se trata, en efecto, de una marca de contrastía ya que, además de que en los tres ejemplos aparece dispuesta inmediatamente por debajo del escudo de jirones de Valladolid, en el caso de la pieza de Solle lo hace en solitario y en la de Redipollos, a pesar de que en el cáliz le acompaña la marca de GO/LOPEZ, en la patena que asiste a este cáliz aparece de nuevo como único punzón junto a la marca de Valladolid. Todos estos indicios, aun sin poder confirmarlo con total certeza, hacen pensar que el platero Juan López pudo ocupar efectivamente la contrastía de Valladolid a mediados del siglo XVI⁷.

Respecto a las otras dos marcas no se puede añadir mucho por el momento ya que no se conocen otros ejemplos o publicaciones en que estén contenidas. Brasas Egido aporta documentación sobre un platero llamado Juan de Valladolid, aunque dice de él que en 1516 contaba con más de 70 años, con lo que es casi imposible que se trate del mismo que marca el cáliz de San Cibrián⁸. Por otro lado tampoco consta en esta ni en otras publicaciones ningún platero llamado Diego López o Gonzalo López que pudiera estar trabajando en Valladolid a mediados del siglo XVI.

CATÁLOGO DE PIEZAS

Pieza nº 1. CÁLIZ DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SOLLE (lams. 1 v 2).

Material: Plata en su color.

Técnicas: Grabado, repujado y torneado.

Medidas: 21'5 cm. de altura,15'5 cm. de diámetro en el pie y 9 cm. en la

copa.

Marcas: Escudo de jirones y o/IV/LOPZ. Cronología: Mediados del siglo XVI. Estado de conservación: Bueno.

⁶ J.C. BRASAS EGIDO, Op. cit., p 154.

⁷ Hay otras referencias en la obra de Brasas Egido que podrían servir de ayuda para esclarecer algún dato más sobre este platero. Vid. J.C. BRASAS EGIDO, *Op. cit.*, pp 121 y 327.

⁸ J.C. BRASAS EGIDO, Op. cit., p. 132.



Lámina 1. Cáliz procedente de la Iglesia Parroquial de Solle.

Pie de sección circular dotado de una pequeña pestaña que da paso a una primera zona dispuesta en talud la cual peralta discretamente el cuerpo principal de la peana; éste determina su morfología a partir de seis lóbulos acucharados con decoración tanto en su interior como en los espacios que generan entre sí. La ornamentación de cada una de las cucharas es diferen-



Lámina 2. Cáliz de Solle. Detalle del pie. Marca de localidad de Valladolid y del platero Juan López.

te entre sí, aparecen en ellas los motivos de la cruz con los clavos, las letras IHS y un escudo, que se van alternando con distintas composiciones fitomorfas dispuestas verticalmente que utilizan el trazo de la hoja de acanto como característica común entre las tres. Toda la decoración aparece grabada sobre

fondos matizados. Lo más probable es que el escudo contenga de las armas correspondientes a los apellidos del donante que aún desconocemos. La costumbre que tenían los plateros de dejar uno de los lóbulos libres de decoración para grabar en él el escudo del donante es una característica que se repite con cierta frecuencia en otros cálices de pie acucharado, sobre todo durante el segundo tercio del siglo XVI⁹. El espacio entre cada una de las cucharas aparece resuelto mediante formas vegetales flameantes bastante sencillas.

Carente de gollete, el astil es de sección hexagonal, tan sólo interrumpido en el centro por un nudo esférico achatado, con una banda central torneada en base a dos filetes separados por un listel punteado. En cada una de las dos hemisferas aparecen repujados seis gallones.

La copa es lisa y carece de sinuosidad.

Como se ha dicho, este cáliz solo alberga los punzones de Valladolid, representado por el escudo de jirones, y el del contraste de la ciudad en aquel momento, Juan López.

Pieza nº 2. CÁLIZ CON PATENA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE REDIPOLLOS (lam. 3).

Material: Plata en su color.

Técnicas: Grabado, repujado y torneado.

Medidas: 22 cm. de altura, 15 cm. de diámetro del pie y 8'7 cm. en la copa.

Patena, 13 cm. de diámetro.

Marcas: Escudo de jirones, o/IV/LOPZ y GO/LOPEZ.

Cronología: Mediados del siglo XVI.

Estado de conservación: deficiente, la superficie se halla notablemente alterada.

Un cáliz prácticamente idéntico al anterior tanto en su morfología como en la estética y la disposición de su ornamentación. Tan sólo se diferencia de

⁹ J. ALONSO BENITO, "La orfebrería del siglo XVI en algunos núcleos del entorno sahagunino", *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, León, 1999, pp. 131-132. Tanto en este caso como en el del cáliz-custodia de Zorita de la Loma aparecen escudos grabados en alguno de los lóbulos de las peanas de estas piezas. Suponemos que los plateros tendrían estos modelos dispuestos de esta forma para la venta al público y así poder grabar en ellos el escudo correspondiente. Existe incluso algún caso en el que todos los lóbulos aparecen decorados excepto uno de ellos que está totalmente liso.



Lámina 3. Cáliz procedente de la Iglesia Parroquial de Redipollos.

la pieza de Solle en una serie de aspectos decorativos. En los lóbulos del pie la disposición sigue siendo idéntica aunque en este caso se sustituye el escudo cuartelado del otro cáliz por el anagrama de Cristo XPS. Además, la cruz, que antes aparecía acompañada por los clavos y asentada sobre un esquemático *Gólgota*, ahora aparece inserta en un paisaje flanqueada por dos

sencillos árboles. Por otra parte, el nudo, morfológicamente muy parecido, tiene en este caso más acentuado su achatamiento.

Las marcas repiten las dos del cáliz de Solle, Valladolid y contraste Juan López, y otra más que no aparecía impresa en dicha pieza: GO/LOPEZ con la "Z" girada. Como ya se ha comentado, no se conoce ninguna publicación en la que aparezca esta marca que podría hacer referencia a algún platero llamado Gonzalo o Diego López y que estuviese trabajando en Valladolid a mediados del siglo XVI. A pesar de las sutiles diferencias entre una y otra pieza, parece probable que ambos cálices saliesen de las mismas manos a pesar de que el primer ejemplo no albergue las marcas identificativas de este platero.

A juego con el cáliz aparece una patena que le hace servicio. Como la mayoría de estas piezas, es lisa y sencilla, con la curiosidad de que aparece de nuevo marcada con los dos punzones pertenecientes a la ciudad de Valladolid y al contraste Juan López, hecho poco habitual ya que, salvo algunas excepciones, las patenas no solían presentar marca alguna.

Al contrario de lo que ocurre con la pieza nº 1, la cual estaba en perfecto estado de conservación y aun en servicio, este cáliz se hallaba oculto en una de las reservas de la cajonera de la sacristía y llevaba varias décadas sin ser utilizado, de ahí que, a causa de la humedad y la falta de cuidado y limpieza, su superficie se muestre alterada con puntos de óxido y haya adquirido con el tiempo una pátina oscura y mate, acumulada sobre todo en el pie.

Pieza nº 3. CÁLIZ DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN CIBRIÁN (lam. 4).

Material: Plata en su color.

Técnicas: Grabado, torneado y repujado.

Medidas: 23 cm. de altura, 13'5 cm. de diámetro en el pie y 8'5 cm. en la

copa.

Marcas: Escudo de jirones, o/IV/LOPZ y IV/-ALLID?

Cronología: Tercer cuarto del siglo XVI.

Estado de conservación: Bueno.

Peana torneada de sección circular dotada de pestaña y una banda festoneada con casetones. El cuerpo principal del pie aparece dividido en dos zonas, una convexa y otra cóncava. Sobre la peana, el astil de sección hexagonal arranca mediante un pequeño gollete cilíndrico festoneado con una banda de

casetones idéntica a la que apareciera en el borde del pie. El nudo es igual al de los dos ejemplos anteriores aunque en este caso las seis parejas de gallones muestran un tamaño más pequeño. La copa tiene una subcopa marcada por un filete sencillo y en su borde superior muestra unos grados de abertura.

Como en los ejemplos de Solle y Redipollos, la mayor parte de la decoración de la pieza se halla concentrada en el pie, aunque en este caso muestra grandes diferencias respecto al modelo anteriormente estudiado. Al abandonar el modelo acucharado, la ornamentación aparece dispuesta a modo de banda corrida en la primera zona y distribuida por cuatro pabellones colgantes en la segunda.

La banda corrida del primer cuerpo muestra decoración eminentemente vegetal, compuesta por cuatro composiciones repetidas de tallos vegetales dispuestos en "S" tumbada, unidos en su extremo a otro ritmo vegetal de idénticas características, lo que forma una composición simétrica de gusto muy clasicista. Dispuesto entre cada uno de estos cuatro grupos aparece un blasón en cuyo interior se representan distintos temas de iconografía cristológica, la cruz, el cordero, IHS y XPS. El segundo cuerpo organiza la decoración mediante cuatro telas pinjantes que dividen el campo decorativo en otros tantos espacios en cuyo interior se representan motivos relacionados con el mundo del grutesco, de difícil interpretación.

En líneas generales, y sin llegar a descartar que ambos modelos pudiesen subsistir coetáneos, parece que este caso representa una tipología algo más avanzada que los dos ejemplos precedentes. A la hora de hacer esta afirmación hay que tener en cuenta que los modelos de pie acucharado existían ya desde el primer tercio del siglo XVI y se mantuvieron hasta mediada la centuria sin apenas experimentar más cambios que la lógica evolución de alguno de sus cuerpos como podría ser el nudo. De cualquier forma, el aumento de la superficie torneada, la aparición del gollete y la estética decorativa de este último cáliz determinan una cronología posterior al año 1550.

Las marcas de localidad y contraste siguen siendo de Valladolid y de Juan López; la marca del platero artífice (IV/-ALLID) aparece bastante frustra en su segunda línea y podría tratarse de un Juan de Valladolid que el profesor Brasas Egido no consigna en su estudio sobre la platería vallisoletana¹⁰.

¹⁰ Tal y como decíamos arriba, la marca que aparece en este cáliz no puede pertenecer al Juan de Valladolid que Brasas Egido incluye en su estudio, ya que en 1516 el propio platero afirmaba tener más de 70 años de edad.



Lámina 4. Cáliz procedente de la Iglesia Parroquial de San Cibrián.

CONCLUSIONES

Como conclusiones podemos apuntar que se trata de un interesante grupo de piezas las cuales, desde el punto de vista estético, parecen estar situadas a mediados de la decimosexta centuria, en torno a las décadas de los años 40 y 50 de dicho siglo. Concluimos igualmente en que Juan López, platero de la ciudad de Valladolid, fue contraste de ella durante un periodo no inferior a diez años, periodo durante el cual mantuvo el sello de localidad de Valladolid así como su marca personal de contrastía. A pesar de que estos cálices aun arrojan muchas dudas sobre la autoría de cada uno de ellos y sobre cuáles pudieron ser sus posibles vías de llegada a estas tres localidades norteñas de la diócesis de León, aportamos también dos nuevos punzones de artífices vallisoletanos que pueden ayudar en sucesivas investigaciones a desvelar algún dato más sobre estos y otros plateros de su tiempo.

UNA CRUZ PROCESIONAL PALENTINA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI EN LA DIÓCESIS DE CIUDAD RODRIGO

EDUARDO AZOFRA
Universidad de Salamanca

Hace dos años, con motivo de la exposición que bajo el título *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León* se celebró en el Monasterio de Nuestra Señora de Prado de Valladolid, organizada por la Junta de Castilla y León, tuvimos la ocasión de acercarnos por vez primera a esta excepcional pieza, la cruz procesional de la parroquia de San Pedro de Hinojosa de Duero¹, localidad que perteneciente a la diócesis de Ciudad Rodrigo está enclavada al oeste de la provincia de Salamanca, limitando al norte con Portugal. Su excepcional calidad fue el principal causante de que el año pasado se convirtiese en una de las obras más admiradas de la exposición *Jesucristo, imágenes del misterio*, que se enmarcó dentro de los actos culturales que la Diócesis de Ciudad Rodrigo promovió en el año 2000 con el fin de conmemorar el Gran Jubileo de la Encarnación y del Nacimiento de

¹ Plata en su color, torneada, cincelada, repujada y fundida. Medidas: alto, 113 cm; brazo transversal, 57 cm. Presenta buriladas en zig-zag.

Nuestro Señor Jesucristo y el Cincuentenario de la Normalización de la Sucesión Episcopal en la Diócesis Civitatense, que desde 1835 hasta 1885 fue regida por los prelados de Salamanca y desde 1885 a 1950 por obispos de sedes vacantes o administradores apostólicos².

Las investigaciones llevadas a cabo recientemente nos permiten, si bien manteniendo en gran medida el estudio tipológico e iconográfico efectuado en las referidas citas bibliográficas, plantear un nuevo lugar de procedencia para la cruz procesional de Hinojosa de Duero y apuntar los nombres de los plateros que posiblemente la labraron. Responde al esquema de cruz latina de brazos abalaustrados o liriformes que con el bulbo junto al cuadrón central adquieren forma romboidal en sus terminaciones al estar rematados por motivos decorativos compuestos de cabezas aladas de querubines coronadas por elementos florales (Vid. Fig. 1). De esta forma desde el punto de vista estructural esta pieza es heredera de un modelo plenamente renacentista que, creado por el platero burgalés Juan de Horna "el joven" cuando realizó en 1537 una cruz para el cabildo de la catedral de Burgos, la actual cruz metropolitana³, tuvo gran repercusión y pervivencia en amplias zonas de la península, especialmente en el ámbito castellano leonés y particularmente en la platería palentina, donde se mantuvo a lo largo del Quinientos con variantes en los elementos decorativos.

El cuadrón central, cuadrangular, presenta en sus esquinas remates volados coronados por pequeños florones. Sin duda destacan sus lados cóncavos que posiblemente vengan determinados por la estructura de los brazos. En el anverso destaca el relieve de la Verónica con la Santa Faz (Vid. Fig. 2), habiéndose perdido en los últimos años el Cristo crucificado sobredorado que citan los inventarios y que todavía lucía en 1974; en el reverso, como es habitual en esta época, se colocó al titular de la parroquia, San Pedro apóstol. Los medallones de los extremos de los brazos alojan las

² AZOFRA, E.: "Cruz procesional de la iglesia parroquial de Hinojosa de Duero", La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León. Catálogo de la Exposición que se celebró en la sede e la Consejería de Educción y Cultura (Monasterio de Nuestra Señora de prado, Valladolid), entre los días 19 de febrero y 30 de marzo de 1999, Ed. Junta de Castilla y León, Salamanca, 1999, pp. 408-411; IDEM: "Cruz procesional de la iglesia parroquial de Hinojosa de Duero", Jesucristo, imágenes del misterio. Catálogo de la Exposición celebrada en la iglesia de San Agustín de Ciudad Rodrigo entre los días 12 de agosto y 19 de noviembre de 2000, Ed. Diócesis de Ciudad Rodrigo, Salamanca, 2000, pp. 80-81.

³ CRUZ Valdovinos, J. M.: Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la Platería, Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 81-84.

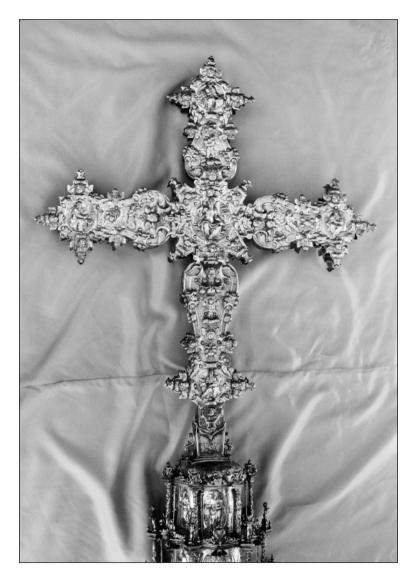


Figura 1. Cruz procesional de Hinojosa de Duero. Reverso.



Figura 2. Cruz procesional de Hinojosa de Duero. Cuadrón central. Anverso.

representaciones de los evangelistas en el anverso y las de los Padres de la Iglesia con sus correspondientes atributos en el reverso. La colocación de los evangelistas en las terminaciones de los brazos deriva de las representaciones bizantinas, que más tarde tomarán el arte románico y gótico, en las que aparecen los cuatro animales flanqueando la mandorla con Cristo en Majestad. Los cuatro evangelistas aparecen con sus símbolos, siendo San Jerónimo quien explica por qué a cada evangelista le corresponde ese animal: San Mateo lleva el hombre porque su evangelio comienza por la genealogía de Cristo; San Marcos es el león rugiente porque una de sus primeras frases es "Una voz grita en el desierto"; San Juan es el águila porque eleva al primer velo unas verdades eternas; y San Lucas es el buey porque habla al comenzar del sacrificio de Zacarías. La representación de los Padres de la Iglesia Latina o de los cuatro grandes Doctores (San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio y San Gregorio Magno) está plenamente relacionada con

las disposiciones tridentinas que, derivadas del decreto sobre las imágenes de la sesión 25 del concilio, potenciaron los temas que habían sido puestos en tela de juicio por la Reforma protestante. Estas figuras forman parte de las llamadas imágenes dogmáticas que definieron la teología católica contrarreformista y adquirieron un carácter claramente moralizador y ejemplificador, debido a su función de sustentadores del Credo y de la Doctrina Cristiana. Además su aparición en una cruz procesional puede servir/ ayudar para datar esta pieza en el último tercio del siglo XVI.

Si tipológicamente el autor de esta pieza optó por conservar, con ciertas matizaciones, una forma creada casi medio siglo antes, será en el campo decorativo donde se muestre más novedoso. Así en los motivos que cubren totalmente los brazos de la cruz junto a elementos de uso frecuente desde mediados del siglo XVI (roleos, puttis, querubines, festones de frutos, pájaros, máscaras, cariátides empenachadas, etc.) aparece la ornamentación propia del manierismo, tanto figurativo como pleno, del último tercio del Quinientos (ángeles mofletudos y motivos inorgánicos como cartelas, ces, cueros recortados o rollwerks, cintas planas rectangulares, etc.). En este sentido, destaca en el borde, sustituyendo a la crestería habitual, una cinta interrumpida por elementos avolutados rematados con racimos de frutas o mascarones coronados por florones muy pequeños. Según Rodríguez G. de Ceballos posiblemente ese repertorio geométrico se introdujo en la península a partir de las artes industriales, pasando posteriormente a la arquitectura, utilizando como vías de penetración los grabados europeos, de los que existían numerosas colecciones, y los libros impresos, tanto de autores españoles como foráneos⁴. Sin duda los motivos decorativos fundamentales de este momento fueron la cartela o cartucho y el rollwerk o cuero recortado. Esteras Martín sitúa el origen del primero en las decoraciones realizadas por los artistas franceses e italianos en Fontainebleau entre 1531 y 1547, divulgándose a través de los cuadernos de grabados flamencos, franceses e italianos⁵. Para Berliner el

⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre manierismo y barroco", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1977, t. II, p. 554.

⁵ ESTERAS MARTÍN, C.: *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XIX*, Ed. Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel, C. S. I. C., Madrid, 1980, pp. 152-153.

auténtico rollwerk, que también vio la luz en el castillo belifontiano, se difundió enormemente debido a los grabados, tapices y orlas tipográficas⁶.

Una pieza troncopiramidal con tornapuntas a los lados sirve para incrustar la cruz en la macolla, compuesta por un cuerpo cilíndrico que, asentado sobre una base hexagonal y rematado en una moldura convexa animada con festones de frutos y cabezas de ángeles, se divide en dos pisos (Vid. Fig. 3). En cada uno de ellos encontramos seis óvalos enmarcados por elementos geométricos y espejos ovalados, los del cuerpo inferior además protegidos en la parte superior por conchas finalizadas en extraños seres fantásticos, donde aparecen efigiados los apóstoles, de gran calidad, portadores de su instrumento de martirio y sobre fondos paisajísticos, algunos muy detallados. Aunque la representación de los apóstoles había sido un tema muy repetido desde el medievo, su utilización en las cruces procesionales se verá potenciada a partir del Concilio de Trento al formar parte de las imágenes dogmáticas que definieron la teología católica contrarreformista. Como ocurrió con los Padres de la Iglesia, los apóstoles simbolizan los pilares sobre los que se sustentaba la Doctrina Cristiana. Los óvalos quedan diferenciados por pilastras cajeadas y columnas exentas ornamentadas con decoración vegetal helicoidal y cabezas de angelotes. Las columnas del cuerpo inferior presentan adosadas en la base cabezas humanas rematadas en jarrones y se coronan con gráciles puttis; las del cuerpo superior finalizan en un peculiar elemento formado por espejos ovalados y eses. Seis tornapuntas decoradas con mascarones que sostienen jarrones animan el paso al grueso toro que remata el tubo cilíndrico de enmangar. Ambos elementos se adornan profusamente con roleos, cartelas, cintas, recortes, festones de frutos, motivos florales, máscaras, cariátides y cabezas aladas de querubines.

La inexistencia de punzones y la total carencia de referencias documentales, hasta donde sabemos, convierten en tarea harto complicada y problemática el deseo de desentrañar el posible origen de esta excepcional obra, que compite con lo mejor de su momento y que posiblemente llegase a esta alejada localidad salmantina al ser comprada en alguna de las numerosas y afamadas ferias que tuvieron lugar en tierras castellanas a lo largo del siglo XVI. De entrada confirmamos la duda que ya esbozamos en su momento y en la que planteábamos que esta pieza difícilmente pudo ser labrada en Ciu-

⁶ BERLINER, R.: *Motivos ornamentales de los siglos XV al XVIII*, Barcelona, 1928, p. 156 y ss. Cit. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. cit.*, p. 555.



Figura 3. Cruz procesional de Hinojosa de Duero. Macolla.

dad Rodrigo debido a la tipología que presenta, tan extraña en la Diócesis Civitatense. Al respecto, téngase en cuenta que en las parroquias de este obispado no se ha encontrado ninguna otra cruz procesional que derive de la renacentista de brazos abalaustrados. Sin duda, la causa es que en la platería

mirobrigense del siglo XVI se impuso un modelo de cruz que provenía de la tipología medieval tardogótica caracterizada por piezas de brazos rectos con expansiones intermedias tetralobuladas y terminaciones trilobuladas dibujando cada uno de los lóbulos un perfil conopial en las más antiguas (Aldehuela de Yeltes y Puerto Seguro) o extremos trilobulados circulares o circulares que adquieren exteriormente forma romboidal debido a la crestería en las más modernas (La Alameda de Gardón en el primer caso (Vid. Fig. 4) e Ituero de Azaba, Pastores, hecha en 1579 por el platero local Francisco de Huete, y Morasverdes en el segundo). Incluso una cruz como la de Pastores, en la que el repertorio decorativo presenta elementos propios del manierismo, las expansiones intermedias siguen adquiriendo forma conopial. Aunque ya apuntamos que en este caso posiblemente ese arraigo mostrado a ciertas notas pasadas se debiese a las condiciones del contrato, el único hecho constatable es que ninguna de las piezas conservadas se escapa a las variantes de la tipología aquí apuntada⁷.

Hasta este momento siempre hemos defendido que la cruz procesional de Hinojosa de Duero pudo haber sido labrada en Zamora debido a la evidente filiación estilístico-decorativa que denota con otras piezas realizadas por esas fechas en sus talleres (el pie de la cruz de Grisuela, los varales de las andas del Santísimo de la catedral de Zamora y las cruces procesionales de Fonfría, gáname, Villadepera y Zafara). Además, esta hipótesis se apoyaba en dos factores más, la existencia del motivo iconográfico de la Verónica con la Santa Faz y el Cristo crucificado en el anverso del cuadrón central de varias cruces procesionales salidas por las mismas fechas de los talleres zamoranos (las cruces de Gáname, Villadepera y de la parroquia de San Torcuato de Zamora, por citar algún ejemplo) y en el hecho de haberse documentado el trabajo de plateros zamoranos desplazados temporalmente a localidades portuguesas próximas a la frontera española en zonas limítrofes a Hinojosa de Duero⁸, circunstancia que nos hizo sospechar en la posibilidad de ciertos contactos/relaciones que pudieron facilitar la difusión/compra de un modelo ajeno a la platería mirobrigense.

⁷ AZOFRA, E. y SAN ROMÁN MANZANERA, P.: "Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Seis cruces procesionales del siglo XVI", *Salamanca. Revista de Estudios*, nº 37, Ed. Diputación de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 133-158. AZOFRA, E.: "Cruz procesional de la iglesia parroquial de La Alameda de Gardón", *Jesucristo, imágenes del misterio*, pp. 90-91

⁸ PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: "Relaciones entre la platería salmantina y portuguesa", *Brigantia. Revista de Cultura*, vol. XVI, Ed. Assembleia Distrital, Bragança, 1996, pp. 55-64.



Figura 4. Cruz procesional de La Alameda de Gardón. Anverso. Antes de la restauración efectuada en el 2000.

A pesar de lo referido con anterioridad y de la proximidad de otros focos plateros de la importancia del tormesino, las nuevas investigaciones efectuadas, centradas fundamentalmente en el estudio comparativo de esta pieza con las obras salidas de los principales centros del ámbito castellano leonés, nos ha llevado a plantear, al haber detectado interesantes elementos comunes entre la cruz de Hinojosa de Duero y otras conservadas en la zona de Valladolid y Palencia, un más que probable origen palentino para esta fabulosa obra realizada hacia 1570, es decir, en el momento de máximo esplendor de la platería palentina que se produjo en el último tercio del siglo XVI⁹. Así, la cruz salmantina coincide en el borde en forma de cinta cuyas volutas rematan en frutas o cabezas de cierto carácter indiano, así como en la presencia de ángeles en el arranque de los brazos y en otros temas decorativos con las cruces parroquiales palentinas de Baltanás¹⁰, con la que presenta un mayor número de semejanzas al compartir además la misma iconografía tanto en el árbol como en la macolla, excepto en el reverso del cuadrón central y en el piso inferior de la manzana, y Baños de Cerrato¹¹ y con las vallisoletanas de La Pedraja del Portillo y Curiel de Duero¹². La primera es obra de Diego de Valdivieso, uno de los más sobresalientes plateros palentinos del Bajo Renacimiento, activo en esa provincia durante el tercer cuarto del siglo XVI y marcador entre 1559 y 1569¹³; la segunda y la tercera, documentadas en 1597 y en 1583 respectivamente, se deben al hacer del orive Pascual Abril que, afincado en Palencia desde 1580 hasta su muerte en 1612, ha sido considerado por Cruz Valdovinos como la figura máxima de la platería palentina del manierismo tipológico y geométrico; y, por último, la cuarta fue labrada a fines del Quinientos por uno de los principales artífices de Peñafiel,

⁹ Una completa revisión sobre el estado de la cuestión de la platería palentina a lo largo del siglo XVI se encuentra en BRASAS EGIDO, J. C.: "Diócesis de Palencia", *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, pp. 191-202.

¹⁰ BRASAS EGIDO, J. C.: "Cruz procesional de la iglesia parroquial de Baltanás", *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, pp. 394-395 (incluye las principales referencias bibliográficas sobre esta pieza).

¹¹ BRASAS EGIDO, J. C.: *La platería palentina*, Ed. Diputación de Palencia, Palencia, 1982, p. 64, figs. 138-139.

¹² BRASAS EGIDO, J. C.: La platería vallisoletana y su difusión, Ed. Institución Cultural Simancas y Diputación de Valladolid, Valladolid, 1980, pp. 167 y 170, figs. 194-197 y 208-209.

¹³ BARRÓN GARCÍA, A. A.: "La platería en Castilla y León", *Catálogo de la Exposición* "El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V", Ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 52.

Gabriel de Segovia que, conocido entre 1586 y 1620¹⁴ y cuyo estilo se halla más vinculado a los plateros de Palencia que a los de Valladolid, desarrolló una intensa labor por toda la comarca de Peñafiel, destacando como autor de custodia y bellas cruces parroquiales¹⁵. A su vez la macolla de Hinojosa de Duero guarda ciertas analogías, tanto por su estructura como por la presencia de medallones ovales con las imágenes de los apóstoles, con las de las cruces, también vallisoletanas, de Encinas de Esgueva, obra del último tercio del siglo XVI de Pascual Abril, y de Torre de Peñafiel y Mélida, ambas de Gabriel de Segovia y labradas hacia 1600¹⁶. Por tanto, y teniendo en cuenta todas las similitudes apuntadas y la excepcional calidad del platero de la cruz procesional de Hinojosa de Duero, cuya maestría queda constatada en la variedad y calidad de los abundantes motivos decorativos y en el perfecto tratamiento de las figuras de los relieves, trabajadas ya dentro de características manieristas, esta pieza muy bien puede caer en el hacer de los orives Diego de Valdivieso y Pascual Abril, si bien no se puede descartar el nombre del platero Gabriel de Segovia.

Por último, reseñar que el excelente estado de conservación que presenta en la actualidad esta pieza deriva de la restauración de cariz violletano llevada a cabo en los Talleres de Vasconcellos de Ciudad Rodrigo en 1974. En junio del año anterior la cruz de Hinojosa de Duero estaba muy deteriorada, presentando numerosos elementos sueltos y recogidos en la parroquia (nueve cabezas aladas de querubines coronadas por elementos florales del árbol dela cruz, dos columnas, dos pilastras cajeadas, dos gráciles puttis y dos elemento formado por espejos ovalados y eses de la macolla), faltando además numerosos remates de los extremos de la cruz y todas las columnas del cuerpo superior de la macolla y tres del inferior, que se repusieron, cuando no se guardaban, imitando con total exactitud a los conservados¹⁷.

¹⁴ CRUZ VALDOVINOS. J. M.: "Platería", *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Ed. Cátedra, Madrid, p. 98.

¹⁵ BRASAS EGIDO, J. C.: "Archidiócesis de Valladolid", La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León, pp. 231-245 (238).

¹⁶ BRASAS EGIDO, J. C.: La platería vallisoletana, pp. 168-170, figs. 191, 206-207 y 212.

¹⁷ El desembolso total de la restauración, incluyendo una vara plateada para usarla, se elevó a 72.000 pesetas. También se hizo una maleta-estuche, en la que todavía se custodia, en el Taller Mecánico de Carpintería de la Viuda de Nicolás Hernández Castilla de Ciudad Rodrigo que costó 1.950 pesetas.

DIEGO FERNÁNDEZ, UN PLATERO CORDOBÉS DE SEIS CABEZAS

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Universidad de Córdoba

El interés por el estudio y conocimiento de la platería barroca cordobesa es algo que tradicionalmente ha atraído tanto a la historiografía local como a los especialistas de la materia, interés plenamente justificado si tenemos en cuenta la nómina de artífices conocidos, la abundancia de piezas conservadas y la extraordinaria calidad de las mismas.

Sin embargo, este panorama resulta completamente diferente cuando se trata de la producción de cualquiera de los otros momentos históricos, pudiéndose observar entonces cómo el interés de una y otros decae considerablemente. En efecto, tanto los maestros como las obras correspondientes a los siglos XV, XVI y XVII han sido objeto de un número muy reducido de estudios, limitándose en la mayoría de los casos al análisis de piezas determinadas, siendo muy escasa la investigación realizada en torno a los maestros activos en estos años.

Es cierto que algunos historiadores se han acercado a figuras concretas de especial relevancia, como es el caso de Enrique de Arfe o Juan Ruiz el Vandalino¹. Pero son muchos los maestros que, como Diego Fernández permanecen casi en el anonimato o confundidas sus obras. Si atendemos a los catálogos de algunas exposiciones celebradas al calor de las conmemoraciones del 92, encontraremos más de media docena de piezas atribuidas a un único Diego Fernández, lo que lo convertiría en un platero de seis cabezas, pues son al menos seis los artífices que con ese nombre trabajan la plata en la Córdoba del Ouinientos.

Y es precisamente esta parcela la que atrae actualmente mi atención; este trabajo forma parte de un estudio más amplio a través del cual pretendo dar a conocer la actividad de los talleres cordobeses durante el siglo XVI, época en la que se va gestando lo que será la gran realidad de la platería barroca cordobesa.

Desde hace varias décadas ha quedado ya plenamente establecido que la ciudad de Córdoba vivió durante el siglo XVI uno de sus momentos de máxima brillantez, tanto social como culturalmente². A lo largo de la centuria ocuparon el episcopado valiosas personalidades que volcaron su entusiasmo patrocinador fundamentalmente en la Catedral, pero también en otras iglesias de la ciudad y provincia, para las que encargaron un considerable número de bienes muebles, realizados en la mayoría de los casos por artistas locales, y entre los cuales ocupan lugar de excepción los objetos de culto.

Pero a la hora de afrontar el estudio de las piezas de platería correspondientes a esta centuria, son varios los problemas que pueden convertir esta tarea en una empresa de especial dificultad. El principal de ellos es sin lugar a dudas el de la carencia de datos de todo tipo. La situación más habitual es la de la escasez de piezas conservadas, dada la inveterada y nefasta costumbre de entregar la plata usada para su refundición y posterior uso. Tampoco abundan los documentos notariales relativos a contratos, a encargos de obras, ni tampoco los libros de fábrica son muy explícitos al respecto; si, a pesar de todo, se da el caso de que haya referencias documentales, la mayor parte de

¹ HERNÁNDEZ PERERA, J.: "La custodia de Fuente Obejuna". *III C.E.H.A.*, Sevilla, 1980. VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Catálogo de la exposición. Sevilla, 1992. SANZ SERRANO, M.J.: *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba 2000.

² De entre la amplia bibliografía sobre la Córdoba del XVI pueden destacarse FORTEA, J.: Córdoba en el siglo XV: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana. Córdoba, 1981. ARANDA, J.: La época moderna (1517-1808). Historia de Córdoba 3. Córdoba, 1984. PUCHOL, M.D.: Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba. Córdoba, 1992. VILLAR, A.: "Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista". Laboratorio de Arte, nº 11, Sevilla, 1998.

las veces, se desconoce el paradero de la pieza o no está bien precisada su autoría.

Puede ocurrir también que se haya conservado la pieza, encontrándonos entonces con una problemática diferente; lo más habitual es que se halle recompuesta, y de no ser así, que no conserve punzones, bien porque nunca los tuvo, bien porque hayan sido desgastados por el frecuente uso. Frente al elevado número de marcas de autor conservadas correspondientes al siglo XVIII, son muy escasas las que nos han llegado del siglo XVI, lo cual dificulta aún más la tarea del estudio y clasificación de tales obras³.

Incluso puede suceder que se halle el punzón de un determinado platero en algún objeto, pero que desgraciadamente no lo podamos identificar con ningún maestro concreto, dado que coinciden en tiempo y lugar varios artífices de idéntico nombre. Es precisamente este último caso el que nos ha llevado a redactar estas líneas, con la modesta pretensión de intentar arrojar un poco de luz a este confuso y complejo panorama.

Entre la nómina de artistas plateros activos en Córdoba durante el Quinientos ocupa un lugar destacado Diego Fernández o Hernández, cuya actividad aparece mencionada en los más tempranos estudios sobre platería cordobesa, considerándose de su mano algunas piezas de extraordinaria calidad. La cosa no tendría mayor complejidad si no fuera porque por los mismos años en que vive y actúa en Córdoba este concreto maestro, existieron varias personas diferentes con el mismo nombre y con idéntico oficio, lo cual dificulta bastante la tarea.

Las primeras referencias documentales en relación a Diego Fernández Rubio se deben a Manuel Merino Castejón, quien recopiló una serie de noticias sobre platería y plateros, extraídas de las Actas Capitulares de la Ciudad, que fueron publicadas en 1930. En este trabajo el autor considera a Diego Fernández el Rubio uno de los grandes artífices de su tiempo, que desempeñó el cargo de fiel contraste de la Ciudad, en cuya Acta de nombramiento, fechada en 1553, se dice "... que es hombre de muy buena conciencia y en el oficio no hay quien mejor lo haga que él"; menciona asimismo otra referencia fechada en el mismo año en la que los capitulares piden opinión al citado maestro sobre temas relativos a su gremio⁴.

³ En el estudio realizado por Ortiz Juárez sobre el particular aparecen reseñadas 24 marcas del siglo XVI, frente a las 143 que el autor ha clasificado del siglo XVIII. Cfr.: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980.

⁴ MERINO CASTEJÓN, M.: "Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes". *BRAC*, nº 26, Enero-Marzo 1930, p. 66.

Sin embargo, en ningún momento insinúa la posibilidad de que pueda tratarse de dos personas diferentes, más bien al contrario, pues señala que para esa fecha "debía de estar de edad avanzada, confirmándolo así mismo el figurar su firma entre las de los plateros que elevaron la petición cosida entre los acuerdos del cabildo fecha 18 de mayo de 1523"⁵. En el tramo final de su texto, entre las firmas de otros plateros, recoge dos firmas de "Diego Fernández" considerándolas de la misma mano⁶.

Por su parte, en 1980 Ortiz Juarez resaltaba la importancia de haber descifrado las marcas de Diego Fernández y Diego de Alfaro "grandes artistas aún sin estudiar, por desconocerse hasta ahora la paternidad de muchas de sus obras" ⁷. En este mismo estudio, el citado autor, al describir los punzones, señala que hubo tres maestros con este nombre: el primero lo identifica con el mismo que cita Merino Castejón en 1523 y 1553 en Actas Capitulares, donde, según él, ya tiene el apelativo de "el Rubio" ⁸. Lo supone padre de Sebastián de Córdoba y de otro Diego Fernández, "del que consta en 1567 que era hijo de Diego Fernández Rubio y hermano de Sebastián de Córdoba", considerando asimismo que desempeñó la contrastía entre 1551 y 1555 ⁹. Finalmente menciona Ortiz a un tercer Diego Fernández, activo entre los años 1573 y 90, que sería hijo de Sebastián de Córdoba, autor de diversas piezas litúrgicas destinadas a parroquias de la provincia ¹⁰.

Por lo que respecta a otras publicaciones sobre platería posteriores a las mencionadas, cuando se reseñan estas piezas no se hacen distinciones, señalándose únicamente que son obras punzonadas, de Diego Fernández, pero sin analizar el estilo y las marcas, ni considerar si son o no fruto de uno o varios artífices¹¹.

Ibidem.

⁶ En nuestra opinión estas dos firmas son producto de dos caligrafías diferentes, que no se corresponden con las encontradas por nosotros a las que luego se hará mención.

⁷ ORTIZ JUAREZ, D.: Punzones... p. 25.

⁸ En el texto de Merino no se recoge el apelativo de "Rubio" en la primera referencia documental, sólo aparece en la correspondiente a 1553. Cfr. Merino, Op. Cit., p. 63.

⁹ ORTIZ JUAREZ, D.: Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo. Córdoba, 1973, p. 115.

¹⁰ Ibidem; se apoya en Nieto Cumplido pero sin dar referencias documentales, por lo que no hemos podido contrastar los datos.

¹¹ LAGUNA, T.: El segundo arte cristiano. Córdoba y su Provincia. T. III, Sevilla, 1986, p. 203. NIETO, M-MORENO, F.: Córdoba, 1492, ambiente artístico y cultural. Catálogo de la exposición conmemorativa V Centenario del Descubriminto de América. Córdoba 1992, pp. 260-262 y 266. IDEM.: Eucharistica Cordubensis. Catálogo de la exposición, Córdoba 1993, pp. 75-76, 133, 170, 180.

Por esta razón, considerábamos imprescindible deslindar cada una de estas personas e intentar, en la medida de lo posible, adjudicar a cada uno de ellos las probables obras que hubieran salido de sus manos; así mismo nos parecía de gran utilidad procurar identificar cuáles de ellos habían utilizado las marcas publicadas por Ortiz Juarez en 1980. De ahí que, en primera instancia, hayamos centrado nuestra atención en los aspectos documentales.

En lo que atañe a esta labor, han sido de gran ayuda las reseñas documentales referidas a plateros, recopiladas por don José de la Torre del Cerro, y publicadas a su muerte¹². Cotejando los datos de archivo con las obras y fechas conocidas, resultaba evidente que se trataba de diferentes personas, algunas de las cuales estaban relacionadas entre sí por vínculos familiares¹³. Así mismo, la simple constatación de la firma estampada por estos maestros en los distintos documentos notariales que hemos revisado ha venido a corroborar la existencia de varios homónimos de idéntico oficio.

De acuerdo con esto, en el estado actual de nuestra investigación podemos apuntar que entre 1540 y 1591 existieron en Córdoba seis plateros diferentes llamados DIEGO FERNÁNDEZ. Para facilitar la clasificación y catalogación de los mismos los hemos denominado de la siguiente manera:

Diego Fernández, muerto antes de 1547.

Diego Fernández Rubio I, el Mayor, muerto en 1570.

Diego Fernández Rubio II, el Joven, activo al menos hasta 1584.

Diego Fernández Rubio III, activo al menos entre 1586 y 1591.

Diego Fernández de Córdoba, platero de jaeces, documentado en 1567 y 1576.

Diego Fernández, documentado en 1548 y en 1571¹⁴.

Buscando la mayor claridad expositiva hemos optado por acercarnos a estos artífices tomando como punto de partida sus relaciones familiares; así analizaremos en primer lugar a los miembros de la familia Fernández Rubio, luego a los de la familia Fernández y finalmente al último de los artistas do-

¹² DE LA TORRE, J.: *Registro documental de plateros cordobeses*. Ordenación e índices: Dionisio Ortiz y Mª J. Rodríguez. Córdoba, 1983.

¹³ Entre los plateros españoles de esta centuria fueron frecuentes los vínculos familiares, bien por lazos de consanguinidad, bien por matrimonios. Cfr. DE ORBE, A-HEREDIA, M.C.: *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*. Pamplona, 1998, p. 38 y ss.

¹⁴ En los documentos consultados, todos aparecen de modo indistinto como Hernández o Fernández.

cumentados, de quien por el momento no consta que tuviera ningún tipo de relación familiar con los otros plateros mencionados.

LA SAGA DE LOS FERNÁNDEZ RUBIO

Diego Fernández Rubio I, o el Mayor

Hemos designado así al maestro que, en nuestra opinión, encabeza la saga, pues fue padre de dos plateros, uno de los cuales lleva su mismo nombre, y abuelo de otro, también homónimo. Creemos bastante probable que sea éste el prestigioso platero a que aluden Merino y Ortiz Juárez, pues como ahora se verá gozó en vida de una buena posición económica y tuvo un taller de gran actividad, aunque en contrapartida, no abundan las referencias relacionadas con la profesión.

Para acercarnos a su vida disponemos de un valioso documento: su testamento, a través del cual hemos podido conocer algunos importantes aspectos de ésta. Disponemos, además, de una serie de documentos de carácter familiar que, de modo indirecto, también nos han aportado referencias interesantes. En efecto, el testamento del platero ha resultado de gran utilidad para nuestro propósito. En él podemos distinguir dos bloques: uno centrado en el ámbito familiar y otro relacionado con la actividad profesional¹⁵.

Según lo conocido hasta ahora, sabemos que Diego Fernández el Rubio fue hijo de Mateo el Rubio, y que en fecha no bien precisada se casó con Teresa de Palma y de Aliseda¹⁶. Como fruto de esta unión vinieron al mundo cinco hijos: Sebastián de Córdoba, Diego Fernández, Leonor Hernández (o Díaz), Francisca Díaz, y María Fernández. Los dos varones seguirán el oficio paterno y de las tres mujeres, dos se casarán con plateros, como luego se verá, de modo que de una u otra forma la familia siempre se mantuvo ligada al mundo de la platería.

¹⁵ AHPC. 1570, Oficio 10, Legajo 6, Alonso Pérez de Castillejo, fol. 306v°-310. Cit.: DE LA TORRE DEL CERRO, J.: *Registro...* p. 43. Los otros documentos atañen al testamento de su esposa y a las cartas de dote de sus hijas.

¹⁶ Aunque en los documentos aparece indistintamente como Teresa de Palma o Teresa de Aliseda, en su testamento la citada dama consta nombrada como Teresa de Palma y Alisera. Cfr. AHPC 1576, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Legajo 11, s/f. Con respecto a la fecha del matrimonio dice que "habrá tiempo de cincuenta años poco más que yo casé legítimamente...con Teresa de Alisera..."

Como suele ser habitual, después de encomendarse a Dios el platero señala a sus albaceas una serie de disposiciones que deben llevarse a cabo tras su fallecimiento: en primer lugar, como solía ser frecuente, ordena la celebración de numerosas misas, tanto en la Iglesia mayor como en el convento de la Victoria. También manda limosnas a los trinitarios para redención de cautivos.

Se reconoce cofrade de dos hermandades, de la hermandad de San Eloy, lógico al ser maestro del oficio¹⁷, y de la de San Sebastián, que suponemos estaría establecida en el Hospital del mismo nombre.

A medias con su esposa tuvo en arrendamiento unas casas propiedad del hospital de la Encarnación de Montilla, situadas en la calle Alhóndiga; aunque no especifica si en ellas tenía la vivienda o el taller, el hecho de estar cercanas a la catedral y en la zona en que se concentraban los talleres del oficio invita a suponer que era allí donde el platero laboraba y vivía.

Es evidente que el artista mantuvo en vida un nivel de vida más bien elevado, como lo prueban las donaciones y las mejoras que dejó a sus herederos y allegados. En efecto en diferentes cláusulas Diego Fernández deja constancia de las mismas, hechas tanto a sus hijas como a sus hijos. Hay, sin embargo, una cláusula especial, en la que se hace constar de modo explícito el cariño que el maestro profesaba a su, probablemente, única nieta, Beatriz, nacida del matrimonio de su hija Francisca con el platero Gregorio Martínez, a la que tenía prohijada: "digo y declaro que Beatriz mi nieta, hija de Gregorio Martínez platero mi yerno y de Francisca Díaz, su mujer mi hija, me ha servido en mi casa donde ha estado y está y por servicios que me ha hecho y amor que le tengo le mando diez mil maravedíes..."¹⁸.

De este matrimonio nacería además otro hijo, Ginés, también dedicado a la platería como luego se verá. Por su parte, Leonor tuvo dos hijos varones llamados Fernando Martínez y Francisco Díaz Martínez, a los cuales menciona como herederos juntamente con sus hijos¹⁹. Con relación a su tercera

¹⁷ Aunque no existe un estudio sobre el gremio de plateros en la Córdoba del XVI, hay una buena aproximación a él en VALVERDE, F.: El colegio-congregación de plateros cordobeses (1729-1842). Tesis doctoral defendida en la Universidad de Córdoba en 1998 (en prensa). Agradezco al autor el haberme permitido usar su trabajo. Para el funcionamiento del gremio de plateros véase Sanz, M.J.: Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros. Sevilla, 1996.

¹⁸ AHPC, 1570, Oficio 10, Legajo 6, Alonso Pérez de Castillejo, Fol. 306vº-310.

¹⁹ Ibídem. La presencia de estos nietos en el testamento viene justificada por el hecho de que su madre, hija del platero, ya había muerto para entonces.

hija, María, sólo se sabe que casó con Alonso de Casas, procurador de causas²⁰.

Reconoce asimismo las mejoras que había asignado a sus hijas en concepto de arras, remitiendo para las cantidades entregadas a las respectivas cartas dotales, si bien hace constar que, si querían participar de la herencia, tales cantidades deberían incorporarse a la misma; en caso de renuncia, las dotes debían quedar exentas de partición.

Dos de las tres cartas dotales citadas fueron documentadas por don José de la Torre²¹; si analizamos tales documentos con cierto detenimiento, podremos comprobar que Diego Fernández asigna a cada una de ellas una importante cantidad, parte en ajuar y parte en metálico. La primera en contraer matrimonio fue su hija Leonor, que casó con un platero llamado Ginés Martínez, quien otorga el mencionado documento en 1543. En él se hace constar que el padre de la desposada entregó al novio, ciento un mil ochocientos treinta y siete maravedíes, de los cuales cincuenta mil le fueron entregados "en veinte y dos marcos y medio y dos reales y medio de plata, a dos mil y doscientos y veinte maravedíes cada marco"²².

Años después, en 1554, cuando se casa Francisca con Gregorio Martínez, también platero, se menciona que la novia ha llevado como parte de ajuar "... doscientos ducados en treinta y un marcos y una onza de plata labrada y de marcar, que son ocho tazones, los siete dorados y uno blanco y dos saleros blancos y una copa dorada y una jarra blanca y un barril con su cadena y tres pastas de plata y una verga de plata que pesó lo dicho"²³. Se da la curiosa circunstancia de que ambas hermanas casaron con dos hermanos dedicados al mismo oficio, luego seguido también por el hijo de Gregorio y Francisca, llamado Ginés Martínez como su tío. De este maestro conocemos que en 1583, cuando aún no había alcanzado los veinticinco años, recibió en calidad de aprendiz a Hernando Gutiérrez, pero nada sabemos en relación a obras²⁴.

²⁰ Ibidem. También se la menciona en el testamento de su madre, cfr. AHPC, 1576, mayo 16, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Leg. 11, s.f.

²¹ DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: Registro... pp. 20 y 27.

²² AHPC, 1543, noviembre 12, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1267, s/f. Cit.: DE LA TO-RRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* p. 20.

²³ AHPC, 1554, Abril 20, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 613, s/f. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* p. 27.

²⁴ AHPC, 1583, Septiembre 23, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 12390, s/f.

La generosidad paterna también se puso de manifiesto en el casamiento de los hijos varones pues según el propio testimonio del testador, con motivo del acontecimiento había regalado "a sus mujeres una joya de oro a cada uno de ellos que valdría hasta treinta ducados poco más o menos"²⁵.

En el apartado profesional el testamento de Diego Fernández no es tan explícito como en lo familiar, pero no por ello carece de interés. En primer lugar, nos revela que entre el padre y uno de los hijos hubo también una larga relación profesional, de la que salieron obras en común y que algunas de éstas fueron terminadas por el hijo. Efectivamente, el platero señala que desde hacía una década estaba asociado con él su hijo Sebastián de Córdoba, quien había aportado para la citada sociedad noventa y siete mil maravedíes; así mismo indica que ambos habían hecho obras de plata "para la iglesia de la villa de Castro del Río y de otras partes", aunque desgraciadamente no se indica con exactitud cuáles fueron tales obras²⁶.

Lo anteriormente expuesto resulta de interés por partida doble, ya que además de reseñar obras de Fernández I, recoge también la actividad del hijo, y esto es, si cabe, de mayor importancia, por cuanto adelanta en más de quince años la actividad de Sebastián, de quien hasta el momento sólo se conocían trabajos fechados en 1577, en colaboración con Rodrigo de León²⁷.

El hecho de que el maestro se hallase bastante grave cuando se redacta el testamento significó que no pudiera firmar, de manera que no podemos, de momento, conocer cómo era su firma, lo que sin duda nos habría ayudado considerablemente en nuestro empeño. Tampoco figura su firma en las cartas de dote antes mencionadas, a pesar de hallarse presente durante la redacción de las mismas²⁸. Cabe la posibilidad de que no supiese escribir, pero no ha quedado constancia expresa de ello, como sí ocurre en otras muchas ocasiones.

Hasta 1576 no volvemos a tener referencias directas de la familia de Diego Fernández Rubio el Mayor; en ese año redacta su testamento su viu-

²⁵ Véase el documento citado en la nota 15.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem. Una breve referencia a la labor de este artífice con Rodrigo de León en ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones...* p. 67. IDEM, *Exposición...* p. 114. Sobre ambos maestros tengo actualmente en preparación un artículo.

²⁸ En la carta dotal de Leonor, de 1543, junto a la firma del escribano sólo aparece la de Ginés Martínez. Cfr. AHPC, 1543, noviembre 12, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1267, s/f. En la carta dotal de su hija Francisca, en el lugar de la firma dice'llevada por Diego Hernández padre de la desposada'. AHPC, 1554, Abril 20, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 613, s/f.

da, Teresa de Palma y Aliseda. Este documento ha resultado asimismo de gran interés, pues nos ha permitido conocer un poco más de la trayectoria profesional y vital de sus miembros²⁹.

Al igual que su esposo, doña Teresa dispone que se digan por ella una serie de misas, cantadas y rezadas, tanto en la Catedral como en el convento de la Victoria, además de otras por su esposo y por sus padres; también deja similares limosnas a los hospitales, a las ermitas, a los trinitarios y a los mercedarios.

Entre las mandas particulares, de nuevo volvemos a encontrar a la joven Beatriz Martínez, la nieta, como beneficiada; en este caso la abuela le deja cosas de ajuar y de vestimenta, entre las que destacan un alquicel morisco, una frazada, dos sayas, un manto, dos faldellines y diversos tocados³⁰. Asimismo doña Teresa hace dos especiales menciones en relación a sus hijos varones; señala que, en 1571 había dado a cada uno de ellos cierta cantidad de dinero en calidad de inversión, con resultado muy dispar; mientras que el dinero entregado a su hijo mayor le había proporcionado beneficios, en dineros y en especies, en el otro caso el negocio había sido ruinoso ya que, según afirma, "... el dicho Diego Fernández mi hijo me consta que perdió los dichos cien ducados con más toda su hacienda que el suso dicho tenía a la dicha sazón"; a pesar de ello la madre desiste de reclamarle la cantidad a pesar de que la citada cesión se había formalizado ante escribano³¹.

En realidad lo que se estableció n 1571 fue una compañía entre los hermanos Sebastián de Córdoba y Diego Fernández Rubio, sin que en la correspondiente escritura haya constancia alguna de participación materna³². Para establecer la citada sociedad, que inicialmente duraría hasta el Domingo de Ramos de 1572, se fijó un capital de 400 ducados, aportado a partes iguales por ambos hermanos, quedando el control del negocio bajo la supervisión de Sebastián de Córdoba. La finalidad de esta compañía era la venta de "mercaderías, tratos y extranjerías donde entendiese que hay pro". Para evitar

²⁹ AHPC, 1576, mayo 16, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Legajo 11, s/f. Cit: ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones...* p. 71. El apellido aparece como Aliseda o como Alisera.

³⁰ Ibidem.

³¹ Se trata del escribano Diego Rodríguez de Ribera, de cuya actuación profesional sólo se conserva en la actualidad un legajo, que abarca desde 1568 a 1572. A pesar de todo, la búsqueda del documento ha resultado infructuosa.

³² AHPC, 1571, mayo 8, Diego Rodríguez de Ribera, Oficio 27, Legajo 11279 P. Fol. 532-533 v°. Es la única referencia al tema que hemos hallado en el citado legajo.

futuros problemas, se estableció que hubiese un estricto control informativo y financiero, rindiendo Sebastián de Córdoba cuentas a su hermano cada seis meses.

A tenor de lo reflejado por Teresa de Palma, es probable que los cien ducados que ella había entregado a cada uno fueran para este negocio, aunque no figurase de modo expreso en el documento de constitución. No obstante, el hecho de que la madre renuncie a recuperar sus bienes resulta algo insólito, o cuando menos infrecuente; quizá la explicación a esa actitud la hallemos en la frase que la mencionada señora hace añadir al redactor del documento "porque yo he recibido del dicho Diego Fernández mi hijo otras cosas que valen más que los dichos cien ducados después de que el dicho Diego Fernandez su padre falleció y pasó de esta presente vida..."33, dato ciertamente significativo, que abre ante nosotros nuevas perspectivas a la hora de acercarnos a estos personajes del pasado.

Tras designar a sus dos hijos varones como albaceas testamentarios, nombra herederos a los cuatro hijos que viven, y a los de su difunta hija Leonor "que están en Indias del mar océano"; no sabemos si ambos hermanos se dedicaron también al oficio de plateros o si, por el contrario, su marcha a ultramar tuvo más bien un cierto carácter de aventura. Como testigos del testamento, redactado en la casa de Sebastián de Córdoba, figuran varios plateros, entre ellos Alonso de Roa, que también había desempeñado la misma función en el caso del difunto Diego Fernández.

Como la testadora no sabía escribir el escribano solicita la intervención de uno de los testigos, como era de rigor; de nuevo aquí salta la sorpresa, pues el elegido es un platero llamado Diego Fernández de Córdoba, que con toda probabilidad, como luego veremos, no pertenecía a esta familia³⁴.

Diego Fernández Rubio II

Deslindar la personalidad y la producción de este artífice ha resultado una labor bastante ardua. No obstante, después de haber cotejado las firmas registradas en los protocolos notariales y las referencias familiares en ellos

³³ AHPC, 1576, mayo 16, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Legajo 11, s/f.

³⁴ Se designa a sí mismo como "platero de jaeces". La firma que aparece al pie del documento nos permite hacer esta afirmación, que más adelante razonaremos de modo más detenido. Resulta curioso que sólo aparezca la firma del hijo Sebastián.

contenidas, creemos poder hacer una aproximación a su trayectoria personal y profesional bastante fiable.

Por lo que se refiere a su vida, en el estado actual de nuestras investigaciones, podemos afirmar que abarca, al menos, desde 1560 a 1584. En efecto, la primera fecha segura corresponde a 1560; en ese año, el 22 de septiembre según propia afirmación, contrajo matrimonio con Úrsula Jiménez, hija de Gonzalo Hernández y Juana Gutiérrez³⁵. Nada se dice en relación a la edad, lo que hace suponer que ya habría pasado los veinticinco años; si bien esta conjetura, demasiado genérica, no nos permite precisar la fecha de su nacimiento, podemos no obstante situarlo entre 1520, año en torno al cual se casaron sus padres, y 1535, si consideramos que ya había cumplido los 25 el año de su casamiento.

De acuerdo con las fuentes, debió ser hombre cordial, bueno y cariñoso con su familia, como ha quedado bien de manifiesto en el testamento de su madre, siendo al único a quien ella dedica frases de cariño, según se vio más arriba. Pero también persona poco práctica y escasamente previsora, proclive a perder su fortuna, a pesar de que no debieron faltarle clientes. En cuanto a su formación artística, no sabemos nada acerca de su aprendizaje del oficio, ni si se sometió al correspondiente examen, aunque es de suponer que el primero lo hiciera bajo la supervisión paterna y lo segundo, antes de 1561, fecha en la que se ha documentado hasta el momento la llegada a su taller del primer aprendiz.

Efectivamente, ese año recibe a Alonso de Quijada como aprendiz del oficio³⁶; por entonces nuestro artista vivía en la collación de San Andrés. En 1573 llega a su taller un nuevo aprendiz, Alonso Casas, huérfano de catorce años, quien habría de estar en su casa durante cinco años³⁷.

Por lo que respecta a su actividad profesional, pueden señalarse algunos aspectos interesantes. Al contrario de lo sucedido con su hermano Sebastián, nada se dice con respecto a él en el testamento paterno, lo que

³⁵ AHPC 1560, Septiembre 14. Diego Rodríguez, Oficio 23 , Legajo 12091 P, Fol. 292-294 v°. Cit.: DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: Registro... p. 33.

³⁶ AHPC 1561, julio 16, Oficio 18, Martín López, Legajo 24, fol. 606 y v°. Cit: DE LA TORRE, J.: *Registro...*p. 34. Se da la circunstancia de que el aprendiz, de trece años, es hermano de un platero llamado Pedro de Ouijada.

³⁷ AHPC 1573, Septiembre 13, Juan Alonso Vallines, Oficio 3, legajo 460, fol. 123-124. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro...* p. 49. Como en el anterior aprendizaje, también el tutor es un platero, en este caso, Miguel de Córdoba.

hace suponer que debió trabajar siempre de modo independiente, hasta el punto de que se marcha a vivir a una collación diferente y alejada del núcleo mercantil de la ciudad. Tampoco sabemos mucho más de la asociación con su hermano, ni el tiempo que ésta duró, ni si de ella salieron obras en común; es de suponer que fue una compañía breve, puesto que Sebastián de Córdoba estuvo vinculado profesionalmente desde al menos 1577 con el artífice Rodrigo de León³⁸.

Por otra parte, la investigación documental ha permitido conocer la realización de varias obras por parte de este artífice; así, sabemos que en 1571 se comprometió a labrar una lámpara para un vecino de Ecija, Jerónimo de Espinosa. Según se desprende del documento, el platero había hecho una traza que fue aceptada por el cliente; la lámpara debía pesar siete marcos y medio de plata, pagándose la labra de cada marco a 23 reales, recibiendo como parte de pago cuatrocientos reales. Lo más curioso es que en su ejecución sólo emplearía cinco días, pues se compromete a entregarla "... el sábado en la noche primero que viene que se contarán diez y ocho días del presente..."³⁹. Por entonces se declara ya vecino de la collación de Santa María y se denomina a sí mismo "platero de martillo".

Entre este trabajo y el siguiente documentado debió tener lugar el bache mencionado en el testamento materno, en el que el platero quedó arruinado, aunque desconocemos las causas de semejante desventura.

En 1583 se documenta una nueva obra de este maestro, una cruz para la iglesia de la villa de Santa Cruz. Según lo estipulado con el cliente, la mencionada cruz se haría de alquimia, es decir, de latón, "plateada toda con plata fina de copela muy bien hecha y en toda perfección..." Debía medir media vara y dos tercias, rematando el vástago en una manzana donde encajaría la cruz; el precio se fijó en treinta ducados y el plazo de entrega para la Navidad de ese mismo año, fecha en la que debía estar abonada toda la citada cantidad. Con respecto al diseño y decoración de la cruz, sólo se indica que ha de adornarse con dos cuadrantes ornados con figuras de bulto, luciendo uno una imagen de la Virgen y el otro un Calvario.

³⁸ Véase al respecto la nota 27.

³⁹ AHPC, 1571, agosto 13, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 12373 P, fol. 145. Cit: DE LA TORRE... *Registro..*.p. 46.

⁴⁰ AHPC, 1583, septiembre 19, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 12390 P, s/ f. Es probable que se encontrara enfermo o con ciertas dificultades pues la firma estampada al final del documento es insegura y de trazos temblorosos.

Diego Fernández Rubio III

En 1980 Ortiz Juárez mencionaba a otro platero más de este nombre, cuyo examen de maestría había tenido lugar el 19 de abril de 1586. Lo considera hijo de Sebastián de Córdoba, por lo tanto nieto de Diego Hernández Rubio I o el Mayor⁴¹. De acuerdo con la documentación conservada, este platero, a la sazón joven, se habría hecho cargo de acabar algunos de los trabajos que su padre no había podido concluir por su fallecimiento, como por ejemplo, algunas piezas para la parroquia de Bujalance⁴². Creemos que el padre del maestro debió morir entre 1585 y 1589, ya que en ese año el platero Rodrigo de León, con quien tantas veces había trabajado Sebastián de Córdoba, faculta legalmente a Diego Fernández para cobrar lo que aún se les debía por unas andas para la Virgen de la Cabeza de Andújar⁴³.

Este mismo platero es en nuestra opinión, quien contrata en 1591 una lámpara para Belalcázar, que desgraciadamente no se conserva⁴⁴. La firma estampada al final de la escritura es diferente a las demás que hemos registrado y, curiosamente es la única en que aparece consignado "Rubio" como apellido. La lámpara en cuestión debía seguir el modelo de una que poseía la iglesia del Sagrario de la Catedral, y en su decoración ajustarse a la estética del "romano".

Esta puntualización nos resulta bastante significativa dada la fecha en que se encarga la obra; es ciertamente una estética desfasada, por cuanto que en esos años plateros como Rodrigo de León se decantaban ya por líneas más puras y decoraciones de esmaltes, dejando de lado las decoraciones basadas en grutescos que habían dominado en los comedios de la centuria. Sin embargo, es probable que fuese motivado por la semejanza con el modelo, o por deseo del cliente, más que por propia iniciativa del artífice.

⁴¹ ORTIZ JUAREZ, D.: "El libro registro de Hermanos y actas de visita de la congregación de San Eloy". *BRAC*, nº 93, Córdoba, 1973. IDEM: *Punzones*... pp. 71-72.

⁴² Ortiz Juarez apunta que el fallecimiento debió ocurrir antes de 1590, pero sin dar más datos. Véase *Punzones...* p. 67 y p. 72, nota 15.

⁴³ AHPC 1589, Abril 26, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 36, fol. Ilegible. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* p. 69.

⁴⁴ AHPC, 1591, Febrero 8, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 12409 P, Fol. 389 v°– 391 v°. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: Registro... p. 73.

LOS OTROS DIEGO FERNÁNDEZ

Hasta aquí hemos analizado a plateros de igual nombre que pertenecieron a una misma familia; sin embargo, la documentación ha revelado la existencia de otros plateros con idéntico nombre pero que, según los datos de que hasta hoy disponemos, no guardan relación de tipo familiar con los ya citados. Se trata, no obstante, de otra serie de artífices que también mantienen vínculos familiares entre sí.

El primer Diego Fernández

Es este el primer platero de este nombre en lo que a cronología se refiere, pero es también el más oscuro de todos. Nada se dice de él en la ya citada recopilación documental reunida por De la Torre y publicado por Ortiz, ni tampoco lo menciona de modo expreso Merino Castejón; cabe en lo posible que fuera éste y no Fernández Rubio I en que firma la petición de los plateros de 1523, pero este es un dato que de momento no podemos confirmar.

La única referencia que actualmente tenemos sobre este artífice es de carácter indirecto, pues se trata del testamento otorgado por su viuda en junio de 1547⁴⁵. En efecto, se nombra viuda del platero Diego Fernández y vecina de la collación de Santa María, en cuya iglesia tenían sepultura. Como herederos nombra a sus hijos Juan Fernández, Martín Alonso, Fernando de Córdoba, Luis de Córdoba, Leonor Gómez, Isabel Gómez, que estaba a su vez casada con el platero Fernando de Córdoba, y eran padres de Marina de la Cruz y de María Fernández.

Cinco años más tarde, en 1552, el platero Diego Ramírez otorga carta dotal a su esposa María Fernández "hija legítima de Diego Hernández platero difunto y de María Hernández su mujer legítima que estais presente..."⁴⁶.

Consideramos bastante probable que este platero difunto y su esposa María fueran los abuelos del platero de jaeces Diego Fernández que analizaremos seguidamente. Al tratarse de referencias documentales indirectas, no

⁴⁵ AHPC, 1547, Junio 5, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1270, fol. 163-164. Cit: DE LA TORRE, J.: Registro... p. 22.

⁴⁶ AHPC, 1552, Julio 30, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 9, Legajo 3, Fol. 196 y v°. Cit: DE LA TORRE, J.: *Registro...* p. 26.

sabemos, de momento, si el maestro sabía firmar ni cómo eran los trazos de ésta.

Diego Fernández

Acerca de este artífice son también muy escasos los datos que poseemos. La primera referencia corresponde al año 1548 cuando se asocia con Juan de Sevilla para hacer a medias "un jaez de plata y oro los esmaltes de obra del romano, que se entiende petral y encaladas y espuelas y cabezadas y estriberas"; a cada uno de los maestros le correspondía la mitad de la obra, tanto de materiales como de mano de obra, por lo que una vez acabado debía valorarse para ver que era igual en todo; se estipuló además que "el dicho jaez se ha de vender aquí en Córdoba como en Sevilla o en otras partes y el precio que por el dicho jaez se diere se parta entre ellos por iguales"; también acordaron no hacer ningún nuevo jaez hasta no haber vendido éste⁴⁷.

Es, como puede verse, una nueva muestra de la existencia de una faceta poco conocida de la platería cordobesa, la de la realización de objetos suntuarios, que sin duda debieron gozar de importante demanda por la demostrada calidad de sus talleres. Resulta, no obstante, algo natural si tenemos en cuenta la importancia que tuvieron los caballos en esta ciudad, hasta el punto de convertirse en su símbolo⁴⁸. Por otra parte, hay que reseñar que se trata de un género escasamente presente en otros núcleos de platería del país, lo cual justifica aún más la demanda por parte de la nobleza. Son piezas en las que también se busca la "moda", puesto que se menciona de modo expreso el tipo de labra que ha de hacerse en el conjunto que, a todas luces debió ser de gran belleza. Además de jaeces, se fabricaban sillas de montar, sobre todo de la modalidad de jineta, muy apreciada entre el estamento noble⁴⁹.

⁴⁷ AHPC, 1548, junio 5, Juan Damas, Oficio 7, legajo 1271, Fol. 287-288. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro...* p. 23.

⁴⁸ Recuérdese que en 1569 se instituyeron en la Ciudad las Caballerizas Reales y dos siglos más tarde, cuando Tiépolo decora el Salón del Trono del Palacio Real, se vale de la imagen de unos briosos caballos para simbolizar a Córdoba.

⁴⁹ Este tipo de silla tenía como peculiaridad que los estribos eran más cortos y las piernas debían ir muy pegadas al animal. A esa especialidad se dedicaba el platero Pedro de Roa, que vivía en la collación de San Miguel en 1591. Cfr. AHPC 1591, Rodrigo de Molina, Oficio 30, Legajo 93, fol. 62 v°. Agradezco la referencia documental al Dr. Enrique Soria.

La segunda noticia que tenemos de este artífice es de índole familiar; se trata de la carta dotal hecha a favor de su esposa Inés Alonso, hija de Pedro Fernández de las Libras difunto y de Ana González. El documento se otorgó ante el correspondiente escribano en mayo de 1571⁵⁰. En éste el platero se dice hijo de Fernando de Córdoba, del que no se menciona profesión. Con respecto a quien pudiera haber sido éste, pueden apuntarse dos hipótesis: que sea el mismo que se menciona en 1547 como hijo de María Fernández y del platero difunto Diego Fernández, o bien que se trate del platero de igual nombre casado con Isabel Gómez, igualmente hija del difunto Diego Fernández. De modo que, por uno u otro lado, el platero que nos ocupa sería su nieto. Hay constancia de un platero llamado Fernando de Córdoba pero su cronología nos parece bastante temprana para poder identificarlo con el aquí mencionado⁵¹.

Diego Fernández de Córdoba

Son bastante escasos los datos de que disponemos actualmente en relación con este platero. Las referencias documentales se circunscriben a los años 1567 y 1576, si bien en ambos casos resultan bastante interesantes. En efecto en ellos se nos dice que el maestro realizaba jaeces, lo que de alguna manera confirma la demanda de platería profana y que la labra de los talleres cordobeses gozaba de estima en todo el reino.

En la primera fecha de que hacemos mención, el platero se presenta ante el escribano en tres días sucesivos para dar poder a otras personas con el fin de que cobren en su nombre algunas cantidades que se le adeudaban. Así, en 28 de julio de 1567 da poder a don Pedro Fernández de Córdoba para que cobre 660 ducados que le debe el duque de Osuna "...del precio de dos jaeces de plata, uno carmesí y el otro negro..." Un día después, vuelve a darle poder, en esta ocasión para el cobro de otro jaez, valorado en trescientos ducados, adeudados por "don Fernando de Rojas, mayordomo de su alte-

⁵⁰ AHPC. 1571, mayo 16, Gonzalo Fernández de Córdoba, Oficio 37, Legajo 9046 P Fol. 671-673 v°. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro...* pp. 45-46.

⁵¹ ORTIZ JUAREZ, D.: Punzones... p. 68.

⁵² AHPC, 1567, Julio 28, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1297, Fol. 116 y v°. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro...* p. 39.

za el príncipe nuestro señor"⁵³. Finalmente, hará un nuevo poder a favor de Jaime de Buenavida, vecino de Murcia, para que en su nombre cobre "...de García de Ribas, vecino de Murcia, arrendador de las encomiendas de Valderricote que posee el muy ilustrísimo señor don Francisco Exporique"⁵⁴.

La segunda referencia a este platero resulta aún más curiosa, pues la encontramos en el testamento de Teresa de Palma y Aliseda, viuda de Diego Fernández Rubio el Mayor. Como la testadora no sabe firmar, se elige a un testigo para que lo haga en su nombre, siendo el designado, precisamente, Diego Fernández de Córdoba, "platero de jaeces" Podría pensarse que se trata del hijo del matrimonio, mencionado por la madre según se ha visto, pero las firmas no coinciden, ni se alude a ningún grado de parentesco.

Tampoco podemos precisar si tuvo alguna relación con los dos plateros antes mencionados, si bien el hecho de llamarse Fernández de Córdoba y la probable especialización en el trabajo de jaeces podrían sugerir alguna relación familiar; pero en ninguno de los documentos hemos detectado la más mínima alusión a cuestiones de esta índole.

La marca de autor

En 1980 publicó Ortiz Juárez el punzón de Diego Fernández, considerando al respecto tres variantes: la primera, con forma cuadrada y remate en medio punto, con las sílabas DIE con círculo sobre la i y debajo FERN con la n invertida, separadas ambas sílabas por una línea horizontal.

La segunda variante, mal conservada, presenta la sílaba DIE en letras mayúsculas con círculo sobre la i y debajo FRDS, muy frustras la f y la s.

La tercera marca, aún en peor estado de conservación, presenta las letras en minúscula, con la sílaba "die" arriba y abajo muy frustas, casi ilegibles, "fern". Tanto esta como la anterior presentan según el citado autor, caracteres góticos.

Basándose en la forma de los punzones, Ortiz Juárez agrupó asimismo las obras conservadas en tres bloques: en el primero se incluyen una naveta de San Pedro de Córdoba, una crismera de San Bartolomé de Espejo, el cáliz

⁵³ AHPC, 1567, Julio 29, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1297, fol. 128 y vº. Cit.: Cit: DE LA TORRE, J.: *Registro...*pg. 39-40. No queda claro si el jaez era para el príncipe o para el mayordomo.

⁵⁴ AHPC, 1567, Julio 28, Juan Damas, Oficio 7, legajo 1297, Fol. 116 vº-117 vº.

⁵⁵ AHPC, 1576, Mayo 16, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Legajo 11, s/f.

gótico de Palma del Río, y la custodia de farol de Aguilar. El segundo de los punzones aparece en la cruz de Espejo en la cruz relicario de Montemayor y en el relicario eucarístico de Cañete de las Torres.

La tercera variante la detecta en piezas como el relicario de San Acisclo y Santa Victoria de la Catedral, en el cáliz gótico de Baena, y en el píxide de Zuheros. Hay que decir, no obstante que en ningún momento Ortiz Juárez realiza estudio estilístico de estas obras ni las compara entre sí; sólo en las tres correspondientes a la segunda variante, deja constancia de que "las tres piezas llevan el escudo del obispo don Diego de Alava y Esquivel, que ocupó la silla cordobesa de 1559 a 1562".

Además de las obras reseñadas, Ortiz incluye también en la nómina de Fernández la labra de una cruz parroquial para San Nicolás de la Villa de Córdoba, pero sin incluirla en ninguna de las tres variantes de las marcas por él consideradas⁵⁶.

Es evidente que de todo lo anteriormente expuesto se desprenden una serie de interrogantes cuya posible resolución excede con mucho los límites de lo que se nos había pedido para este trabajo. No obstante no renunciamos a intentar desentrañarlo en la medida de nuestras posibilidades⁵⁷, al tiempo que esperamos haber contribuido a un mejor conocimiento de los plateros cordobeses del Quinientos.

⁵⁶ ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones...* p. 71. Aunque se menciona el contrato ante escribano público, desgraciadamente no lo hemos hallado en la referencia indicada, lo cual impide que podamos hacer un análisis más exhaustivo de la citada pieza. Por su parte, Sequeiros Pumar la considera anónima. Cfr. SEQUEIROS, C.: *Estudio histórico-artístico de la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba, 1987, pp. 166-167.

⁵⁷ Partiendo de lo aquí acotado, en un próximo trabajo nos proponemos analizar las obras conservadas desde el plano estilístico, con objeto de poder deslindar sus posibles autores, de modo que se pueda establecer un criterio más riguroso a la hora de identificar las marcas.

ARTE, CONTRARREFORMA Y DEVOCIÓN: EL CULTO A LAS RELIQUIAS EN ALCALÁ DE HENARES Y SUS REPERCUSIONES ARTÍSTICAS

Mª DEL CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

El concilio de Trento definió la doctrina de la Eucaristía y subrayó la presencia real de Cristo en las especies consagradas, en virtud de la transubstanciación, en las sesiones XIII y XXII celebradas en octubre de 1551 y en la primavera de 1562, respectivamente. De igual forma se pronunció a favor de la veneración de las reliquias y de las imágenes de los santos en el decreto promulgado en la sesión XXV que tuvo lugar los días tres y cuatro de diciembre de 1563¹. Estas disposiciones, de claro carácter antiluterano, constituyen la defensa de todo aquello que rechazaba el Protestantismo y tuvieron inmediatas respuestas en el seno de la Iglesia Católica. En la práctica, el espíritu de Trento y de la Contrarreforma se tradujo en una fuerte reactivación del culto a la Eucaristía y a las reliquias, con el consiguiente

¹ Publicado en *Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini*, Roma, 1564, pp. CCI a CCIIII. Citados por C. von der OSTEN SACKEN: *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, 1984, pp. 52 y ss. y 40 y ss. El texto está recogido parcialmente en J. GARRIGA: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*, Barcelona, 1983, pp. 346-347.

esplendor de la liturgia, fenómenos paralelos, en muchos casos, a la ejecución de importantes conjuntos artísticos, plata labrada inclusive.

Un ejemplo muy expresivo al respecto es el monasterio de El Escorial, fundado por voluntad de Felipe II y construido entre 1563 y 1584 por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera². Los objetivos de la empresa y los avatares de la construcción los conocemos gracias a la Carta de Fundación y a la descripción de fr. José de Sigüenza³, pero a sus variadas funciones y a su compleja tipología como casa real, panteón de la dinastía, hospital, biblioteca, monasterio y seminario para formación de sacerdotes, hay que añadir también su carácter de "lugar de protección y defensa de los contenidos de la fe y de las formas de culto católicos atacados por el protestantismo"⁴. En este sentido hay que entender las siete mil quinientas reliquias, en su mayoría procedentes de los países protestantes de Europa, que el monarca distribuyó en los dos grandes retablos situados en las cabeceras de las naves laterales de la iglesia, en el interior de suntuosos relicarios labrados por Juan de Arfe y por otros maestros. Aquí se custodió también durante muchos años la "Sagrada Forma" de Gorkum, tras su rescate de los calvinistas y entrega a Felipe II en 1572 a través del embajador de Rodolfo II de Praga⁵. A finales del siglo XVII, su culto brilló con luz propia cuando Carlos II le consagró el altar de la sacristía, obra de José del Olmo, para el que Claudio Coello pintó en el año 1685 el célebre lienzo que todavía se conserva en el monasterio⁶.

A esta misma mentalidad contrarreformista y postridentina responden el auge de la fiesta del Corpus Christi, los festejos que las ciudades españolas celebraban en honor de sus santos patronos, los esfuerzos que se hicieron para recuperar sus restos, dispersos en muchos casos a consecuencia de la

² Un documentado estudio sobre su construcción en G. KUBLER. *La obra del Escorial*, Madrid, 1985.

³ La Carta de fundación la recoge parcialmente C. von der OSTEN SACKEN: El Escorial..., pp. 15-17. La descripción en Fr. José de SIGÜENZA: Historia de la orden de san Jerónimo, libro tercero y cuarto: La Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. Las partes del edificio del Monasterio de San Lorenzo, Madrid, 1986 (edición de Turner).

⁴ C. von der SACKEN: El Escorial..., p. 27.

⁵ C. von der SACKEN: El Escorial..., pp. 40-42 y 64.

⁶ Para J. BROWN: *LA Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, 1990, p. 300, la pintura se hizo para documentar el acto de desagravio a la Eucaristía tras la profanación del monasterio por la corte de Carlos II en el año 1677. En cambio, C. von der SACKEN: *El Escorial...*, p. 64, considera que el monarca encargó la pintura para celebrar la liberación de Viena de los turcos en el año 1684.

invasión musulmana, o las suntuosas custodias y urnas de plata que se labraron desde la segunda mitad del siglo XVI en adelante. Como ejemplos extremos de estos fenómenos citamos las custodias de Juan de Arfe para Valladolid, Ávila o Sevilla, las urnas de San Eugenio y de Santa Leocadia de Toledo que labró el platero Francisco Merino en 1569 y entre 1590-1593, a partir de sendas trazas de los Vergara⁷ o la que la catedral hispalense mandó labrar a Juan Laureano de Pina entre 1671 y 1719 según diseño de Francisco de Herrera el Joven para guardar los restos de Fernando III el Santo⁸, cuya canonización en 1671 fue motivo también de espectaculares fiestas descritas por Torre Farfán⁹.

Tampoco Alcalá de Henares quedó al margen de esta mentalidad y una serie de acontecimientos concretos motivaron que tales devociones contrarreformistas adquiriesen particular impulso, hasta el punto de que algunas iglesias complutenses, como la Magistral o las del convento franciscano de San Diego y de la Compañía de Jesús, se convirtieran en destacados centros de culto a las reliquias y a la Eucarístia, cuya importancia trascendió ampliamente los límites locales. El primero de estos sucesos fue la recuperación de los restos de los Santos Niños Justo y Pastor, patronos de Alcalá, en el año 1568. El segundo, la canonización de San Diego en 1588 promovida por Felipe II. Por último, la entrega de veinticuatro Formas consagradas, procedentes de un robo sacrílego, a un miembro de la Compañía de Jesús en el año 1597. Todos estos hechos tuvieron importantes consecuencias devocionales y artísticas, muy notables en el campo de la platería. Del desarrollo del culto a las reliquias derivaron, por una parte, muchas fiestas públicas alcalaínas a lo largo de la Edad Moderna con sus ingredientes habituales de decorados efímeros, cortejos y procesiones¹⁰. Pero el auge progresivo de estos cultos

⁷ S. ALCOLEA: *Artes Decorativas en la España Cristiana*, Madrid, 1975, pp. 198 y 201. La urna antigua de Santa Leocadia la regaló la catedral de Toledo a la Magistral de Alcalá de Henares para albergar los restos de los Santos Niños Justo y Pastor, que se mantuvieron allí hasta el año 1702. Se recoge esta noticia en *Annales complutenses*, edición de Carlos Sáez, Alcalá de Henares, 1990, p. 621.

⁸ Mª J. SANZ SERRANO: Juan Laureano de Pina, Sevilla, 1981, pp. 71 y ss.

⁹ F. de la TORRE FARFÁN: Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nveuo cvlto deel Rey S. Fernando...Sevilla...1671 (Hay edición facsímil con introducción de A.BONET CORREA, Sevilla, 1984).

¹⁰ Sobre el culto a las reliquias en Alcalá y sobre las fiestas que generaron puede consultarse A. de MORALES: La vida, el martyrio, la inuencion, las grandezas y las translaciones delos gloriosos niños Martyres san Justo y Pastor. Y el solemne triumpho con que fueron recebidas sus santas Reliquias en Alcala de Henares en su postrera translacion, Alcalá de Henares, Andrés de

impulsó también la construcción de capillas o la creación de conjuntos pictóricos, escultóricos o de platería, subvencionados o donados por personajes del alto clero o de la nobleza o por simples devotos. Además, en muchos casos estas obras fueron encargadas a artistas de primera fila relacionados con la Corte o con el Arzobispado de Toledo. Y gracias a ellos el patrimonio artístico de Alcalá siguió aumentando hasta bien entrado el siglo XVIII, manteniendo un nivel de calidad muy por encima de las posibilidades de los maestros locales contemporáneos¹¹.

1. LOS MÁRTIRES DE ALCALÁ

Según diversas fuentes, los Santos Justo y Pastor fueron martirizados en tiempos del emperador Diocleciano en los alrededores de la antigua Compluto, en donde hoy se alza la iglesia Magistral. Desde finales del siglo IV San Asturio promovió su culto en torno a sus restos conservados en una pequeña capilla que, a manera de "cella memoriae" se erigió en el lugar del martirio. El culto a los Santos Niños recibió nuevo impulso durante la época

Angulo, 1568. También en los Annales..., pp. 270 (443), 561-582 (1044-1088), 612 y 620 (1180). A. CÁMARA MUÑOZ: "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento", Madrid en el Renacimiento, Madrid, 1986, pp. 87-93. I. ALASTRUÉ CAMPO: Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675), Alcalá de Henares, 1990, pp. 117-167, 171-209 y 204-209. A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN: La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1990, pp. 37-77, 292, 300-301 y 698-702 (Apéndice XXXI). R. GONZÁLEZ NAVARRO: "Felipe II y el patronazgo de la capilla de San Diego en el convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares", Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares, Alcalá de Henares, 1990, pp. 359-372. F. A. UZTARROZ: Monumento de los santos martyres Iusto i Pastor, Huesca, 1644, dedicado a Juan Orencio de Lastanosa, canónigo de la catedral de Huesca y hermano del célebre erudito y coleccionista oscense Vincencio Juan de Lastanosa. Está recogido en el catálogo de la exposición Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, Huesca, 1994, p. 363. J. C. CANALDA CÁMARA: "El culto a los santos Justo y Pastor", La Catedral Magistral de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1999, pp. 45-54. M. C. HEREDIA MORENO: "Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V", Fiestas, ceremonias y ceremoniales: pueblo y corte. España en el siglo XVIII, Congreso Internacional, Málaga, 1997. Publicado en La España festejante. Málaga, 2000, pp. 443-464.

¹¹ C. ROMÁN PASTOR: Arquitectura conventual de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1994, pp. 61-67. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Capilla de San Diego en el convento franciscano de Alcalá de Henares", Zurbarán, Madrid, 1988, pp. 327-331. P.L. BALLESTEROS TORRES: Alcalá de Henares vista por los viajeros extranjeros (Siglos XVI-XIX), Alcalá de Henares, 1989, p. 52. M.C. HEREDIA MORENO: "La colección de platería de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares", La Catedral Magistral, Alcalá de Henares, 1999, pp. 148-153.

visigoda a lo largo del siglo VII, expandiéndose entonces por amplias zonas de la Península. En el año 732, para evitar la profanación de los restos de los mártires por parte de los musulmanes, los mozárabes se llevaron las reliquias hacia el norte y San Urbicio las custodió en el valle de Nocito, en la actual provincia de Huesca, donde permanecieron hasta el año 1568¹². En esta fecha, recién concluido el Concilio de Trento y en pleno auge del fervor contrarreformista, la Magistral consiguió recuperarlas tras laboriosas gestiones ante Felipe II y ante el pontífice Pío V.

Desde el punto de vista artístico, la llegada de las reliquias desde San Pedro el Viejo de Huesca tuvo repercusión en el ámbito del arte efímero en las fiestas de recibimiento en Alcalá a través de cuatro arcos de triunfo prolijamente ilustrados con escenas de la vida de los mártires entremezcladas con personajes y símbolos de la villa, de la monarquía y del arzobispado de Toledo¹³. Pero en un plano más duradero motivó, por ejemplo, la remodelación de la antigua cripta de los Santos Niños situada bajo el presbiterio de la iglesia Magistral, donde se custodiaban la piedra martirial y el sepulcro de jaspe rojo hecho por Asturio. Las obras, que fueron costeadas por los fieles y concluyeron en 1594¹⁴, transformaron el espacio antiguo que se cubrió ahora por bóveda de piedra con temas geométricos y sus dos accesos, en forma de portadas clasicistas, se coronaron por relieves con sendas escenas del juicio y del martirio de los santos. Acto seguido, la catedral de Toledo regaló su vieja urna de plata de Santa Leocadia para guardar los cuerpos de los mártires, tras sustituirla por la nueva que acababa de labrar el platero Francisco Merino.

¹² La fuente fundamental sobre el martirio y el culto a los Santos Niños es la relación de A. de MORALES: La vida, el martyrio, la inuencion, las grandezas y las translaciones delos gloriosos niños Martyres san Justo y Pastor. Y el solemne triumpho con que fueron recebidas sus santas Reliquias en Alcala de Henares en su postrera translacion, Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1568. También en los Annales Complutenses, edición de Carlos Sáez, Alcalá de Henares 1990, pp. 561-582 (1044-1088). Estudios recientes sobre el culto a los SS. NN. y su expansión en A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN: La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1990, pp. 37-77 y J. C. CANALDA CÁMARA: "El culto a los santos Justo y Pastor", La Catedral Magistral de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1999, pp. 45-54.

¹³ Las fiestas fueron comentadas desde el punto de vista artístico a partir de la relación de A. de Morales por A. CÁMARA MUÑOZ: "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento", *Madrid en el Renacimiento*, Madrid, 1986, pp. 87-93 y por I. ALASTRUÉ CAMPO: *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*, Alcalá de Henares, 1990, pp. 117-167.

¹⁴ Annales Complutenses..., p. 270 (443) y 620 (1180) y A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y A.MARCHAMALO MAIN: La iglesia ..., p. 292.

Las donaciones para el culto de los Santos Niños habían comenzado ya a raíz de la llegada de sus restos a la villa, cuando la cofradía titular sufragó una primera urna que se guardó en el interior de esta otra de Santa Leocadia, o cuando en el año 1568 el gremio de zapateros y curtidores regaló una lámpara de plata para que ardiese en el centro de la capilla. Otra lámpara también de plata ofreció a los Santos Niños la marquesa de Mondéjar en 1588 y una tercera regaló en 1616 don Juan Hurtado de Mendoza, "marqués de San Germán y la Inojosa labrada en óvalo a la italiana..". Muchos otros presentes fueron engrosando y enriqueciendo el tesoro y el culto de los Mártires a lo largo de la Edad Moderna, pero la mayoría de ellos desaparecieron en la francesada o en la guerra civil de 1936. Entre los más llamativos figura en primer lugar una Santa Espina de la corona de Cristo que trajo de Roma Felipe II y que legó el arzobispo Garcia de Loaisa en 1599. Esta reliquia se guardó en un espléndido cofrecillo de marfil, guarnecido de plata y con la cerradura y llave hechas con el oro que trajo de las Indias el licenciado alcalaino don Manuel de Madrid y Luna, oidor de México. Su valor ascendía a dos mil ducados y todavía se conserva. Es obra flamenca italianizante de la segunda mitad del siglo XVI, que recuerda el modo de hacer de Jacob Cornelisz Cobaert, y su decoración, de carácter simbólico, reproduce alegorías de los cinco sentidos a partir de grabados de Frans Floris, Cornelis Floris oVredeman de Vries¹⁵.

Muy espectacular es también el juego de cáliz con su patena y vinajeras, de plata dorada guarnecida de rubíes y con marcas del marcador madrileño Juan de Orea (Lám. I, fig. 1), que entregó el capellán mayor don Tomás Aispuru en 1695, así como el rico frontal de plata, obra barroca de finales del siglo XVII, de posible origen mexicano, enriquecido en el tercer cuarto del XVIII con una escena del martirio de los Santos Niños. Esta pieza todavía preside el altar de la cripta (Lám. I, fig. 2). En cambio ha desaparecido el juego de cruz y candeleros que envió en el 1682 desde el virreinato del Perú el obispo de Cuzco don Manuel de Mollinedo, antiguo estudiante de la Universidad Complutense, el cuadro del Ecce Homo y las bujías, candeleros y ramilletes de plata donadas en 1662 por el racionero y apuntador de la Magistral don Antonio de Villalobos Ibarra, así como la cajonería costeada por el canónigo de la Magistral don Pedro Lozano en 1754 o las cornucopias y

¹⁵ Ha sido estudiado recientemente por M. ESTELLA: "Escultura y objetos de marfil, nácar y concha ", *La Catedral Magistral*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 158-165.

LÁMINA I



Figura 1. Juego de vinajeras.



Figura 2. Cripta de los Santos Niños. Frontal de altar y urna.

arañas de plata, obsequio del cardenal infante don Luis de Borbón en 1756, entre otros muchos presentes de interés artístico¹⁶.

Pero la prueba más expresiva del florecimiento del culto a los Santos Niños fue el solemne traslado de sus restos en el año 1702 a la nueva y suntuosa urna de plata hecha a expensas de la devoción de los ".. Patronos tutelares y vecinos de la ciudad..."¹⁷. Esta espléndida pieza fue labrada en el entorno de la corte madrileña de Carlos II siguiendo el modelo del arca del Jueves Santo que el platero genovés Juan Bautista Rizi había realizado para la capilla del Alcázar de Madrid según diseño de Sebastián Herrera Barnuevo. La de los Santos Niños lleva la inscripción "DAMIAN ZVRENO FECIT ANO DE 1702" y la marca de corte junto a la del marcador de corte AS/MT/ VALLEGO, todo lo cual confirma su cronología y su taller de origen. Se trata de una pieza de gran calidad, con planta ochavada, cubierta por rico repujado vegetal y un gran medallón con la escena del martirio de los Santos Niños en un relieve de acusado barroquismo acorde con los gustos de comienzos del XVIII (Lám. II, fig. 1). La arqueta se guarda todavía sobre el altar de la cripta, recubierto éste por el frontal de plata que antes comentamos, pero su primitivo remate "... con una corona dorada sobre serafines y a los lados dos hechuras de los Santos Mártires, de plata maciza, con sus castillos y palmas doradas", desapareció en el año 1936. La incorporación de otras muchas reliquias y relicarios de diferentes fechas en sendas vitrinas de la cripta la convirtió en una auténtica "capilla relicario" o "relicario múltiple", carácter que todavía conserva. A título de ejemplo citamos varias piezas de astil del siglo XVII que culminan en pequeños retablos o en fanales piramidales de tipo herreriano, como los múltiples de san Blas o san Nicasio, que forman pareja, los de san Teodoro, o santa Teresa, o el de s. Félix "el complutense" que es una obra madrileña de mediados del siglo XVIII, entre otros (Lám. II, fig. 2).

2. EL CULTO A SAN DIEGO DE ALCALÁ

El origen del culto a san Diego se remonta al año 1463, fecha de su muerte en el convento franciscano de Santa María de Jesús de Alcalá de

¹⁶ M.C. HEREDIA MORENO: "La colección de platería de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares", *La Catedral Magistral*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 148-153.

¹⁷ El acta del traslado está recogida por A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN: *La Iglesia...*, Apéndice nº XXXI, pp. 698-702.

LÁMINA II



Figura 1. Urna de los Santos Niños.



Figura 2. Grupo de relicarios.

Henares donde residió a partir de 1456, y fue promovido por los monarcas de Castilla a raíz de las curaciones del rey Enrique IV y de la de su hija Juana logradas por su intervención milagrosa. En agradecimiento, el monarca transformó su celda en capilla y regaló una urna de plata para guardar sus restos. Pero fue Felipe II el que impulsó y obtuvo su canonización en agradecimiento por haber curado a su hijo el príncipe Carlos de las heridas sufridas al caer por las escaleras del palacio arzobispal de Alcalá en el año 1562¹⁸. El largo proceso tuvo lugar entre 1563 y 1588 durante los pontificados de Pío IV, Pío V, Gregorio XIII y Sixto V, culminando en la ceremonia del 2 de julio de 1588 en la basílica de San Pedro de Roma. Para las fiestas oficiales que se celebraron en Alcalá al año siguiente, el pontífice regaló el estandarte y la mesa de altar de la canonización con la condición de que sólo celebrasen en ella arzobispos, obispos, abades mitrados, prelados franciscanos y el prior de San Lorenzo de El Escorial. Tras la exclaustración de los franciscanos en el año 1835 y tras una serie de vicisitudes, la mesa fue instalada en el presbiterio de la iglesia Magistral y hoy se conserva en el altar mayor de la catedral complutense¹⁹.

Pero el culto a San Diego se había iniciado a raíz de su fallecimiento y, como hemos visto, su repercusión artística fue inmediata a través de las propias donaciones reales. Este patronazgo regio se incrementó en tiempos de los Austrias, lo que determinó la relevancia de las fiestas celebradas en honor del santo o la categoría de las obras de arte erigidas o fabricadas para el engrandecimiento de su culto, junto al hecho de estar el convento de Santa María de Jesús muy próximo al Colegio Mayor de San Ildefonso y los franciscanos muy vinculados a la Universidad Complutense²⁰.

¹⁸ Bibliografía sobre la vida y canonización de San Diego en I. ALASTRUÉ CAMPO: Alcalá de Henares..., pp.204-209. A esta relación puede añadirse la obra de Juan Francisco Andrés de UZTARROZ: Monumento de los santos martyres Iusto i Pastor, Huesca, 1644, dedicado a Juan Orencio de Lastanosa, canónigo de la catedral de Huesca y hermano del célebre erudito y coleccionista oscense Vincencio Juan de Lastanosa. Está recogido en el catálogo de la exposición Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, Huesca, 1994, p. 363.

¹⁹ Annales..., p. 612, A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN: La Iglesia Magistral..., pp. 300-301.

²⁰ Sobre el patronazgo regio sobre la capilla de San Diego consúltese R. GONZÁLEZ NAVARRO: "Felipe II y el patronazgo de la capilla de San Diego en el convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares", *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, 1990, pp. 359-372. Un amplio comentario de las fiestas en I. ALASTRUÉ CAMPO: Alcalá *de Henares...*, pp. 171-209.

Además, la especial vinculación de la monarquía con San Diego de Alcalá propició frecuentes viajes desde Alcalá a Madrid o viceversa, tanto de los propios monarcas como del cuerpo incorrupto del santo, para venerar sus reliquias. Y algunos de estos desplazamientos alcanzaron dimensiones urbanas y festivas. Una simple Misa de acción de gracias con asistencia de los reyes en la capilla del convento alcalaino constituía un pretexto para que la Universidad organizase lucidos recibimientos y justas poéticas en honor del santo y de los monarcas. Así sucedió con motivo de la visita que realizaron Felipe III y Margarita de Austria para venerar el cuerpo de San Diego en agradecimiento por la curación de la reina, que el Colegio de San Ildefonso celebró con un certamen poético cuyos jeroglíficos y poesías ganadores se entregaron al monarca²¹.

Pero en muchos otros casos el rey se limitaba a reclamar la presencia de las reliquias en la Corte y ello daba lugar también a solemnes despedidas y recibimientos del cuerpo de San Diego en los que el cabildo municipal, las comunidades religiosas, cofradías e iglesia, organizaban vistosos cortejos encabezados por las mazas de plata del ayuntamiento y por las cruces parroquiales, que se desplazaban en carruajes o a caballo hasta los límites del término municipal en el río Torote. Estos viajes fueron frecuentes a lo largo del siglo XVII, sobre todo durante las últimas enfermedades de Felipe IV y de Carlos II, pero continuaron realizándose durante el reinado de Felipe V, cuando el monarca se encontraba enfermo, con el mismo protocolo que en la época de los Austrias²².

Sin embargo, el culto a San Diego alcanzó su punto álgido durante la época de Felipe IV. Entre 1640 y 1659 se procedió a la reconstrucción de su antigua capilla por mano de artistas madrileños y a la dotación de su ajuar litúrgico con pinturas de Alonso Cano y de Francisco de Zurbarán, retablo de Sebastián de Benavente con traza de Cano y transparente que pintó Antonio van Pere²³. Desde el punto de vista de la platería, la pieza más destacada

²¹ I. ALASTRUÉ CAMPO: Alcalá de Henares..., pp. 213-230.

²² M.C. HEREDIA MORENO: "Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V", Fiestas, ceremonias y ceremoniales: pueblo y corte. España en el siglo XVIII, Congreso Internacional, Málaga y Marbella, 1997. Publicado en La España festejante, Málaga, pp. 4543-464

²³ Sobre la historia de la reconstrucción consúltese C. ROMÁN PASTOR: *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1994, pp. 61-67 y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Capilla de San Diego en el convento franciscano de Alcalá de Henares", *Zurbarán*, Madrid, 1988, pp. 327-331.

fue la nueva urna de plata para guardar los restos del santo, que labró el platero real Rafael González Sobera (Lám. III, figs. 1, 2)²⁴ y que se custodió en otra urna de mármol encargada a Vicente Semería y Juan Sombigo. Además, la capilla se alumbraba con "cuatro grandísimas lámparas de plata ...", según el testimonio de Cosme III de Médicis que la visitó en el año 1668²⁵. Había también muchas reliquias, cuadritos devocionales con miniaturas y otros "pueriles adornos" que no gustaron al ilustre visitante. La capilla se renovó en 1787 a expensas de Carlos III, tras el informe previo de Francisco Sabatini y, finalmente, en el año 1859, tras la Desamortización, fue demolida junto con el resto del convento para construir el Cuartel de Caballería.

De este gran conjunto artístico sólo queda hoy la urna de plata de San Diego, que se venera en una capilla de la iglesia Magistral y que constituye el único vestigio de uno de los focos devocionales más significativos del siglo XVII que albergó el recinto de la Universidad Complutense. Su traza prismática es muy sencilla, pero se cubre de rica decoración vegetal y entre la hojarasca de sus frentes laterales Rafael González dispuso sendos escudos de la orden franciscana y de Felipe IV. Este último está bordeado por el collar con el último eslabón del toisón de oro y conserva en su campo las quinas portuguesas, a pesar de que la ejecución de la pieza data de 1558, fecha posterior a la independencia de Portugal (Lám.III, fig. 3). Con todo ello el monarca quiso subrayar su poder y su categoría como gran maestre de la Orden del Toisón de Oro, pero también el patronazgo ejercido por la Casa de Austria sobre San Diego y su especial vinculación con el convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares de la Orden de San Francisco, muy vinculado, por otra parte, a la Universidad Complutense.

3. LAS SANTAS FORMAS

El culto a las Santas Formas se remonta en Alcalá al año 1597 cuando un penitente morisco, bajo secreto de confesión, entregó al jesuita padre Juárez veinticuatro Formas procedentes de varios robos sacrílegos en los que él

²⁴ M.C. HEREDIA MORENO: "La platería...", pp. 154-156.

²⁵ P.L. BALLESTEROS TORRES: Alcalá de Henares vista por los viajeros extranjeros (Siglos XVI-XIX), Alcalá de Henares, 1989, p. 52.

LÁMINA III



Figura 1. Urna de San Diego.

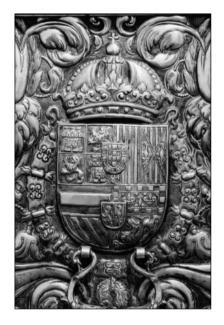


Figura 2. Urna de San Diego, detalle.

mismo había participado²⁶. Ante el temor de que las Formas estuviesen envenenadas, los jesuitas las guardaron entre las reliquias del altar mayor de su iglesia, envueltas en un papel con un texto explicativo de los hechos. Al cabo de varios años, tras numerosos informes y comprobaciones de que las Formas eran incorruptas, el Colegio Máximo de la Compañía acordó solicitar la aprobación oficial del milagro a las autoridades eclesiásticas y se inició un largo proceso para su reconocimiento, que fue aceptado por la Iglesia tras el dictamen favorable de Diego Fernández, doctor en medicina y miembro de la Santa Inquisición, y de otros cinco catedráticos de medicina. El documento de aprobación se emitió de 16 de julio de 1619 y en él el doctor Cristóbal de Cámara y Murga, Canónigo Magistral de Sagrada Escritura en la Santa Iglesia de Toledo, Calificador del Santo Oficio de la Inquisición y Vicario general en la Corte Arzobispal de Alcalá y en todo el Arzobispado de Toledo declaró "...en cumplimiento de lo estatuído y declarado por el Santo Concilio Tridentino (Sess. 25, Título "De las sagradas imágenes, reliquias y veneración de los santos")... ser las dichas Formas reliquias sagradas, y su conservación sobrenatural y milagrosa..."27.

Acto seguido, se celebró una solemne procesión presidida por la familia real hasta la capilla del Evangelio de la iglesia de la Compañía²⁸, con las Santas Formas dentro de una caja de concha, plata y nácar, sobre lecho de flores en unas andas revestidas de brocado y junto a una monumental custodia del Santísimo Sacramento²⁹. Desde entonces se estableció una fiesta anual el cuarto domingo de cuaresma, con procesión solemne, misa y oficio propio y con asistencia de todas las autoridades universitarias, eclesiásticas y civiles. Urbano VIII concedió indulgencia plenaria a los asistentes y en el año 1626 la villa de Alcalá hizo solemne juramento de defenderlas. Paralelamente la

²⁶ Abundantes noticias recogidas en la historiografía local por los *Annales...*, pp. 623-626 E. AZAÑA: *Historia de Alcalá de Henares*, edición facsímil, Alcalá de Henares, 1986, pp.769-779 y, sobre todo en P.F°.M. ARABIO-URRUTIA: *Monografía histórica sobre las incorruptas Santas Formas de Alcalá de Henares*, Madrid, 1897

²⁷ La historia detallada y minuciosa del largo proceso en P:F°.M. ARABIO-URRUTIA: *Monografía...*

²⁸ I. ALASTRUÉ CAMPO: Alcalá de Henares..., p. 37, nota 100, recoge la anónima Relación de un milagro del Santísimo sacramento, que ha sucedido en el Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares, sacado del proceso original, en que se ha provado dicho milagro (Alcalá, Juan Gracián, 1619).

²⁹ A. REYMUNDO TORNERO: Datos históricos de la ciudad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1950, pp. 190-191.

fama del milagro trascendió los límites locales, y la devoción y el esplendor del culto crecieron de tal manera que la iglesia de la Compañía de Alcalá de Henares se convirtió en uno de los puntos de referencia para los visitantes y en parada obligada de todas las visitas reales a la localidad, igual que la capilla de San Diego y la cripta de los Santos Niños. Sirva como ejemplo la que efectuaron doña María Teresa y D. Luis de Borbón, hijos de Felipe V, en el año 1744 durante el viaje de la infanta hacia la corte francesa³⁰.

Visita menos ilustre, pero de cierta trascendencia artística, fue la que efectuó en 1625 Onofre de Espinosa, platero del rey y del marqués de Mondéjar, y mayordomo del Hospital Real de Madrid, porque el artífice relató y certificó un antiguo suceso, al que nos referiremos más adelante, acaecido en torno al robo sacrílego y del que había tenido noticia en el año 1610, que contribuyó también a la creencia en el carácter milagroso de las reliquias y a la expansión de su culto. En cualquier caso, la historia de las Santas Formas de Alcalá de Henares se inscribe en el ambiente xenófobo de finales del XVI y en el marco de la Contrarreforma, que culminaría a comienzos del XVII con la expulsión de los moriscos y con la defensa y exaltación del culto a la Eucaristía, que había tenido en los jesuítas asistentes al Concilio de Trento, como el complutense padre Laínez, a sus más destacados defensores.

Respecto de las donaciones para el culto de las Santas Formas, el obsequio más singular fue el del cardenal Agustín Espínola, antiguo estudiante de la Universidad Complutense que, tras su vuelta de Roma en el año 1624, regaló una magnífica custodia de plata sobredorada y esmaltada, con sus armas en el pie y con un globo ochavado con veinticuatro viriles, donde se guardaron las Formas incorruptas desde el diecisiete de febrero de 1624 hasta su desaparición en 1936³¹.

El auge del culto a las Santas Formas propició la construcción de una capilla sacramental, con su correspondiente dotación de alhajas y ornamentos, que costearon feligreses alcalainos, madrileños e indianos y que se inauguró en 1689. Esta fábrica se ha relacionado con Fray Lorenzo de San Nicolás y con el hermano Francisco Bautista, tiene planta de cruz griega con los ángulos achaflanados y se cubre por una media naranja sobre tambor y con

³⁰ M.C.HEREDIA MORENO: "Un viaje real: el tránsito de los infantes doña María Teresa y don Luis de Borbón por Alcalá de Henares en el año 1744", *Los caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, 1990, p. 139

³¹ P.F.M. ARABIO-URRUTIA: Monografía histórica..., pp. 120-122.

linterna.³². A su barroquismo contribuyen las pinturas eucarísticas del intradós de la cúpula, que hizo el madrileño Juan Vicente de Ribera en 1699 con marcado carácter teatral e ilusionista mediante la utilización de la quadratura, siguiendo a Rizi y Coello, según las pautas del Barroco decorativo introducido en la Corte de Felipe IV por los italianos Colonna y Mitelli³³. Entre 1714 y 1718, los jesuitas le añadieron una sacristía de planta octogonal, alzados curvos borrominescos, entablamento con molduras zigzagueantes y cúpula ovalada con linterna, dispuesta transversalmente respecto al eje principal de la construcción anterior. En el año 1751 este espacio se transformó en camarín al abrir un transparente en el retablo de la capilla. El resultado fue uno de los espacios barrocos más singulares de Alcalá y uno de los conjuntos artísticos más significativos, más visitados y de mayor trascendencia fuera de los límites de la localidad. La arquitectura quedó semiabandonada tras la exclaustración en el año 1767, pero el culto de las Santas Formas no se extinguió sino que se trasladó a la iglesia Magistral donde se depositaron las reliquias y su ajuar por Real Orden de 1777³⁴. El ajuar de plata incluía la custodia con sus andas y pie, todo de plata, dos cajitas de plata sobredorada y blanca, un copón de metal dorado con un vaso de plata dentro, un juego de sacras con cerco de plata, una vara de cañones y cruz de plata, dos atriles, dos ciriales, dos cetros y ocho ramos grandes con macetas de jarra³⁵. Allí se mantuvo su culto hasta la pasada guerra civil en que desaparecieron.

No obstante, aun podemos conocer el aspecto de la custodia donada por el cardenal Espínola, porque su iconografía se difundió a través de grabados, dibujos, pinturas, cerámica, fotografías e, incluso, a través de la copia en pla-

³² Estos datos y los siguientes sobre la fábrica están recogidos en la obra de ARABIO URRUTIA: *Monografía histórica...*, pp. 125-132 y por C. ROMÁN PASTOR: *Arquitectura conventual...*, pp. 237-238 y "La capilla de las Santas Formas en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares", *Anales complutenses*, IX, 1997, pp. 59-100.

³³ Tradicionalmente las pinturas se venían atribuyendo a Juan Cano de Arévalo, error que procede de la mala interpretación del texto de A. PALOMINO: El *Museo Pictórico y Escala* Óptica Madrid, 1705, T.III (192),que hizo A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. La atribución correcta la hizo M.A.CASTILLO OREJA: *Clausuras de Alcalá*, Alcalá de Henares, 1986, p. 90 y fue confirmada al descubrirse la firma del autor en la restauración del año 1985. Un reciente artículo sobre el autor en I. GUTIÉRREZ PASTOR: "Juan vicente Ribera (Madrid, c. 1668-1706). Aproximación a su vida y obra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, VI (1994) 213-238.

³⁴ Refiere estos hechos, entre otros autores, E. AZAÑA: Historia...,II, pp. 194-195.

³⁵ L. M. DE DIEGO PAREJA: La expulsión de los jesuítas de Alcalá de Henares en 1767 y vicisitudes de sus propiedades hasta su regreso en 1827, Alcalá de Henares, 1997, pp. 125-128.

ta que la hermandad sacramental de la Adoración Nocturna encargó en los talleres Granda en 1956, pocos años después de su desaparición. Curiosamente algunas de estas imágenes difieren entre sí y muestran que sus respectivos autores diseñaron modelos acordes con la estética de su tiempo y a partir de descripciones orales, pero sin haber visto nunca la custodia original. Así, por ejemplo, el grabado que hizo Gregorio Fosman y Medina poco antes de 1690 sobre un dibujo de Antonio Palomino y que el Colegio Máximo de la Compañía de Alcalá dedicó a la reina Maria Luisa de Orleans es una obra de calidad, que traduce a un lenguaje propio del Barroco pleno el diseño de una obra de plata del primer cuarto del siglo XVII (Lám. 4, fig. 1). El viril ochavado de la custodia se convierte en la estampa en el cuerpo del templete expositor al tiempo que la base y el astil se transforman en formas sinuosas envueltas en hojarasca. La estampa muestra también a los jesuitas san Ignacio de Loyola y el padre Juárez arrodillados bajo una gloria barroca con cuatro querubines que alzan en triunfo la custodia envuelta en rayos, nubes y querubines. Al pie una larga inscripción sintetiza su historia y recoge la leyenda difundida por el platero Onofre Espinosa, a la que antes aludimos: "Las Santas Formas consagradas que milagrosamente se conservaron incorruptas en la Iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Alcalá de Henares el año de 1595 en que las hurtaron de tres sagrarios unos moriscos por la codicia de los copones de plata en que estaban guardecidas y pretendiendo después los sacrílegos ocultarlas las puffieron debajo de las piedras de una colmena donde fabricaron las abejas una custodia de cera y miel sirviendo de trono muy decente a aquel divino Señor que recompensare de algun modo la impiedad de los que tan vanamente la ultrajaban". A LA SACRA AVGVSTA CATHOLICA MAGESTAD DE LA REYNA NRA SEÑORA DE LAS ESPAÑAS EL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA DE ALCALA...

A esta estampa de Palomino siguieron otras varias hasta finales del siglo XIX³⁶ Pero las versiones más fieles las realizó el pintor Félix Yuxte a partir de la última década del siglo XIX, tanto en acuarelas como en óleos y grabados, buena prueba de que el pintor complutense la tuvo delante al re-

³⁶ Un ejemplar del grabado de Palomino se encuentra en la Ermita de los Doctrinos de Alcalá. Variante del anterior, pero más simplificado es el que recoge J.CARRETE PARRONDO: "El grabado y la estampa barroca", *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1987, fig. 274. Otras estampas diferentes recoge V. SÁNCHEZ MOLTÓ: "Historia gráfica de las Santas Formas", Diario de Alcalá, 9 de mayo de 1997.

LÁMINA IV

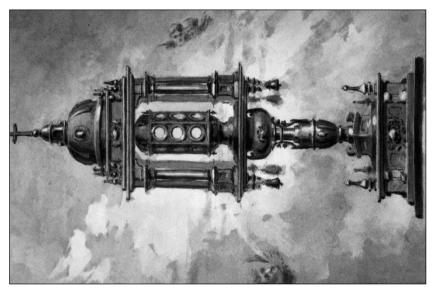


Figura 2. Félix Yuste. Las Santas Formas.

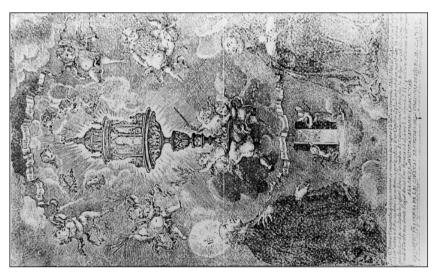


Figura 1. Antonio Palomino. Las Santas Formas.

producirla³⁷. Gracias a este pintor podemos hoy conocer el auténtico aspecto de la custodia donada por el cardenal Espínola, que respondía a un modelo portátil de templete, de líneas severas y sobria decoración, de acuerdo a la tipología habitual de la época por amplias zonas de Castilla, próxima a los modelos toledanos por la disposición escorzada del tambor, pero también a los madrileños y complutenses (Lám. IV, fig. 2)³⁸. En cualquier caso, desaparecida la custodia primitiva, las imágenes llegadas a nuestros días tienen particular interés como testimonio de un culto de gran arraigo en Alcalá hasta el año 1936.

Por otra parte, el traslado de las Santas Formas en 1777 a la Magistral, donde ya se veneraban los restos de los Santos Niños, de San Félix y de otros muchos santos, y a donde llegó también más tarde el cuerpo incorrupto de San Diego, convirtió a esta iglesia en un importante centro de culto a las reliquias, último reducto local de unas devociones contrarreformistas, algunas de las cuales todavía persisten.

³⁷ V. SÁNCHEZ MOLTÓ: *Félix Yuxte. Alcalá*, 1866-1950, Alcalá de Henares, 1991, nºs de catálogo 1, 2, 3, 26, 27, 28, 30.

³⁸ Excepto el diseño del viril múltiple, el resto de la custodia de las Santas Formas muestra gran semejanza con la custodia de Santorcaz (Madrid) que labró el platero complutense Juan de Ceballos en 1633.

EL ENIGMA DE LA MANO. UNA NUEVA MARCA DE LOCALIDAD

Mª VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA Universidad de León

El tema del marcaje, como ya se ha puesto de relieve en numerosas ocasiones, es un aspecto fundamental en el estudio del arte de la platería. Poco a poco, en las últimas décadas se ha elaborado un amplio corpus de punzones que facilitan la catalogación de las piezas, pues ofrecen una información inestimable sobre su procedencia, cronología y/o autor. Sin embargo, aún existen incógnitas y, además, son muchas las obras inéditas escondidas en las cajoneras de las sacristías de nuestras parroquias que pueden ofrecer sorpresas al investigador.

En 1988 dimos a conocer la existencia de dos piezas de platería pertenecientes a sendas localidades de la provincia de León, en las que aparecía troquelada una mano abierta junto al punzón de un desconocido platero llamado Cristóbal (fig. 1). Se trataba del árbol de la cruz procesional de Barrio de Nuestra Señora y de un cáliz depositado en el Museo Catedralicio-Diocesano –cuya procedencia desconocemos—, a las que adjudicamos una datación del primer cuarto del siglo XVI y hacia 1525-1530, respectivamen-

¹ M.V. Herráez Ortega, Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León, León, 1988, pp. 190-191 y 192-193.





Figura 1. Punzones de la mano y del platero Cristóbal.

te¹. Hasta aquel momento, ambas marcas se habían registrado únicamente en un hostiario de colección particular y los autores de la primera edición de la *Enciclopedia de la plata*, que las dieron a conocer, relacionaban la mano con la localidad catalana de Manresa, a pesar de que los troqueles conocidos de ese centro platero fueran diferentes².

Por nuestra parte, en aquella ocasión consideramos que la mano debía tener alguna vinculación con Valladolid. Por un lado, señalábamos la semejanza estilística que presentan las dos piezas referidas con obras salidas de talleres vallisoletanos; por otro, en la **cruz procesional de Valle de Mansilla** (León), muy similar a la de Barrio de Nuestra Señora, habíamos hallado el mismo punzón de artífice, XPO/VAL, acompañado, no por la mano, sino por el del contraste Audinete, de Valladolid, y el escudo con cinco girones³.

En conclusión, quedaba abierto un problema ante el cual únicamente supimos plantear diversas hipótesis sobre la posibilidad de que correspondiera a una marca personal o de localidad, para inclinarnos, en cualquier caso,

² A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 179.

³ M.V. Herráez Ortega, Enrique de Arfe..., pp. 189-190.

⁴ En honor a la verdad, he de señalar que ya en aquella ocasión el Dr. Cruz Valdovinos puso en duda esa atribución, pero no existía ningún dato que pudiera orientar las respuestas en otro sentido.

por su adscripción a territorio vallisoletano⁴. Bajo esa perspectiva, planteábamos que el artífice de las piezas tal vez podría identificarse con Cristóbal de Ávila, orfebre documentado por Brasas Egido y sin marca conocida⁵.

A lo largo de los últimos años hemos recogido más piezas de platería con las mismas marcas y se han encendido nuevas luces que permiten aventurar una respuesta, si no absolutamente definitiva, debido a la ausencia de documentación, si al menos convincente.

En Santervás de Campos (Valladolid) hay un cáliz con la marca XPO/VAL y la mano abierta en uno de los ocho lóbulos que componen su pie⁶. Esta parte de la pieza, en la que figuran anagramas y atributos de la Pasión de Cristo junto a roleos vegetales relevados en disposición simétrica, de clara raíz lombarda, guarda una evidente similitud con el trabajo realizado por el orfebre en las cruces anteriormente mencionadas de Valle de Mansilla y Barrio de Nuestra Señora. Los temas representados son también los mismos que aparecían en el cáliz del Museo Catedralicio-Diocesano, pero en ese caso las superficies destinadas al ornamento vegetal se dejaron lisas. No coinciden ambos cálices en estructura, pues el del museo es de pie circular dotado con seis lóbulos o cucharas en la peana y presenta copa lisa, frente a la de Santervás que ostenta una subcopa de cardina. En cuanto al astil, no existe ningún parecido formal entre ambos, salvo el intento de reproducir baquetones, pero es difícil establecer comparaciones ya que el de Santervás no se atiene a una tipología propia del gótico final⁷.

Además de las dos cruces procesionales y los dos cálices comentados más arriba, hasta el momento hemos podido localizar tres hostiarios marca-

⁵ En realidad debe de tratarse, al menos, de dos artífices con el mismo nombre, pues en 1516 afirma tener cincuenta y cinco años y, sin embargo, vuelve a estar documentado en 1549, 1551 y 1556. Vid. J.C. Brasas Egido, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 42, 47 –nota 7– y 132 –nota 2–.

⁶ J.A. Alonso Benito, "La orfebrería del siglo XVI en algunos núcleos del entorno sahagunino", en *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, coordinado por J. Paniagua y M. I. Viforcos, León, 2000, pp. 125-149, esp. 129-130 y láms. 4 y 5. El autor concluye que la marca de la mano tiene carácter personal y la adscribe al platero, en su opinión vallisoletano, llamado Cristóbal. La deducción estaba en parte justificada por el mismo hecho que nos había llevado a nosotros a vincularla a la capital castellana: el hallazgo de otra pieza, a la que haremos referencia más adelante, en la que de nuevo aparece la marca del platero XPO/VAL junto a las de Valladolid y el contraste Audinete

⁷ Las formas cóncavas y el trabajo de torneado que presenta, en principio, nos inducen a pensar que no se trata del astil original.

dos con la enigmática mano y distintos punzones de platero. Existe un cuarto, realizado por el orfebre Cristóbal, pero contrastado por Audinete en Valladolid, como ocurría con la cruz de Valle de Mansilla.

En el Museo Catedralicio-Diocesano de León se custodia un hostiario que hace pocos años pudimos ver en la localidad de **Reliegos**. De nuevo, junto a la mano, presenta el punzón XPO/VAL además de una burilada larga y profunda. La caja se orna con un faja central que contiene una inscripción en caracteres góticos: + EGO SUM: PANIS VIVUS: QUI DE CELO: DESCENDI. La tapa presenta una crestería baja y un friso de hojas de acanto sobre fondo punteado, delimitado por molduras sogueadas festoneadas con semicírculos y tres puntitos sobre las uniones⁸.

Su cronología puede fijarse en torno a 1525-1530.

En la localidad palentina de **Villapún** se conserva un magnífico ejemplar con marcas de Valladolid, del contraste Audinete y del artífice Cristóbal⁹. Sobre la pestaña de la base, la caja presenta un friso de tracería calada y, hacia la mitad de su altura, la misma inscripción en góticas que anotamos en la pieza anterior. La tapa contribuye a realzar la riqueza del objeto con su forma de copa invertida, casi hemiesférica, dotada con crestería de cardina, una faja central de hojas de acanto relevadas, festoneada con los consabidos semicírculos y puntitos, y con un coronamiento vegetal que sirve de base a la esfera sobre la que enmangaba un Crucifijo hoy desaparecido (lám. 1).

Se trata de una obra plenamente gótica, aún cuando en su decoración se introduzcan algunos elementos que indican la llegada de nuevas corrientes procedentes de Italia. Los frisos de cardina cubren los muros de edificios hispanos levantados en torno a 1500 y se incorporan poco después a la orfebrería castellana. Por tanto, podríamos datar esta pieza en el primer cuarto del siglo XVI, como obra realizada por Cristóbal algunos años antes de que labrara el hostiario de Reliegos.

Los hostiarios de **Luengos** y **Malillos de los Oteros** plantean un nuevo problema de marcaje. En ambos se han estampado los punzones en la base,

⁸ De inminente publicación, sin las conclusiones a las que hemos llegado en el presente trabajo, en J. Alonso Benito y M. V. Herráez Ortega, *Los plateros y las colecciones de platería de la catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XVII-XX)*, León, 2001, pieza nº 7 del catálogo, lám. 8.

⁹ Agradecemos a Javier Alonso Benito esta información. Está realizado en plata en su color y plata sobredorada; mide 13,5 de altura, a falta del Crucifijo, y 10 cms. de diámetro. Las marcas que presenta son el escudo con cinco girones, T/AUDI y XPO/VAL, frustra la X.

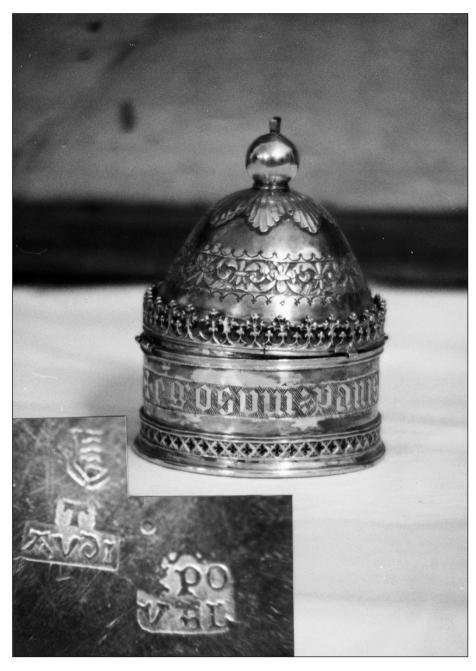


Lámina 1. Hostiario de Villapún (Palencia).

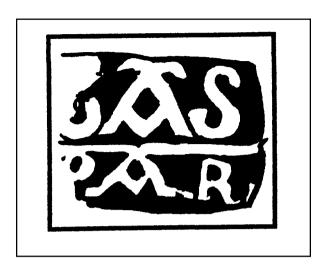


Figura 2. Punzón de platero desconocido (¿Gaspar?), dibujado a partir de las tres estampaciones encontradas.

por su cara interna. La mano va acompañada por una marca personal frustra, duplicada en el caso de Malillos, que ya no corresponde a Cristóbal. El troquel está compuesto por dos líneas en las que únicamente se aprecian las letras -AS/-AR, con los travesaños de la A en ángulo; delante de la primera A se percibe el trazo inferior de una G o de una S y delante de la segunda A, la parte superior, redondeada, de una P (¿?) (fig. 2).

Las diferencias entre ambas piezas son mínimas¹⁰. Sobre la pestaña de la base se observa un friso troquelado de hojas de acanto, muy frustro. En la franja central de la caja el platero dibujó, a base de incisiones, una cenefa de motivos vegetales que brotan de diversas vasijas, en composición *a candelieri*, sobre fondo rayado. La tapa se decora con un friso relevado de elementos vegetales y cintas sobre fondo picado, festoneado, como en los casos anteriores, a base de semicírculos y puntos (láms. 2 y 3).

Son obras en las que se asumen los repertorios ornamentales propios

¹⁰ El hostiario de Malillos mide 11 cms de altura, sin el Crucifijo, y 12 cms. de diámetro; está marcado con la mano y dos punzones frustros en los que se lee -AS/- (tal vez con una S o una G delante de la primera A) y -S/-AR. Se le han añadido un astil y un pie posteriores. El de Luengos es ligeramente menor, mide 8 cms. de altura, a falta del Crucifijo, y 9,3 cms. de diámetro; presenta el punzón de la mano y -AS/-AR.



Lámina 2. Hostiario de Luengos de los Oteros (León).



Lámina 3. Hostiario de Malillos de los Oteros (León).

del primer Renacimiento y se abandona el carácter eminentemente goticista que impregnaba las obras de orfebrería del primer cuarto del siglo XVI. Aun así el hostiario de Malillos conserva en el borde de la tapa una pequeña crestería y ambos mantienen un pequeño friso en la parte inferior de la caja, recuerdo de las tracerías góticas que solían colocarse en este lugar. Por tanto, podemos datarlos en el marco cronológico del segundo cuarto de la centuria. La factura tosca, que se aprecia especialmente en la decoración de la caja, descubre la mano de un artífice poco hábil, probablemente el mismo que marca las obras, que se limita a copiar modelos decorativos con escasa pericia.

Hasta aquí hemos visto la existencia de una serie de piezas de platería en las que aparece una mano abierta junto al punzón de Cristóbal (cruz procesional de Barrio de Nuestra Señora, cálices del Museo Catedralicio-Diocesano y de Santervás de Campos y hostiario de Reliegos) y otras en las que la misma mano está relacionada con la marca de otro platero de nombre desconocido. Por tanto, parece evidente que esa mano no es un troquel de carácter personal sino de localidad y que ha sido estampado sobre la pieza por los propietarios de los punzones que en cada caso la acompañan, en calidad de contrastes.

Hemos constatado también que en otras dos piezas (cruz procesional de Valle de Mansilla y hostiario de Villapún) la marca de Cristóbal va acompañada por las de Valladolid y el contraste Audinete, lo que denota su participación en ellas como autor. Las semejanzas formales que se advierten entre las piezas con punzón XPO/VAL permiten aventurar que, además de actuar como contraste, fue el artífice de todas ellas.

La situación territorial de las localidades citadas nos ha conducido a buscar la procedencia de la mano en la villa de Mansilla de las Mulas (fig. 3).

La historia de Mansilla, o al menos su vida jurídica como población de realengo, comenzó en 1181 cuando Fernando II de León, dentro de un importante proceso repoblador y fortificador, concedió fueros a la villa, que había sido creada sobre tierras de poderosos señoríos monacales¹¹. Dentro de una

¹¹ I. González Gallego, "La creación de una villa de realengo en tierras de señorío monacal: Mansilla de las Mulas, 1181", en *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria 1185-1985*, León, 1987, pp. 219-229.

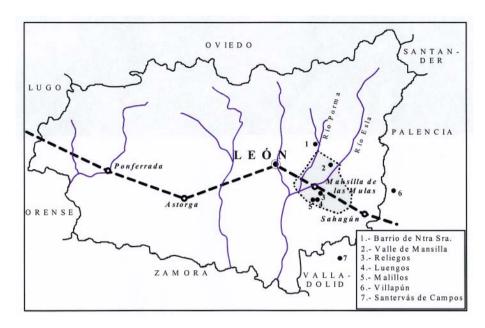


Figura 3. Mapa de la provincia de León con el alfoz de Mansilla de las Mulas y la localización de las piezas estudiadas.

corriente, generalizada en la Baja Edad Media, de progresiva cesión de soberanía jurídica a los concejos por parte de los monasterios, en los siglos sucesivos Mansilla se afirmó y se consolidó; extendió cada vez más los límites de su alfoz y su concejo se convirtió en uno de los más singulares y poderosos de tierras leonesas en lo tocante a su actuación institucional, hasta el punto de conceder fuero y carta puebla a otras villas.

En la historia medieval de Mansilla se distinguen tres etapas que corresponden, respectivamente, a la consolidación de la villa, en pugna con los importantes monasterios circundantes y con la iglesia de León, entre 1181y mediados del siglo XIII; al crecimiento y desarrollo del término y su alfoz, desde mediados del siglo XIII hasta mediados de la centuria siguiente y, por último, a la gran expansión exterior que llega hasta principios del siglo XVI. El primer periodo se desarrolló bajo el gobierno de distintos tenentes reales, mientras que en la última etapa Mansilla de las Mulas pasó definitivamente de villa de realengo a señorío, desde el momento en que fue otorgada por el rey a su hijo don Fadrique, duque de Benavente, en 1372. Tras unos breves

años en los que volvió a pertenecer directamente a la corona, a partir de 1430 su historia estuvo vinculada al poderoso "Estado señorial" de los Enríquez, Almirantes de Castilla y señores de Medina de Rioseco¹².

Durante el siglo XV y parte del XVI la villa, fuertemente consolidada y con el poderoso alfoz en su máxima amplitud, se convirtió en un importante núcleo ciudadano. A ello contribuyeron el dinamismo de su concejo, tal vez heredado de la actuación de los tenentes reales; una situación estratégica privilegiada en la Ruta Jacobea, en el camino entre Sahagún y León, con el control del único paso sobre el río Esla; su condición también de zona fronteriza entre Castilla y León, al estar unida al señorío de Medina de Rioseco y, por último, la actividad mercantil y financiera de los pobladores¹³. Los años de máxima pujanza coinciden con el paso de una centuria a otra y la mejor expresión es el documento de apoyo y protección a la feria de Mansilla expedido por los Reyes Católicos en 1485 para contrarrestar los pregones que, en su contra, circulaban por el obispado leonés¹⁴.

El origen del nombre no deriva en ningún caso de la palabra mano, sino que probablemente sea un diminutivo del término latino "*mansu*", que hace referencia a un fundo o *villa*, como explotación agrícola perteneciente a un señor.

Sin embargo, en muchas ocasiones los étimos de estos lugares se inventaban y se latinizaban ya en la Baja Edad Media, sin tener noticia de su verdadera raíz. Bien sea por esta razón, bien porque se olvidara el origen etimológico de la palabra Mansilla, lo cierto es que se establecieron otras relaciones formales que llevaron a utilizar como emblemas de la ciudad una mano y una silla de montar. Aún cuando la vinculación del término con "mano en silla", como explican en la actualidad sus pobladores, pueda parecer un fenómeno relativamente moderno, esos dos elementos se encuentran ya en el primer escudo conocido de la villa, el que ilustra una Carta Ejecutoria de Carlos I y doña Juana, fallada en Valladolid en 1522, a favor del concejo y

¹² I. González Gallego, Mansilla de las Mulas. Origen y desarrollo de una villa leonesa bajomedieval, Valladolid, 1996, pp. 255 y ss.

¹³ Además del título citado en la nota anterior, sobre el aspecto económico y la gestión financiera de los judíos de Mansilla en el siglo XV puede consultarse J. Rodríguez, *Las juderías de la provincia de León*, col. "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", nº 16, León, 1976, pp. 182-194, esp. 189.

¹⁴ I. GONZÁLEZ GALLEGO, Mansilla de las Mulas..., doc nº 7, pp. 370-372.

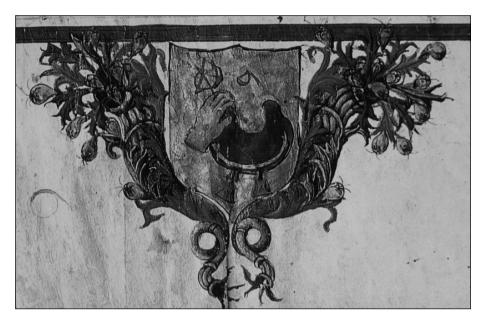


Lámina 4. Escudo de Mansilla de las Mulas (Carta Ejecutoria de Carlos I y doña Juana fechada el 5 de junio de 1522, en A.H.D.L.; Fondo Miguel Bravo, doc. 112).

los vecinos de Mansilla (lám. 4).

En la documentación del siglo XVI perteneciente a las parroquias del lugar no figuran plateros¹⁵. Tampoco aparece ninguno citado en los documentos del fondo Miguel Bravo del Archivo Histórico Diocesano de León¹⁶. Sobre las Actas municipales, en las que debería constar el nombramiento de fiel contraste, hemos consultado los dos legajos más antiguos que se conservan,

¹⁵ De la primera mitad del siglo XVI se conservan dos *Libros de Cuentas* pertenecientes al Cabildo de Sancti Spiritus y Santiago (Vid. A. R. Pacios Lozano y B. Rodríguez Bravo, "Fondo documental del archivo parroquial de Mansilla de las Mulas", *Estudios Humanísticos*, nº 16, 1994, pp. 173-180).

¹⁶ Están transcritos en J. M. Fernández Catón, Catálogo del Archivo Histórico Diocesano de León. I, col. "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", nº 21, León, 1978, docs. 63-112, pp. 40-76. También han sido estudiados por I. González Gallego, *Mansilla de las Mulas...*, pp. 427 y ss.

¹⁷ Archivo Histórico Provincial de León; Caja 12.134, legs. 2.464 y 2.465. En este mismo archivo se custodian *Protocolos Notariales* pertenecientes a Mansilla de las Mulas, pero los más antiguos datan de 1583.

correspondientes a los años 1549-50 y 1558-1574¹⁷. No aportan información al respecto, pero eso no quiere decir que no existiera el cargo. El silencio consistorial sobre este asunto, a lo largo del periodo que nos ocupa, es común a otros muchos ayuntamientos cabeza de importantes centros plateros. Además, los *Libros de Regimiento* de Mansilla corresponden a fechas tardías para las piezas estudiadas y, por tanto, para el uso del troquel de localidad que analizamos. No creemos que en la segunda mitad del siglo XVI se mantuviera el contraste pues, por un lado, comienza la decadencia de la villa y, por otro, los objetos de plata que se labraron para sus propias parroquias, cuando no carecen de marcas, llevan el león perteneciente a la capital de provincia¹⁸.

A través de fondos documentales alejados de nuestro tema, hemos obtenido noticias de la existencia de un orfebre vecino de Mansilla de las Mulas cuyo nombre es, precisamente, Cristóbal. Se trata de Cristóbal de Aller quien, el día 1 de diciembre de 1524, compró a la iglesia de Nuestra Señora del Mercado de León un cáliz de plata sobredorada que estaba quebrado¹⁹.

El nombre del platero y la fecha de 1524 se ajustan a las características del autor de una buena parte de las piezas aquí estudiadas. Podemos plantear que Cristóbal de Aller trabajó en Valladolid algún tiempo antes de ocupar la contrastía de Mansilla. De aquel periodo datarían la cruz de Valle y el hostiario de Villapún (Palencia), que están marcados por Audinete y pueden considerarse un poco anteriores a las obras contrastadas por él. Su sucesor en el cargo, después de 1530, con un punzón que no hemos podido identificar (¿Gaspar?), realizó un trabajó de menor calidad y es posible que con él terminara la corta serie de fieles contrastes de Mansilla.

¹⁸ M. V. Herráez Ortega, Orfebrería del Renacimiento en León, León, 1997, piezas nº 97, 116, 117, 123 y 135.

¹⁹ A. P. Nuestra Señora del Mercado, sin catalogar (Cifr. M. V. Herráez Ortega, *Enrique de Arfe...*, p. 167).

EL TEMPLO DE SAN PEDRO APÓSTOL DE GIJÓN. UN CAPÍTULO DESAPARECIDO DEL ESPLENDOR LITÚRGICO EN EL SIGLO XVIII

YAYOI KAWAMURA KAWAMURA
Universidad de Oviedo

FUENTES DE INVESTIGACIÓN REFERENTES A LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE GIJÓN

En la actualidad, los aspectos que la iglesia de San Pedro Apóstol de Gijón nos muestra son un recuerdo que el arquitecto Somolinos quiso dar de una iglesia de fundación medieval desaparecida durante la última Guerra Civil. El daño que sufrió la fábrica parroquial conllevó la desaparición tanto del continente como del contenido de dicho templo, que durante siglos fue "la única iglesia de la villa". Los testimonios de los feligreses que conocieron la antigua fábrica hablan de la riqueza que poseía el templo¹.

Con la destrucción de la iglesia, el archivo de la misma desapareció por lo que no podemos contar con el apoyo documental del libro de fábrica. Ante tal situación, es de crucial importancia encontrar documentos relativos al templo

¹ E. Rendueles Llanos, *Historia de la villa de Gijón: desde los tiempos remotos hasta nuestros días*, Gijón, 1867 (fascímil, Gijón, 1985), p. 349.

en otras fuentes. A pesar de ello, los protocolos notariales de Gijón conservan una serie de escrituras que hacen posible reconstruir la riqueza de la parroquia en cuanto a las artes suntuarias, imprescindibles para la cultura religiosa del Antiguo Régimen. También algunos datos que G. M. de Jovellanos dejó escritos en su *Diario* y los estudios de los jovellanistas² y sus análisis nos aclaran algunos aspectos interesantes. Asimismo son de agradecer los estudios de Enrique García Rendueles³ y de Pedro Hurlé Mansó sobre la antigua iglesia de San Pedro, manuscritos y conservados en la Biblioteca Asturiana del padre Patac⁴.

LA ELECCIÓN DE NUEVO SACRISTÁN Y EL INVENTARIO DE LAS ALHAJAS DE 1772

Con motivo del fallecimiento de Miguel de Cifuentes, sacristán de la parroquia de San Pedro, se nombra en 1772 un nuevo sacristán, que fue Joaquín Pantaleón García Jove. En una circunstancia normal, el hecho no tendría relevancia y el relevo se hubiese anotado en el libro de fábrica sin más. Sin embargo, la nominación de los sacristanes en San Pedro se había convertido en un asunto de importancia para la vida social de la villa y debido a dicho trasfondo histórico social, el nombramiento en 1772 del nuevo sacristán originó dos escrituras públicas. La historia es la siguiente: hasta 1696 la villa de Gijón, ostentaba el derecho de elegir el predicador "cuaresmal", y el sacristán del templo, era elegido "en lo antiguo, por mayor parte de votos a consejo abierto", es decir, por consulta popular; sin embargo dicho año, alegando el crecimiento de la población, 800 vecinos, y la "mucha ynquietudes y disturbios con la concurrencia de todos los vecinos", la Justicia y Regimiento, es decir, la autoridad municipal, solicitó al Consejo de Su Majestad la solución del caso, quien ordenó, a través del real despacho fechado en el 26 de septiembre de 1696, la elección anual del predicador en el Ayuntamiento,

² En especial los trabajos y publicaciones de Julio Somoza, José Miguel Caso González, María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos. Julio Somoza, *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos*, vol. I, Madrid, 1911. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, tomos VI y VII, Oviedo, 1994 y 1999.

³ Enrique García Rendueles (1880-1955) fue coadjutor de la parroquia de San Pedro, y profesor de Religión en el Instituto Jovellanos, Gijón. *Gran Enciclopedia Asturiana*, tomo VII, Gijón, 1970, p. 186.

⁴ Agradecemos al padre Patac su colaboración en este trabajo.

y no en el consejo abierto, sin embargo, referente al tema del sacristán, no tratándose de un tema anual, permaneció sin cambiar la costumbre, es decir la consulta popular. Nuevamente, en 1742 los jueces y regidores, ante la vacante creada en la sacristía en dicho año, solicitaron aplicar el mismo procedimiento de elección de predicador en el de sacristán, ya que era grande "la discordia entre tan crecido número de vecinos por ser bitalicio el empleo", y además "solicitaban los pretendientes adquirir votos por quantos medios podían aunque fuesen de los prohibidos". La real cédula del 28 de mayo de 1742 aprobó dicha solicitud ordenando elegir al sacristán en el Ayuntamiento entre los jueces y regidores. De esta manera, la autoridad municipal mantenía el derecho de nombrar al sacristán de la iglesia de la villa, personaje clave para mantenimiento del protocolo y ceremonial, cuyo incumplimiento por parte eclesiástica o civil, con frecuencia, provocaba graves conflictos institucionales durante el Antiguo Régimen.

El 16 de enero de 1772, tras la muerte del sacristán anterior, los señores de la Justicia y Regimiento, junto con el párroco de San Pedro, se reunieron y echaron suertes; el juez que salió de esa manera, Fernando de Valdés Hevia, nombró al nuevo sacristán, que resultó ser Joaquín Pantaleón. La escritura de dicho nombramiento, que se firmó ante Agustín Antonio Sánchez Cifuentes, recuerda las reales cédulas tanto de 1669 como de 1742, narra la historia antedicha, justificando el nuevo nombramiento, y añade las obligaciones y derechos del sacristán⁵.

Según se juzga, antes de 1742 debió de existir bastante desorden faltando el sacristán al cumplimiento de sus obligaciones, por lo que se redactaron unas condiciones, que eran claras y detalladas; entre ellas, se hace notoria la obligación de hacer inventario de las alhajas y ornamentos de la sacristía, que se le entregan, y guardar la seguridad de los mismos.

El 23 de enero de 1772, el párroco y los regidores comisarios para hacer la entrega de las alhajas de la iglesia al nuevo sacristán, se reunieron junto con los testamentarios del fallecido sacristán anterior, e inventariaron las alhajas y se las entregaron ante el mismo escribano⁶, cuya relación se expone a continuación según orden de dicho inventario.

"Dos viriles de plata sobredorada en que se expone el Santísimo Sacramento. Una luna de otro viril de plata sobredorada que se arma en el pie de

⁵ A. H. A., Caja 1975, año 1772, s/n: Nombramiento del nuevo sacristán.

⁶ A. H. A., Caja 1975, año 1772, s/n (última escritura cosida): Inventario de las alhajas.

uno de los cálices. Dos copones de plata que existen en el sagrario. Dos llaves de plata, una de la custodia del altar mayor y la otra de la de Nuestra Señora. Siete cálices, los seis de copas doradas y el otro enteramente dorado con sus patenas y cucharitas de plata. Una cruz grande de plata parcialmente dorada con su asta de plata. Dos ciriales con sus astas de plata. Un hisopo de plata y otro de metal con su acetre. Un par de vinajeras de plata sobredorada con su bandeja. Tres bandejas pequeñas de plata sin vinajeras. Una campanilla de plata. Diez candeleros de plata grandes, seis de una hechura y los cuatro de otra. Cuatro candeleros de metal. Seis ramos o ramilletes de plata con sus jarrones o pies de plata para adorno del altar mayor. Dos atriles. Una tarjeta grande de las palabras de la consagración [se entiende una sacra] de plata. Otra sacra más pequeña de plata con su pie. Otro atril de madera sobredorada. Un incensario de plata con su naveta y cuchara de plata. Tres olieras de plata, dos de los santos óleos de bautizados y la otra de la santa unción. Una cajita de plata en que se lleva el viático a los enfermos. Otro copón pequeño de plata dorada por dentro con su cruz para guardar la hostia grande y pequeñas para enfermos, que está en el sagrario. Una urna de madera sobredorada de tres cuartos de vara de alto con su cristal que hace de puerta y arcos interiores en que se pone el Santísimo Sacramento Jueves Santo y que sirve de monumento. Dos espejos de marco dorado y de media talla que está en la sacristía. Un crucifijo. Dos láminas, una del Ecce Homo y la otra de la Virgen María que están en la sacristía. Cuarenta y dos casullas de todos colores, con sus estolas, manípulos y bolsas de corporales. Cuarenta albas comunes. Cuarenta y cuatro amitos ordinarios y algunos con cintas de seda. Nueve ternos enteros con sus dalmáticas y capas, cuatro son blancos, dos, encarnados y los demás son verde, negro y morado, todos de seda; siendo uno de los blancos de tisú, con albas, amitos finos, cíngulos y collares. Dos palios blancos, uno de tisú como el terno, y el otro de damasco con sus varas de madera pintadas. Una muceta de tercianela encarnada que sirve para llevar en público el viático. Siete paños de frontal, de distintos colores. Cinco paños de púlpito, y otros cinco de facistol. Una hostiera de metal con su tapa y cargadera de plata, en que se guardan las hostias. Dos campanillas de metal, sin contar las que están en los altares. Diez misales, tres nuevos y los demás usados. Cuatro cartillones de Epístolas y Evangelios, seis *cartillones* para misas de Réquiem, y dos manuales. Tres bandas de seda usadas y otra de restaño. Dos sobrepellices y una sotana de bayeta negra para el criado de la sacristía. Tres roquetes para administrar la sagrada comunión. Otras dos sobrepellices que usa el párroco. Dos ropones encarnados para los acólitos. Cuatro roquetes blancos para los mismos. Doce juegos de corporales. Dos docenas de purificadores. Tres paños de manos para limpiarse los sacerdotes cuando dicen misas, sin contar los que están en los altares. Dos paños de altar con encajes. Una tarjeta o un guión [se entiende una especie de cetro] de plata, dorada parcialmente, que en un lado representa el Santísimo Sacramento con las imágenes de la Asunción de Nuestra Señora y san Pedro apóstol, patrono de la parroquia, y más abajo las armas de la villa, y en el otro lado, las imágenes de san Roque y san Sebastián; llevaba asta también de plata, y pesaba el conjunto entre doce y trece libras, y que sirve para llevar en las procesiones. Otro cetro de plata, más pequeño para el gobierno de las procesiones."

Podemos imaginar un día de festividad en San Pedro; el altar mayor estaría adornado con ramilletes florales de plata y varios candeleros, también de plata, que se colocaban sobre un paño de encaje. En la mesa estaría el atril de plata con el libro sagrado, junto a él dos sacras de plata en forma de tarjeta, una grande y otra pequeña. Los frontales tanto del altar mayor como de otros colaterales estarían cubiertos de paños de seda con realces vegetales y florales; lo mismo el púlpito y el facistol. El sacerdote celebrante iría con casulla; su estola, manípulo y bolsa de corporales harían juego con su casulla. El diácono y subdiácono se vestirían de dalmáticas, otros sacerdotes con sobrepelliz y acólitos con sus ropones rojos y roquetes. Los sacerdotes escogerían la casulla del color que correspondiera al período litúrgico en cada momento.

Si se celebrara la procesión, por ejemplo el día del Corpus Christi, los sacerdotes vestidos de capas blancas (color litúrgico para el Corpus) acompañarían a la Sagrada Forma colocada en uno de los viriles, es decir, custodia ostensorio, de plata sobredorada. Uno de los palios, el blanco, estaría destinado para acompañar a la Forma en la procesión de ese día. A la cabeza de la misma iría la gran cruz parroquial de plata. Los ciriales con velas encendidas acompañarían al Santísimo. Los acólitos, portando incensarios y navetas, incensarían la Sagrada Forma de vez en cuando. Un cetro con el remate en forma de tarjeta, llamado también guión en el inventario, iría representando, como insignia, la comunidad parroquiana en medio de la procesión, cuyo peso oscilaba en torno a 6 kg. Otro cetro más pequeño y ligero sería portado por algún sacerdote o sacristán para organizar la procesión, dando orden a la larga cola.

Respecto al Jueves Santo, podemos recuperar la imagen del Monumento, que se montaba con una urna de madera sobredorada de tres cuarto de vara de alto (63 cm) con puerta de cristal, en donde se expondría el Santísimo Sacramento en uno de los viriles.

Dentro del templo, aparte del altar mayor, el altar colateral dedicado a Nuestra Señora debió de tener gran importancia. Como veremos más adelante, allí existían varios elementos ornamentales de plata y, según este inventario, ambos altares poseían sagrarios para guardar el Santísimo bajo llave.

DONACIONES DE LOS INDIANOS

Estas alhajas inventariadas en 1772 son testigos de la magnificencia de la iglesia principal de la villa de Gijón, respaldada por una población en crecimiento en esos años avanzados del siglo xvIII, además muy animada por las actividades portuarias. Una parte de estas alhajas podría proceder de la América virreinal, teniendo en cuenta el activo movimiento de barcos entre el puerto de Gijón y otros de América a través de Cádiz⁷, las numerosas alusiones a familiares en tierras americanas en los protocolos notariales⁸, y la costumbre de los indianos de entregar las dádivas en forma de plata a sus parroquias natales. Sabemos la extendida costumbre de ese tipo de exhibición de riqueza precisamente por la aguda crítica que lanza Jovellanos en su carta a Ponz⁹. El hecho de que la mayoría de los objetos de platería americana que se conservan en la actualidad en Asturias daten de la segunda mitad del siglo xVIII sirve para confirmar este aserto¹⁰.

La vinculación con la parroquia que sentían los gijoneses emigrados a otro lado del Océano se manifestó en 1723 en otro hecho: los residentes del

⁷ En 1778 el puerto de Gijón se convierte en uno de los habilitados para el comercio de Indias. Rendueles, *op. cit.*, pp. 376-377.

⁸ En los protocolos notariales se constata que numerosos familiares de indianos otorgaban escrituras públicas tituladas "poder para en Indias" para buscar la herencia de las posibles fortunas. A título de ejemplo, A. H. P. A., Caja 2006, año 1780 f. 312, 6-XI-1780; Caja 2002, año 1783 s/n, 3-VII-1783; Caja 2002, año 1783 s/n, 13-X-1783; Caja 2002, año 1784 ff. 92-93, 7-IV-1784; Caja 1982, año 1795, ff. 81-82, 23-VII-1795.

⁹ M. D. de Jovellanos, *Cartas del viaje de Asturias-1*, edición de José M. Caso González, Salinas, 1981, pp. 146-147.

¹⁰ KAWAMURA, Y., Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias durante el período barroco, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1990, tomo II, pp. 86-105 y catálogo nº 140 al nº 194; Arte de la platería en Asturias. Período barroco, Oviedo, 1994, pp. 142-153.

virreinato de Nueva España costearon el estofado y dorado del retablo del altar mayor de la iglesia¹¹.

Otra forma de exponer las fortunas logradas en las Indias era fundar capellanías. Indica Jovellanos, respecto al desproporcionado valor de la tierra en Asturias, que "casi todo el dinero efectivo sobrante de la ordinaria circulación se destina a la compra de tierra"¹²; una clara alusión a las fortunas americanas. La costumbre de los indianos, sin distinción entre civil o religioso, era comprar tierras y establecer un vínculo perpetuo de sus frutos con una nueva capellanía.

Aparte de los indianos de procedencia humilde, también entre aquellos hombres destacados en tierras americanas por motivos de cargos políticos o misiones, se extendía la costumbre de realizar donaciones de objetos de culto hechos de plata, preferentemente custodia ostensorio, a las parroquias o monasterios de su vinculación¹³. También fundaban capellanías en su tierra natal¹⁴.

Como indica Jovellanos, la presencia de la riqueza americana fue muy notoria en forma de dávidas, lo que hizo aumentar la magnificencia de los cultos en estas fechas de finales del siglo xvIII. El templo de San Pedro también se benefició de dichas actuaciones de los indianos. El 5 de abril de 1783, María Catalina Menéndez Valdés de Cornellana, viuda de José Lorenzo Hevia Bernardo, que fue regidor de Gijón, hace entrega a la fábrica de San Pedro de 22 libras y 6 onzas y media (10 k y 300 g) de plata. La escritura explica que es "para la construcción de el sagrario o custodia de la capilla mayor de dicha yglesia, residuo de la porción que su hermano el señor don Thoribio Menéndez Valdés remittió de la ciudad de Lima para el

¹¹ Hurlé Manso, P., "La vieja iglesia de San Pedro Apóstol IV", La iglesia de San Pedro Apóstol de Gijón y Historias gijonesas, tomo I; ambos manuscritos encuadernados, Biblioteca Asturiana del Padre Patac, Biblioteca Pública de Gijón: B. A. 2-51, 8 y B. A. 2-51, 11 (1); "La vieja iglesia de San Pedro Apostol IV", El Comercio, Gijón, 9-XI-1952, p. 1.

¹² JOVELLANOS, Cartas del ... op. cit., p. 146.

¹³ KAWAMURA, Y., Arte de la platería, ... op. cit, tesis doctoral, pp. 86-105 y catálogo nº 149, 156, 166, 173 y 181; "Plata hispanoamericana en Asturias", Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Mérida, 1992, pp. 263-267; "El testamento del obispo fray Diego de Hevia y Valdés y su actividad como mecenas artístico en Nueva España", Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 2001 (en prensa).

¹⁴ El 9 de junio de 1773, Pedro Alonso Lodares Cotta, presbítero comisario del Santo Oficio en la ciudad de la Habana, a través de su testamento, funda dos capellanías en el santuario de Nuestra Señora de Contruces, Ceares, Gijón, enviando para tal efecto 6.000 pesos de plata y aplicando frutos de varias haciendas de Gijón. A. H. P. A., Caja 1955, año 1779, ff. 103-112.

adorno de la capilla colateral de la Angustia en la misma yglesia, después de haber puesto en la expresada capilla colateral un tabernáculo y frontal de el mismo metal, haber hecho para su maior decencia quanto se a podido y permitido su capacidad y extensión de dicha capilla, y dado a la Virgen una diadema de plata con un bestido de terziopelo negro para su uso en los días de la Semana Santa¹⁵.

Lo que sabemos a través de estas escrituras es que Toribio Menéndez Valdés¹⁶, hombre que logró riqueza en Lima, por su devoción costeó un tabernáculo y frontal de plata para la capilla colateral de Nuestra Señora de las Angustias, además de la corona y vestido de terciopelo para la Virgen. Estas alhajas estaban allí antes de 1783, y estaba pendiente la construcción de un sagrario o custodia fija de plata en el altar mayor, para lo cual el indiano, a través de su hermana, entregó más de 10 kg de plata al párroco y mayordomo de la iglesia de San Pedro. Según el inventario anterior sabíamos que la capilla colateral de Nuestra Señora poseía sagrario y era importante; pues unos años más tarde la vemos adornada con sagrario y frontal de plata. Parece que estas obras fueron hechas en tierra asturiana con la plata enviada de Indias.

Donación de Fernando Morán Lavandera Alvargonzález de una custodia de asiento de plata y otras alhajas

Aunque son escasos los datos históricos sobre su construcción, aún ahora permanece en la memoria de algunos gijoneses la imagen de la custodia procesional de plata que recorría las calles de Gijón todos los años en la procesión del Corpus Christi hasta las primeras décadas del siglo xx¹⁷, la cual fue destruida en 1936. Fernando Morán Lavandera Alvargonzález nació en Gijón en 1708 y murió en 1795; debido a su larga vida llegó a contactar, en

¹⁵ A. H. P. A., Caja 1964, año 1783, f. 36: Carta de pago.

¹⁶ Toribio Menéndez Valdes Cornellana fallece en la ciudad de Lima el 27 de marzo de 1780, y a través del testamento se remite el caudal y plata labrada a su otra hermana Joaquina y funda mayorazgo a su favor. A. H. P. A., P. N. de Gijón, Caja 1982, año 1795, ff. 85-187: Fundación del mayorazgo mandada hacer por don Thoribio Menéndez a favor de su hermana Joaquina.

¹⁷ Según una fotografía del día del Corpus tomada por Suárez Fernández entre 1920 y 1935, dicha custodia ya no salía en procesión, sustituyéndola un tabernáculo de madera de planta cuadrada con techo a cuatro aguas. Constantino Suárez Fernández, *Gijón, 1920-1935, en la fotografía de Suárez,* Gijón, 1993, p. 70, fotografía n° 18.

sus últimos años, con Jovellanos en su época de destierro en Gijón , quien llegó a ser testamentario. De su biografía no se sabe mucho; según la *Enciclopedia Asturiana*¹⁸ fue capellán de la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo durante 6 años; sin embargo, en el catálogo de los miembros de dicha capilla no figura su nombre¹⁹, aunque no descartamos la posibilidad de haber ostentado otro cargo en dicho templo. Rendueles no menciona nada sobre la estancia en Toledo²⁰. Desde 1758 tenía el nombramiento de abad de Santa Doradía de Rodiezmo, en Villamanín (León), entonces perteneciente a la diócesis de Oviedo. Dicho cargo era honorífico, el cual garantizaba una acomodada renta y, por la falta de gobierno directo, residía retirado en su villa natal²¹. Al final de su vida decide fundar una escuela de instrucción primaria, cuya configuración definitiva la lleva en realidad Jovellanos como su poderhabiente y testamentario. La escuela de Santa Doraría, así se llamó, fue incorporada al Instituto de Náutica y Mineralogía creado por Jovellanos, aunque siguió funcionando bajo dicho nombre hasta 1969.

El hecho de que Jovellanos²² fuera su testador fiduciario y que Julio Somoza transcribiese el capítulo correspondiente a la fundación de la Escuela de Primeras Letras extraído de su testamento²³, ha creado una imagen de Fernando Morán Lavandera como hombre comprometido con el ideario ilustrado de Jovellanos y persona que llevaba amistad y confianza con el político gijonés. Sin embargo, una detenida lectura del *Diario* de Jovellanos permite matizar esta "amistad" y "confianza".

El 15 de diciembre de 1793 es cuando por primera vez aparece una referencia al abad de Santa Doradía en el *Diario* de Jovellanos²⁴. Jovellanos

¹⁸ Gran Enciclopedia Asturiana, tomo X, Gijón, 1970, p. 95.

¹⁹ IDALGO LUCERO, Lucio, Relación nominal y datos biográficos así como fechas de posesión de señores capellanes que han sido en la Real Capilla de Reyes Nuevos de Toledo, Toledo, 1976 (manuscrito conservado en la Biblioteca Capitular de Toledo).

²⁰ Rendueles, op. cit., pp. 433-434.

²¹ JOVELLANOS, *Obras completas*, tomo VI, Edición de José Miguel Caso González con la colaboración de Javier González Santos, Oviedo, 1994, p. 536, nota 165.

²² Julio Somoza, *op. cit.*, pp. 173-176 y pp. 177-178. Jovellanos, *Obras completas*, tomo VI, *op. cit.*, p. 515, nota 112, p. 536, nota 165; *Obras completas*, tomo VII, Edición de María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos, Oviedo, 1999, p. 53, nota 581, p. 70, p. 73, nota 632, p. 87, p. 91, nota 689.

²³ Julio Somoza, op. cit., pp. 177-178.

²⁴ El *Diario* de Jovellanos consta de siete cuadernos, publicados en dos tomos, en sus *Obras completas, op. cit.*, que abarcan desde el 20 de agosto de 1790 hasta el 18 de agosto de 1797. Dentro de este límite cronológico, en esa fecha aparece por primera vez su nombre.

siempre le cita como " el abad de Santa Doradía" o simplemente, "Santa Doradía", y nunca le llama por propio nombre y apellidos, lo cual indica un trato no íntimo. El mismo día recibe la visita de este personaje, ya de 85 años, quien le comunica su voluntad de perfeccionar la enseñanza de primeras letras. La visita se prolonga durante cinco horas, pero Jovellanos desesperadamente comenta que "ninguna conversación fue concluida; por lo mismo no emprendí las que pensaba proponer"25. A través de los contactos habidos entre ellos a lo largo del año 1794 hasta el fallecimiento del abad el 14 de enero de 1795, Jovellanos nunca quiere tomar iniciativas ni convencerle para que su herencia se convierta en la fundación de un centro de enseñanza, sino que deja que el abad determine, a pesar de que a Jovellanos le preocupe la educación del pueblo como se demuestra con la fundación del Instituto. Según el Diario, Ignacio Rodríguez, presbítero y capellán, que mantiene estrecha relación con el abad, es quien viene concretando con él la idea de fundar una escuela de primeras letras, y que finalmente solicita a Jovellanos que configure definitivamente el tema con él. Jovellanos dice "lo haré si me tocase él mismo la conversación; mas lo dudo, como del efecto. Santa Doradía sabe desear, pero no fijar sus deseos. Al cabo morirá sin testar, y todo irá a sus parientes; tanto mejor, pues que son pobres"²⁶. Con el abad Jovellanos no está cómodo tratando ese tema. El cierto tono despectivo de Jovellanos hacia sus familiares nos hace pensar que no se está refiriendo únicamente a la pobreza económica, sino, a lo mejor, pobreza moral.

Respecto a la familia de Morán Lavandera Alvargonzález, poco sabemos. Una hermana del abad otorga testamento el 6 de noviembre de 1782²⁷, a través del cual se conoce un cierto trasfondo familiar. Francisca Morán Lavandera estaba casada con Bernardo Muñiz, natural del valle de Carreño, ámbito rural, y tenía un hijo varón, Ignacio, heredero universal. Ella aparece citada con el tratamiento de "doña" por ser hidalga. A la hora de testar, tanto el marido como el hijo se encontraban ausentes en Nueva España. Nos hace pensar que Bernardo Muñíz era hombre que pudo tener éxito allí y que llevara a su hijo para continuar su actividad. A través del testamento se sabe que Francisca Morán Lavandera deja el asunto de su entierro y funeral en la mano de su hermano Fernando; además, aunque nombra a su hijo Ignacio y

²⁵ JOVELLANOS, Obras completas, tomo VI, op. cit., p. 515.

²⁶ Idem., pp. 535-536.

²⁷ A. H. P. A., Caja 1955, año 1782, ff. 27-28: Testamento de Francisca Morán Lavandera.

sus descendientes "herederos de bienes raíces que estoy poseyendo por capital de el dicho mi marido en el expresado consejo de Carreño", e insiste que "en el remanente de todos mis vienes derechos y acciones, nombro e instituyo por mi único y universal heredero al dicho don Ygnacio Muniz, mi hijo", añade que "por tenedor de todos ellos en su ausencia al referido don Fernando Morán, mi hermano, a quien sustituyo mi herencia en el caso de que hubiere fallecido el dicho mi hijo sin dejar sucesión lexítima". De acuerdo con ello, existe alta posibilidad de que el abad de Santa Doradía haya heredado esos bienes que su hermana poseía gracias al dinero y capital de su marido ganado en tierras americanas. Incluso, a lo mejor, no podríamos descartar la implicación del abad de Santa Doradía en las empresas indianas a través de su hermana, y que éstas crearan parte de su considerable patrimonio. Ya que existe sospecha de que el abad tenía invertido en una empresa de loza y de botones de Price y Díaz Valdés en Gijón²8, ¿por qué no en otra en Nueva España?

Unos meses después ante la propuesta concreta del plan de enseñanza formulado por Jovellanos, el abad "oyólo con gusto, pero no siguió la conversación"²⁹. Más adelante Jovellanos dice irónicamente que "se publicarán los nombres de los bienhechores del Instituto; que sentiremos no ver el suyo entre ellos"³⁰. Al final el abad deposita su confianza en la persona de Jovellanos para concretar su última voluntad, lo cual Jovellanos acepta, y tras su muerte testa por él, destinando su herencia a la creación de una escuela. Pero lo que se observa a través de su Diario es una relación fría y una postura de cierto freno constante de Jovellanos. Puede que la causa de esta distancia radique en el ideario de ambos: Jovellanos, hombre completamente comprometido con la Ilustración y el nuevo arte académico, y el abad, 36 años mayor que él, formado en un ámbito conservador para el ilustrado, quien en el fondo no compartía plenamente el ideario de la nueva era.

El testamento del abad de Santa Doradía redactado por Jovellanos y escrito con letra de José Acebedo Villaroel, su secretario, se rubrica ante Francisco Antonio Santurio el 9 de marzo de 1795³¹. El aspecto más destacado

²⁸ JOVELLANOS, Obras completas, tomo VII, op. cit., p. 90, nota 688.

²⁹ JOVELLANOS, Obras completas, tomo VI, op. cit., pp. 605-607.

³⁰ JOVELLANOS, Obras completas, tomo VII, op. cit., p. 53.

³¹ Somoza, *op. cit.*, pp. 177-178. Jovellanos, M. G. de, *Obras completas*, tomo VII, *op. cit.*, p. 91, nota 689. A. H. P. A., P. N. de Gijón, Caja 1976, año 1795, ff. 21-30: Testamento del abad de Santa Doradía.

del testamento, es decir, la fundación de la Escuela, es conocido como señalamos antes, y al lado de ese capítulo, y quizá debido a la importancia de la fundación, otras cláusulas del testamento quedaron sin recibir atención; en especial, el de la donación de las alhajas a la iglesia de San Pedro. Jovellanos declara que "el citado señor don Fernando en su vida hizo a su costa un tabernáculo de plata, un viril de la misma materia sobredorada, quatro casullas para los señores sacerdotes que habían de llevar dicho tavernáculo con las andas, y demás destinado al objeto que debía servir en la fiesta y procesión del Señor como efectivamente sirvió". Con este texto se sabe que el abad de Santa Doradía donó un lujoso conjunto de ornamentos litúrgicos para la festividad de Corpus Christi, celebración que durante el Antiguo Régimen fue una de las fiestas más importantes.

La custodia procesional y su ostensorio, llamados tabernáculo y viril en el testamento, fueron conservados hasta 1936. Las cuatro casullas que formaron el conjunto debieron de ser de color blanco según los cánones eclesiásticos. El texto de Jovellanos es muy escueto y no hace ninguna referencia sobre el aspecto artístico de la custodia; siendo una pieza de plata de gran tamaño, pudiera haber merecido algún comentario respecto al autor o su fabricación, de los cuales seguramente Jovellanos tenía conocimiento³².

Un documento notarial rubricado tres días después del fallecimiento del abad nos informa que su vinculación con el culto a la Eucaristía estaba consolidada, probablemente mucho antes de dicha donación, en forma de fundación de capellanía del Santísimo Sacramento, sita en el altar mayor de la iglesia de San Pedro. Precisamente por este motivo, al fallecer el abad, que era su patrón y capellán, Bernarda Palacio Castillo, su pariente más cercana pero de rama algo lejana, hace presentación del nuevo capellán, que recae en su sobrino, Silvestre Manuel de la Piniella³³. Por lo que la donación de la custodia procesional de plata se considera como acto de culminación de sus compromisos devocionales con el Santísimo Sacramento como capellán fundador.

³² Dentro del *Diario*, Jovellanos tampoco hace ninguna referencia a la custodia en el día del Corpus Christi (años 1794, 1796 y 1796). Únicamente habla de su participación en la procesión sustituyendo a su hermano en 1794 y en otros años dedica una brevísima frase sobre la procesión que salió o no salió por el tiempo. Jovellanos, *Obras completas*, tomo VI, *op. cit.*, p. 594, nota 316; tomo VII, pp. 543 y 738.

³³ A. H. P. A., Caja 1982, año 1795, f. 20: Presentación de la capellanía del Santísimo Sacramento por doña Bernarda Palacios.

Merced a un breve texto manuscrito de Enrique García Rendueles fechado en 1951, párroco de San Pedro desde antes del estallido de la Guerra Civil, y tres fotografías tomadas antes de 1936, donde aparecen dichas obras de plata, tenemos cierta información, por la que podemos desarrollar alguna hipótesis. Según el manuscrito, la custodia procesional era de plata repujada, y medía 108 cm; llevaba la inscripción: "SE ACABO ESTA OBRA EL AÑO DE 1783". Respecto al ostensorio García Rendueles copió tres marcas halladas en la base; de ello hablaremos más adelante, y añade que Cean Bermúdez no informa nada de esta obra, comentando "lo extraño de Ceán siendo de Gijón".

Entre los protocolos notariales de Gijón fechados en torno a 1783, no se halla escritura de contrato, ajuste o carta de pago. Bien es cierto que los legajos del escribano Francisco Antonio Santurio, ante quien pasó su testamento y existe alta posibilidad de que haya pasado el contrato de dicha custodia también, se conservan muy mal, habiendo muchas lagunas en las décadas de los 70 y 80³⁴.

Una de las fotografías conservadas muestra la custodia procesional entera (lám. 1). Sobre un pedestal cuadrado con las esquinas achaflanadas, se levanta una estructura tipo tabernáculo hecha de plata. En torno a una plataforma probablemente circular sobresalen cuatro basamentos rectangulares con disposición radial que sirven de plinto, decorados de relieve; sobre cada uno del cual apoyan una columna de fuste estriado con capitel corintio y un pilar con cajeado, unidos ambos por un entablamento de ancho friso corrido liso. Cada uno de los cuatro fragmentos de soporte arquitectónico, coronado con una forma trapezoidal ornamentada con relieve, se une con los restantes mediante combinación de tornapuntas de C que se desarrollan encima formando contrahaces y que enlaza con una cúpula calada. Sobre ella se sitúa el remate que consta de una bola y una cruz de brazos anchos tendente a la forma patada. El espacio que se crea en medio de esta estructura está reservado para colocar una custodia ostensorio para la exposición del Santísimo. Sobre el pedestal, al exterior de las columnas, se encuentra en cada lado una figura de ángel orante arrodillado. El modelo del tabernáculo es ecléctico; formas arquitectónicas de corte clasicista combinan con elemento del barroco decorativo.

³⁴ A. H. P. A., Caja 1976; se conservan los años 1767-1769 y 1792-1797.



Lámina 1. Custodia procesional, donada por don Fernando Morán Lavandera. San Pedro. Gijón. 1783.

Teniendo en cuenta la retirada vida de Fernando Morán Lavandera en Gijón, es más razonable pensar que la obra fuera realizada en Asturias que buscar una autoría foránea. El panorama de los talleres de platería en Asturias en esas fechas no era de gran actividad, pero suficiente para satisfacer las demandas; en Gijón sólo se conocen contados maestros plateros y en Oviedo

alrededor de quince³⁵. Si ceñimos el posible fabricante en el ámbito local, en Gijón podríamos señalar la figura de Ángel Prieto Solís, que tuvo un activo taller y comercio de plata³⁶. Sin embargo, un proyecto de tal envergadura, dentro de lo que conocemos, no había vuelto a verse después del fallido plan de custodia para las monjas benedictinas de Santa María de la Vega en 1696³⁷. Efectivamente la época de grandes custodias de plata ya había pasado. Entre los plateros asturianos existía poca tradición de realizar este tipo de objeto litúrgico. En ese sentido, quizá el diseño de esta obra pudo haber contado con la colaboración de otros artistas, como arquitectos o retablistas.

Sería válida una comparación entre esta custodia de asiento y el tabernáculo de madera realizado por José Bernardo de la Meana (1715-1790)³⁸, escultor y arquitecto del último barroco, en 1766 para la iglesia de San Isidoro el Real de Oviedo³⁹ (lám. 2). Meana, como Maestro Mayor de la Santa Iglesia Catedral de Oviedo, ejercía una gran influencia en las actividades de la diócesis, interviniendo con sus trazas en numerosas obras eclesiásticas. Ambas obras tienen una estructura semejante. La disposición radial de los elementos de soporte es idéntica. La obra de Oviedo tiene columnas pareadas, pero del mismo tipo de fuste estriado de orden corintio, incluso hasta la proporción es muy similar. En el tabernáculo ovetense, movidos ángeles que sujetan una corona real son los que unen los cuatro fragmentos arquitectónicos, mientras en la gijonesa desaparecen fragmentos de frontón y ángeles y son contrahaces los que los unen; sin embargo, un mismo tipo de ángeles, en el aspecto fisonómico, vestidura y tamaño, pero más serenos, aparecen en el pedestal acompañando la Sagrada Forma. El remate de ambos es la Cruz de los Ángeles, escudo de la diócesis, sobre una bola.

³⁵ Según el censo de 1797 en el Principado vivían 21 maestros y 4 oficiales. KAWAMURA, Arte de la platería en Asturias. op. cit. SANGRADOR Y VÍTORES, Historia de la administración de justicia y del antiguo gobierno del Principado, Gijón, 1989, p. 237.

³⁶ Angel Prieto Solís pudo tener parentesco con Toribio y José Prieto Solís, padre e hijo, plateros en Oviedo, con la posibilidad de ser nieto del primero. Debió de ser un platero conocido en Gijón en esas fechas, a quien una ladrona intentó vender una araña robada de la iglesia de Luanco. Iba a distintas ferias para vender productos de plata. A. H. P. A., Caja 2002, año, 1782, ff. 121-122 y 125-126. José Acebal Laviada es otro platero activo en Gijón. A.H.P.A., Caja 1984, año 1778, s/n: contrato de aprendiz; Caja 2002, año 1782, f. 151: poder. KAWAMURA, *op. cit.*, tesis doctoral, catálogo nº 210.

³⁷ Idem., pp. 47-48

³⁸ G. Ramallo, Escultura barroca en Asturias, Oviedo, 1985, pp. 447-480.

³⁹ Y. KAWAMURA, "Dos tabernáculos de orden clásico en los siglos XVIII y XIX en Oviedo", *Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, 1994, pp. 239-243.



Lámina 2. Tabernáculo para la iglesia de San Isidro. Oviedo. José Bernardo de la Meana, 1766.

Aunque no podemos determinar que la custodia de San Pedro haya sido diseñada por Meana, la pertenencia a la misma corriente artística es clara; aquel arte barroco superviviente a pesar de la cada vez más fuerte imposición del "buen gusto" de la Academia. A partir de 1777 se imponen las normas académicas en el obispado de Oviedo, que afectan no solo a las obras

arquitectónicas sino también otras creaciones artísticas⁴⁰. La custodia procesional de San Pedro, diseñada unos años más tarde, parece que escapaba aún de ese "control" de la Academia, o gracias a la estructura arquitectónica de vinculación clasicista obtenía "aprobado" académico. El silencio antes comentado de Jovellanos respecto a esta obra puede estar indicando algo, es decir: la disconformidad artística de un ilustrado ante una obra de estilo considerado caduco. La descalificación que sufría Meana por parte de Jovellanos era notoria⁴¹. La extrañeza que García Rendueles confiesa referente a la falta de información de Ceán Bermúdez también puede tener idéntico origen.

Partiendo de esa hipótesis, que la custodia donada por Fernando Morán Lavandera pudiera haber sido diseñada por Meana o algún artista de la misma escuela, o pudiera haberse basado en algún modelo de madera de Meana o de su escuela, el diseño se tuvo que adaptar a las propias condiciones del arte de platería. El aspecto de mayor ligereza y la desaparición de los frontones, sustituidos por los contrahaces, elementos típicamente orfebrerísticos, puede ser motivado por la estabilidad del conjunto hecho de plata, e incluso la economía de la materia prima.

Respecto a otro objeto de plata donado por Fernando Morán Lavandera, el llamado viril, nuestro desconcierto es mayor. El coadjutor Enrique García Rendueles encontró tres marcas en el pie y las copió ampliadas: "AZE/BEDO", "ADES/GARO", y otra quizá frustra⁴². Se entiende que la obra llevaba un marcaje completo: del artífice, del fiel contraste y de la localidad. De Acebedo, conocemos una familia de plateros afincada en Mondoñedo en el siglo xvIII; sin embargo, no conocemos el fiel contraste mindoniense apellidado Andrés Garo, Garro, o similar⁴³. La marca de localidad, copiada por

⁴⁰ G. RAMALLO, Escultura, pp. 448-449.

⁴¹ Idem., p. 448.

⁴² Su manuscrito dice "Custodia procesional de la villa de Gijón. Era de plata repujada. Altura metros: 1,08. Por encima de las bases de las columnas corría esta inscripción: SE ACABO ESTA OBRA EL AÑO DE 1783: Tenía Jovellanos 39 años. Se ignora el nombre del autor. Examinando yo su viril y ostensorio de plata sobredorada, descubrí en la tapa de la base o pie, la siguiente marca o signatura, que copio en doble o triple tamaño. Ni Ceán en su Diccionario, ni la adición del conde de la Viñaza, ni en la Enciclopedia Espasa encontré el nombre de este artista. Lo extraño de Ceán siendo de Gijón. Enrique García Rendueles. 7 de marzo de 1951" (Carpeta "Iglesia parroquial de San Pedro", B. A. FF091-8, en la Caja B. A. FF91, Biblioteca Asturiana del padre Patac, Biblioteca Pública de Gijón). Más tarde Huelé Mansó interpreta las marcas como Andrés Garro Acebedo (véase la nota nº 47).

⁴³ Tenemos constatados tres plateros con este apellido en Mondoñedo: Francisco (h.1690-1740), José (1719-1754), Julián (1727-1762) y Nicolás (activo 1752/53). KAWAMURA Y. y SÁEZ, M., Arte de la platería en la Mariña lucense. Siglos xvi, xvii y xviii, Lugo, 1999, pp. 49-51.

una persona no experta en platería, por lo que pudo haber deformaciones de la original, podría corresponder a una frustra de Mondoñedo: una custodia de sol con o/M en el astil. Lo extraño de esta custodia es su estilo. Según se juzga por la fotografía de imagen completa de la custodia procesional, en cuyo centro se encuentra la custodia ostensorio, se trata de una custodia de sol, cuya altura no llegaría a 40 cm, con unas 30 ráfagas alrededor del sol, un astil abalaustrado con un nudo ovoide alargado acompañado de un par de costillas, y el pie bastante plano. El modelo corresponde al estilo difundido en el siglo xvII, y de ninguna manera podría ser obra hecha en 1783. Nuestra consideración es que el ostensorio fotografiado junto con la custodia del asiento no fuese el viril donado por el abad, sino otro, ya que según el inventario de 1772, la fábrica de San Pedro poseía dos viriles sobredorados, aunque uno de ellos fue fundido en 1783 como a continuación analizaremos.

El 23 de marzo de 1783, según las actas municipales, Fernando Morán, al mismo tiempo de realizar la donación del tabernáculo y viril de plata, prometió costear un nuevo sagrario de plata para el altar mayor, entregando a la parroquia de Gijón la plata; sin embargo, dicha plata no era suficiente por lo que el párroco pidió a María Catalina Menéndez Valdés de Cornellana la plata que había sobrado del envío de su hermano, de cuya entrega ya hemos hablado. A su vez, el párroco autorizó la aplicación de uno de los dos viriles y cuatro candeleros de la parroquia para el mismo fin⁴⁴. Efectivamente, hasta la desaparición del antiguo templo de San Pedro, el altar mayor contaba con un sagrario hecho de plata⁴⁵.

Volvemos a insistir en el hecho de que este tipo de donación, de custodia de plata, era una costumbre muy difundida entre los indianos en el siglo xvIII en Asturias. Aunque en este caso la obra en sí no procedía de América, nuestra sospecha es que la fortuna del donante pudo tener alguna vinculación con actividades económicas en tierras americanas, como hemos señalado antes. Fernando Morán Lavandera, a la hora de fallecer, según el testamento redactado por Jovellanos poseía bienes raíces "así en tierras, fincas y caserías arrendables, como en foros y casas". Según el mismo ilustrado sus parientes eran pobres, por lo que descartaríamos la posibilidad de la procedencia de dichos bienes por vía de herencia paterna o materna; por otro

⁴⁴ A.M.G., Actas de sesiones del Ayuntamiento 1782-1785, año 1783, ff. 37r-83v.

⁴⁵ Se conserva en la Biblioteca Asturiana del padre Patac una fotografía del altar mayor donde se aprecia dicha custodia.



Lámina 3. Procesión del Corpus. Calles de Gijón. ¿Década de 1920?

lado, nos surge la duda de que las rentas por el cargo del abad de Santa Doradía le proporcionasen tal holgura económica para conseguir tanto patrimonio personal. La supuesta herencia de los bienes de su hermana vinculados con la fortuna americana antes comentada⁴⁶ y también la supuesta participación en las actividades económicas de ultramar son conjeturas no demostrables pero no descartables.

DESAPARICIÓN DE LAS ALHAJAS DE SAN PEDRO

La custodia procesional como vemos en una de las fotografías, salía en procesión en las festividades del Corpus Christi (lám. 3) y, como indica Jovellanos en el testamento del abad, los presbíteros encargados de portar la custodia llevaban las casullas blancas donadas por el abad. Otra fotografía

⁴⁶ Esta hipótesis cobra mayor fuerza al tener en cuenta el texto de la presentación del nuevo capellán del Santísimo Sacramento antes citado (véase la nota nº 33) en el que se lee "averse extingudo los familiares de los anteriores" entendiéndose los anteriores las personas más cercanas que la otorgante. Es decir, el sobriro, hijo de su hermana, murió sin heredar los bienes.



Lámina 4. Jueves Santo. San Pedro. Gijón.

nos da el testimonio de que la misma custodia de asiento era utilizada para el monumento del Jueves Santo colocado en una capilla lateral de la parroquia años antes de desaparecer (lám. 4). Parece que la urna de madera dorada que el inventario de 1772 citaba quedó desplazada por esta vistosa custodia de plata.

Los daños que sufrió la villa en la Guerra Civil fueron muy graves, los cuales causaron la destrucción de la iglesia, como se ha indicado en principio, y por supuesto, de las alhajas. La custodia de asiento, el objeto de plata más grande que poseía la parroquia, odiado quizás por el anticlericalismo, y a su vez codiciado por el valor metálico de la plata, fue fundido en un taller de platería de Gijón según nos indica Hurlé Mansó⁴⁷.

La feligresía de San Pedro, a pesar de la desaparición de dicha custodia, no se olvidó de ella; sin duda esa memoria colectiva, tras la normalización del país, hizo impulsar la recuperación de la custodia perdida en la década de los 50 del siglo xx, coincidiendo con la reconstrucción de la misma iglesia. La actual custodia de asiento de plata de tres cuerpos, encargada al taller sevillano de Fernando Marmolejo Camargo⁴⁸, es la respuesta popular ante la desaparición de la anterior, donada por Fernando Morán Lavandera.

⁴⁷ Hurlé Manso, basándose en las informaciones de García Rendueles, con un tono de excesiva alabanza a la desaparecida custodia, escribe lo siguiente: "Anteriormente don Fernando Morán Lavandera, abad de Santa Doradía fundó parte de su servicio de plata y mandó construir la elegantísima custodia procesional que recorría las calles de Gijón en las solemnes festividades del Corpus y su Octava. Esta custodia era un verdadero primor. Única en España por su traza y disposición, fue termiando en el año de 1783, creemos ser obra del artista Andrés Garro Acebedo, cuya filiación nos es desconocida. Ambas custodias fueron fundidas en la época roja en un taller de platería de esta localidad, de cuyo nombre vale más no acordarse." Hurlé Manso, "La vieja iglesia de San Pedro Apóstol IV", op. cit.

⁴⁸ Se trata de una custodia procesional de tres cuerpos de estilo neo-renacentista, que mide 142 cm de altura. Sobre ella hay un trabajo de Carmén Menéndez Pérez dentro del programa del curso doctorado de la Universidad de Oviedo, 2000-2001.

NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN EN LA HISTORIA DE LA PLATERÍA ESPAÑOLA: LA IMPORTANCIA SOCIAL DE LA PLATA CIVIL EN LA ESPAÑA DEL S. XVI

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE Dpto. Historia del Arte. C.S.I.C.

A lo largo de los últimos 30 años se han desarrollado un número considerable de trabajos sobre la historia de la platería en España que han dado lugar a numerosas publicaciones. Gracias a ellas, y después de años de retraso con respecto a las demás materias, ahora el conocimiento de la orfebrería está bastante avanzado. Por lo pronto el mapa geográfico se presenta bastante completo. Pasan de veinticinco los estudios realizados total o parcialmente de provincias, diócesis o focos destacados. A pesar de ello faltan por estudiar piezas importantes en Iglesias, Catedrales y Museos y también investigaciones de conjunto sobre centros fundamentales como Córdoba o Toledo, e, incluso, de etapas enteras como todo el siglo XX.

Además, se ha revalorizado el oficio de platero, demostrando que no se trata de un simple artesano, sino de un hombre culto y un artista creador y completo. Y también se ha avanzado bastante en el conocimiento de la legislación, los sistemas de marcaje y los gremios y cofradías, aunque este aspec-

to presenta muchos problemas, ya que la documentación desapareció en su mayoría junto a las asociaciones en el S. XIX.

Pero a pesar de estas últimas consideraciones, las investigaciones hechas hasta hace poco tiempo han sido meramente formalistas, de catalogación y documentación de las piezas y de sus autores. En algunas ocasiones se nos ha criticado a los estudiosos de la platería, el que nos limitáramos de una forma excesiva a las labores de catalogación, sin tener en cuenta otros aspectos. Pero, durante muchos años, era prácticamente lo único que podíamos hacer, pues mientras no se conocen las obras y las biografías de sus autores, así como otras circunstancias de su sistema de trabajo, no se puede iniciar ningún otro camino.

Pero ahora, ante el volumen de datos que ya se saben, empieza a ser posible iniciar nuevas vías de investigación. Yo misma, hace años, hice algunas tentativas en este terreno con resultados altamente satisfactorios. Así en el Congreso Internacional que, con el título "Spain and Portugal of the navigators: The Iberian Peninsula Countries, Europe and new horizons", organizó la Universidad George Washington en 1990, presenté una comunicación sobre los precedentes de los motivos ornamentales de las obras de plata hechas en Cuenca. Busqué en los grabados y en la arquitectura, escultura y pintura contemporáneas de la misma ciudad las fuentes que pudieron servir de inspiración a los orfebres, encontrando amplias afinidades y por lo tanto demostrando la relación de los plateros con los artistas de otras materias¹.

Este nuevo giro en el estudio de la platería se confirmó cuando tuve la posibilidad de conocer, estudiar y publicar una bandeja del platero flamenco Wierick Sommers. En sus quince escenas en relieve se relata el cuento de Eros y Psyche que forma parte de La Metamorfosis o El Asno de oro de Lucio Apuleyo. Este cuento tuvo una amplia repercusión durante el Renacimiento y fue grabado por Bernardo Daddi y, precisamente, Sommers tomó como modelo para las escenas de su bandeja los grabados del italiano. Así pues, fue posible localizar tanto las fuentes literarias como las grabadas de la bandeja del platero flamenco².

¹ A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: "Precedentes y difusión de los motivos ornamentales de la platería en la provincia de Cuenca", *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 669-674.

² A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: "Una bandeja de Wierick Somers en colección privada madrileña", *Archivo Español de Arte*, 1994, pp. 43-55.

Paralelamente, otros investigadores iniciaban vías semejantes. Así, la profesora Heredia Moreno publicó varios artículos sobre el tema y las tesis doctorales defendidas en los años noventa realizan aproximaciones al origen de los motivos decorativos e iconográficos de las obras de sus respectivos ámbitos geográficos³.

Más recientemente, en el estudio que la citada profesora Heredia y yo misma hemos realizado sobre la platería de Alcalá de Henares en el S. XVI, hemos podido observar que los plateros complutenses también utilizan los grabados, la literatura y las obras plásticas y arquitectónicas preexistentes como fuentes de inspiración. Y, además, en la arqueta del Convento de las Bernardas, aparece todo un complejo programa iconográfico que nos pone en contacto con la realidad del momento en que se hizo. A través de las Virtudes, diversas alegorías y, sobre todo, cuatro escenas con hechos victoriosos de Carlos V, no sólo se quiere ensalzar la figura del Emperador como héroe victorioso, sino también como príncipe virtuoso. Esta arqueta se hizo ya en tiempos de Felipe II, por lo que es fácil adivinar que se pensó para animar al hijo a seguir las huellas del padre, a la manera de las *Empresas* políticas de Saavedra Fajardo, de las que la número 19 alude al mito de Prometeo pasando la antorcha a su hijo. Precisamente este tema figura en una ventana ciega de la fachada de la Universidad de Alcalá aludiendo a Carlos V y Felipe II. Y al escoger las victorias de las tropas imperiales sobre las de los protestantes, se está subrayando a su vez el carácter totalmente antiluterano del Rey prudente. Así pues, es una pieza que nos refleja el espíritu del momento en que fue hecha⁴.

A tenor de todo lo expuesto, creo que, en este momento, las nuevas vías de evolución de los estudios de la platería tienen que tener en cuenta diver-

³ M.C. HEREDIA MORENO: "Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana", *Archivo Español de Arte*, 1996, pp. 183-194. Idem: "Precisiones sobre las fuentes gráficas del Evangeliario de plata de la catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, 1996, pp. 283-303. A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Burgos, 1998.

⁴ M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: "La Cruz de Santorcaz (Madrid), una obra desconocida del platero complutense Gaspar de Guzmán", *Archivo Español de Arte,* 1998, pp. 259-272; Idem: "Los triunfos del Emperador en las artes del metal", *IX Jornadas de Arte. El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 363-375. Idem: "La custodia de Malaguilla (Guadalajara), entre la tradición y la modernidad", *Goya,* nº 275, 2000, pp. 81-90. Sobre la escena de la fachada de la Universidad: I. MATEO: "El programa humanista de la Universidad de Alcalá de Henares", *La Universidad de Alcalá*, Madrid, 1990, T. II, pp. 263-303.

sos aspectos. En primer lugar, las fuentes grabadas. Desde los años ochenta se han sucedido las publicaciones sobre obras de pintura en las que se utilizaron grabados como fuente iconográfica. Una vez que ha quedado demostrado que los plateros también los utilizaron muy frecuentemente, la publicación por parte de la doctora Elena Santiago de la *Guía de las colecciones públicas de dibujos y grabados en España*⁵ y de nuevas series, como las de la Biblioteca Nacional estudiadas por diversos especialistas y las de El Escorial por el profesor González de Zárate⁶, unidas a las ya existentes en ediciones extranjeras, abren muchas posibilidades de consulta y de encontrar fuentes desconocidas hasta el momento.

Otro aspecto a tener en cuenta, es la relación de los plateros con artistas de otras materias bien a través del conocimiento de sus obras, bien a través de la colaboración en una misma obra, cosa relativamente frecuente en el S.XVI y que aun está por documentar y estudiar. Por otro lado, habrá que considerar el intercambio de influencias entre los propios plateros, debidos a los viajes a los que, a veces, les obligaba su profesión. Asimismo son muy importantes las fuentes literarias, ya que la lectura detenida de las mismas, no sólo nos aportará noticias sobre las fuentes iconográficas, sino también, un mejor conocimiento de la utilización de la plata en las más diversas ocasiones y la tipología de las piezas. Y por último, hay que entroncar a los plateros y sus obras en la sociedad de su época, ya que las piezas de plata están muy relacionadas con el momento histórico y social en el que se hacen al ser uno de los vehículos principales de propaganda de la imagen.

Teniendo en cuenta todas estas posibilidades, he iniciado en fechas recientes una nueva vía de investigación que, a juzgar por los resultados obtenidos hasta el presente, promete dar frutos muy satisfactorios. Se trata de estudiar las obras de platería civil, pero desde el punto de vista de la importancia social e histórica que tuvieron en la España del S.XVI.

La idea para este tema me surgió en varios momentos de mi trabajo. En noviembre de 1994 di una conferencia en el Museo del Prado con el título "El Arte de la platería en la pintura". Entonces quedé sorprendida del número de piezas de carácter civil que aparecían en los cuadros, algunas de las

⁵ E. SANTIAGO PÁEZ: Guía de las colecciones públicas de dibujos y grabados de España, Madrid, 1997.

⁶ J.M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial, Vitoria-Gasteiz [Madrid], 1992.

cuales eran de una tipología absolutamente desconocida por el momento. Por otro lado, la búsqueda de datos documentales para diversos proyectos de investigación, hizo que recogiera un número importante de inventarios de bienes en los Archivos de Protocolos, comprobando que las piezas de plata constituían, en la mayoría de ellos, un tanto por ciento muy elevado por encima de los otros bienes. Más recientemente, la lectura del libro de Gabriel Maura Gamazo titulado *Rincones de la Historia. Siglos VIII al XII*, en el que, a través de pasajes de la literatura medieval, se relatan numerosos episodios de la vida diaria en todos los estamentos sociales, describiendo objetos de uso doméstico de todo tipo, entre ellos numerosos hechos en plata, me hizo pensar en la posibilidad de encontrar algo parecido en la literatura del siglo XVI⁷.

Por último, en los numerosos actos celebrados a lo largo de estos últimos años con motivo de la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, ha quedado patente que los gobernantes utilizaron las obras de arte como manifestaciones de su poder político, ya que contribuían a crear una imagen fuertemente simbólica. Y por primera vez se ha aceptado que esto no sólo se encomendó a los retratos o a las representaciones de los hechos gloriosos, sino a una cuidada puesta en escena en la que se incluyen tapices, joyas, telas ricas y objetos preciosos, sobre todo los de plata, plata sobredorada y oro. Checa Cremades, Bouza, Morales etc., en las introducciones de los Catálogos de las Exposiciones, coinciden en decir que las principales cortes europeas competían en encargos e intercambios de regalos, en adornar los salones con motivo de banquetes y recibimiento de grandes personajes, lo mismo que las calles en las grandes solemnidades⁸. Pero mientras que este fenómeno está muy trabajado en lo referente a las otras materias artísticas en el ámbito Real, la utilización de la plata para tal fin, recientemente valorada y en todas las clases sociales, aun no se ha estudiado.

Una **fuente** de información básica para este fin, es la **documental**, sobre todo a través de los numerosos inventarios de bienes hechos con motivo de la entrega de dotes o la muerte de sus propietarios. Los inventarios de la familia real, conservados en Simancas, son impresionantes. Sánchez Cantón, que dio

⁷ G. MAURA Y GAMAZO: Rincones de la Historia. Siglos VIII al XII. Madrid, 1955.

⁸ F. CHECA CREMADES: "Un Príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II" y F. BOUZA: "Ardides del Arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II", ambos en *Felpe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*. Madrid, 1998, pp. 40-42 y 57-81. A. MORALES: "Presentación", en *La fiesta en la Europa de Carlos V.* Madrid, 2000, pp. 19-23.

a conocer el de Felipe II, subraya que "...Los metales nobles, sobre todo los de plata eran de empleo constante. Se inventarían siempre centenares de referencias. Resaltar la profusión asombrosa de los objetos de plata en los palacios españoles del XVI es del todo inútil. El inventario muestra cómo casi todos los objetos de uso, aun el diario, aun el más humilde eran de argentería". Efectivamente, de las cinco mil quinientas setenta y seis entradas que figuran en el inventario de Felipe II, cerca de mil son de plata. Si tenemos en cuenta que muchas de estas entradas contabilizan juntas varias piezas de un mismo tipo, el número crece de manera considerable. Un recuento sólo de los platos, da un total de quinientos cincuenta y cinco. Esto nos da una visión muy distinta a la tradicional del rey austero y de vida casi ascética.

Pero la utilización de objetos de plata no es sólo prerrogativa de los Palacios Reales. En los inventarios que se encuentran en los archivos de protocolos, llaman la atención varias cosas. En primer lugar, los estamentos sociales representados son diversos: escribanos, médicos, regidores, mercaderes, algún calderero, labradores acomodados, taberneros etc., además de la nobleza, alto clero y funcionarios. Por otro lado, en la mayoría de ellos, el número de piezas supone un tanto por ciento muy elevado con respecto a la totalidad de los bienes y, por fin, la variedad de tipos abarca todos los aspectos de la vida, ya que aunque se nota una preferencia por las piezas de vajilla, las que sirven para alumbrar y las de tocador, también aparecen objetos de uso profesional como las bacías de barbero o los bisturís de cirujano.

La **literatura** es otra **fuente** que ofrece numerosas posibilidades para este trabajo como he podio comprobar en la primera puesta en contacto con el tema. Empecé por la *Contribución de la literatura a la historia del arte*, obra de Miguel Herrero Garay que recoge citas de cartas, discursos etc., en las que se encuentran algunos datos. Así, por ejemplo, en las *Oraciones evangélicas* de Fray Hortensio Paravicino aparece una comparación de la orfebrería con la pintura: "Hacer un platero de una barra de plata una fuente o un vernegal hermoso, tendrá más o menos primor, y todo se hace en ella con primor. Porque no es más la barra que el mismo metal rudo; pero si de un frasco muy desairado hiciere, sin fundirla de nuevo, un aguamanil excelente, o de un trinchero o una flamenquilla ordinaria, sin comunicarlo con el fuego,

⁹ F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: "Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II", *Archivo Documental Español*, T. IX y X, Madrid, 1956-1959. La cita en T. X, pp. XXXII-XXXIII.

sacase una salvilla extremada, raro artífice sería. Y el pintor suele suceder esto aun más claro..."¹⁰. De esta cita se puede obtener terminología, técnicas de trabajo, costumbre de transformar unas piezas en otras, etc.

Con posterioridad, he leído obras de géneros distintos y, prácticamente, he encontrado citas en todas ellas. He manejado libros que se pueden dividir en tres grupos: libros de viajeros, crónicas y obras literarias propiamente dichas.

En cuanto a los **libros de viajeros** voy a citar algunos ejemplos ya conocidos, pero que merece la pena recordar para relacionarlos con el resto de la exposición. Antonio Lalaing, chambelán de Felipe el Hermoso que le acompaña en el primer viaje que hace a Castilla en 1502 junto a Doña Juana, relata varias comidas y cenas, unas en privado y otras en festejos. Así el 8 de mayo, en Toledo, comen en privado los reves y sus hijos. Lalaing describe un gran aparador de seis estantes de alto, todos ellos cargados de vajilla de plata dorada, entre los que había dos jarros de plata "... tan bien trabajados y dorados como no es posible más". El día 22 comen con el arzobispo de Toledo en su palacio, en el que lucía "espléndido su hermoso aparador". Esa misma noche los reyes y los príncipes cenaron en el castillo de la ciudad con otros personajes. "Esta cena, relata Lalaing, estaba ennoblecida con cinco aparadores. Uno perteneciente al rey, contenía de ochocientas a novecientas piezas de vajillas... El segundo poseído por el duque de Alba tenía setecientas piezas de vajillas, en el que había seis grandes tazas de oro. El tercero era del duque de Béjar con setecientas piezas de vajillas. El conde de Benalcázar había decorado el cuarto aparador con seiscientas o setecientas piezas de vajillas. Y el conde de Oropesa había puesto el quinto con setecientas piezas de vajilla. Cuando servían iban a buscar la vajilla de cocina a esos aparadores y, después de haber hecho el servicio, la volvían a traer, para hacer mayor ostentación...". Este texto se presta a un análisis minucioso, ya que llaman la atención varias cosas. La cena "la dio el Rey como es costumbre en tales casos...", por lo que habrá que buscar en los libros de historia cuales eran "tales casos" y qué significación social tenían, ya que probablemente esto aclarará la curiosa aportación de los asistentes a la ornamentación de la sala de banquetes en una fiesta ofrecida por el Rey. Asimismo es significativa la abundancia de piezas en los bienes de los nobles. Y por últi-

¹⁰ M. HERRERO GARAY: Contribución de la Literatura a la Historia del Arte. Madrid, 1943, pp. 203-204.

mo, la omnipresencia de la plata dispuesta en aparadores y el hecho de que éstos eran a la vez motivo de decoración y de utilidad.

Para terminar con Lalaing, el 7 de Julio Felipe el Hermoso, para corresponder, ofrece una comida "en forma de banquete...a la moda de nuestro país [es decir a la flamenca] y se había dispuesto el aparador de monseñor del que los castellanos hicieron, no sin gran admiración, gran estimación"¹¹. Los aparadores parece que buscaban la admiración de los presentes, según se deduce de estos ejemplos, en los que de hecho la consiguieron. Así pues, las mesas con objetos de lujo y los adornos con aparadores, tal y como consta en la pintura y miniatura del XVI e incluso en el tapiz del "Banquete de Asuero y degradación de la reina Vasti", hecho en Tournay en la segunda mitad del siglo y conservado en la Seo de Zaragoza¹², forman parte de la etiqueta borgoñona, que se estaba empezando a copiar en Castilla a principios de siglo y que fue incorporada definitivamente por el Emperador.

En 1517, con motivo del primer viaje de Carlos V a España, Lorenzo Vital, su ayuda de cámara, escribe una relación del mismo en la que se confirman las anteriores apreciaciones. El Presidente del Gran Consejo de Valladolid da un banquete en honor del Rey: "... pasaron a una galería, en uno de cuyos extremos había un aparador de vajilla de ocho o nueve pisos de alto, tan bien provisto de rica vajilla, que jamás en nuestro país he visto tanta reunida; había allí los más grandes y mejor trabajados jarros de plata dorada que jamás había visto; también tazas, vasos, vinagreras, copas, fruteros y platos y de tantas diversas maneras de vajilla, que era una rica cosa de ver..." No sabemos si toda la plata pertenecía al Presidente del Consejo o si otros grandes personajes habían contribuido, pero, si de lo que se trataba era de asombrar a una de las cortes más ostentosas de Europa, desde luego se consiguió.

En fin, hay muchos otros ejemplos de este tipo a lo largo de todo el siglo, en los que queda clara la importancia que tenían las piezas de vajilla y de

¹¹ A. DE LALAING: "Primer viaje de Felipe el "Hermoso" a España en 1501", en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, recopilación, traducción prólogo y notas por J. GARCÍA MERCADAL, T. I, Madrid, 1952, pp. 459, 461-462 y 466.

¹² Figura como Serie IV, nº 1 en, VV.AA.: Los tapices de La Seo de Zaragoza. Zaragoza, 1985, p. 100.

¹³ L. VITAL: "Relación del primer viaje de Carlos V a España", en J. GARCÍA MERCADAL: *Op. cit.* T. I, p. 761.

que estas se exponían en aparadores de manera funcional, para que estuvieran las piezas hasta ser utilizadas, pero también, sobre todo, para embellecer lujosamente las salas de banquetes, demostrando la riqueza y el poder de sus dueños.

En cuanto a las **relaciones y crónicas de actos y festejos** tanto cortesanos como públicos, se ha conservado un buen número de distintas épocas. Varias están ya publicadas por Simón Díaz, Jenaro Alenda y Mira, León Pinelo y Pedro Mencía y Arroyo.

La mayoría se conocen a medias y habrá que ir al original pues casi no se ha prestado atención a la plata. Por ejemplo, esto ocurre con la de López de Hoyos sobre el recibimiento de doña Ana de Austria en Madrid en 1570. Sin embargo, en la relación de la entrada de los Reyes en la capital en 1599, recogida por Simón, se hace mención expresa a los adornos de la Calle de la Platería [actualmente Mayor] que estaba compuesta "de riquísimos aparadores [una vez más] de piezas de plata y oro, joyas de inestimable valor de una y otra parte, que parecía imposible haber junta tanta riqueza, y pienso, dice el cronista, que fue de las mejores cosas de la fiesta"¹⁴.

Habrá, pues, que revisar honras fúnebres, bautizos y juras en las que se citan candeleros, estandartes etc.; fiestas cortesanas, para conocer el interior de los palacios, y también ceremonias de canonización de santos, llegada de embajadores, procesiones del Corpus etc. ya que todo esto generaba muchos festejos por las calles que se adornaban profusamente, pues constituía un recurso para hacer visible, aunque fuera temporalmente, el concepto de autoridad y causaba un impacto que perduraba largamente.

En cuanto a la **literatura propiamente dicha**, he leído obras de varios géneros y he podido comprobar que la plata se cita en la casi totalidad, de lo que cabe deducir la importancia que tenía en sus vidas.

Empecé por obras costumbristas moralizantes o educativas cuyo título me hacía sospechar que le podían dedicar una mayor atención. En el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara, curiosamente, no encontré nada. Sin embargo en el *Arte de marear* del mismo autor, en el que, por el tema, no pensaba que pudiera haber ninguna alusión, hay una cita entre los avisos de lo que jamás se encontrará en un barco: "Es

¹⁴ J. SIMÓN DÍAZ: Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1560. Madrid, 1982, pp. 41.

privilegio de galera que nadie use pedir allí para beber taza de plata o vidrio de Venecia..." y cita una serie de objetos de vajilla de lujo¹⁵.

Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y aviso de forasteros que vie-*nen a la corte, cita los objetos de plata en varias ocasiones. He seleccionado las siguientes: En uno de los cuentos que salpican la obra, el protagonista
cuenta que "un amigo de los barrios altos me contó que cierto barbero que
tenía una mujer joven y hermosa, porque acudiesen muchos a quitarse la barba
a su casa tenía a su mujercilla sentada en una ventana baja. Y como otros
del arte convidan con la limpieza y bacías de plata, él atraía a los clientes
con la cara de su mujer".

Como ejemplo pintoresco del uso de la plata en los más diversos menesteres es el siguiente. Liñán dice que "los hombres labraban antes sus casas según sus gustos y no como ahora que es según el gusto de las mujeres. Una vez un rey de León entró en una casa de un hidalgo de la montaña y estaba llena de lanzas, ballestas, arneses [es decir al gusto masculino de la época]... Entró al rey cierta necesidad corporal y como entonces no se usaba la plata en los servicios, sino escasamente en las monedas, fue fuerza que entrase hasta los corrales..."¹⁶.

También Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo* cita los aparadores y numerosas piezas que no son de vajilla. Por poner sólo dos ejemplos, empieza su relato diciendo "Regocijada estaba la Emperatriz de Europa... en una noche serena y apacible... había sacado a vistas más ostentativa que otras el lucido aparador de sus estrellas cuya claridad participada hacía las veces del sol..."

En el segundo relato los amigos se reúnen a cenar y dan la bienvenida a una nueva pareja con un gran ceremonial, y "les salen a recibir seis doncellas a darles aguamanos", es decir para que se las lavaran con jarros y sus fuentes¹⁷. De esto se deduce la importancia social de esta tipología, con las que se empezaba toda ceremonia y banquete y por lo que fueron siempre las piezas mejores, más ricas y más preciadas de las piezas de vajilla.

¹⁵ A. DE GUEVARA: Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear. Madrid, 1984, p. 345.

¹⁶ A. LIÑÁN Y VERDUGO: *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte.* Madrid, 1923, pp. 41 y 250-251 respectivamente.

¹⁷ TIRSO DE MOLINA: Cigarrales de Toledo. Madrid, 1954, pp. 31 y 198 respectivamente.

Leí también obras de picaresca, pensando que era el último de los géneros en los que sería posible encontrar citas de piezas de plata al transcurrir la acción en la calle, en mesones y entre gente, por lo general, de muy baja extracción. Mi sorpresa fue que, también en el Guzmán de Alfarache aparecen en varias ocasiones. Cuando describe un juego de cañas dice: "Los caballos llevaban solamente sus pretales de cascabeles y todos con jaeces tan ricos y curiosos, con tan soberbios bozales de oro y plata...".

Durante su estancia en Madrid, Guzmán está al servicio de un carnicero. Una noche la mujer llora desconsolada porque había invitado a unos amigos a merendar y le habían robado "el" vaso de plata. Por supuesto que el autor de la trapisonda es Guzmán que lleva el viejo vaso robado a un platero de la puerta de Guadalajara [la Calle de la Platería era la actual Calle Mayor y en ella se encontraba la Puerta de Guadalajara] para que lo arregle, y él se lo cobra a la mujer como si fuera nuevo.

Y por último, el pícaro, después de su estancia en Italia se prepara para volver a España. En Génova encuentra a unos familiares de los que quiere vengarse. Había ganado una pequeña fortuna y para que piensen que es un hombre rico, invita a cenar a sus parientes y compra una vajilla de plata en una almoneda por ochocientos ducados¹⁸.

Para terminar, el filósofo Luis Vives, en sus Ejercicios de lengua latina describe cómo ha de ser una casa con pinturas, tapices y maderas en los suelos, pero no cita ningún objeto de plata, por lo que debía de considerarlos innecesarios. Sin embargo en el diálogo XV sobre el comedor de ceremonia, un amigo cuenta a otro un banquete en casa de un tercero. El motivo de la fiesta era que, a pesar de ser hombre pudiente y de tener bastante plata, vestidos y alhajas, se había comprado tres copas de plata sobredoradas y seis tazas y pensaba que era dinero tirado si no invitaba a un buen grupo de amigos para "deslumbrarlos con su adquisición, fuera de que él estaba persuadido que esa es la misión señalada a las riquezas". Más adelante describe el comedor del amigo "Descubierto, bañado en una fresca penumbra, todo bien presto, aderezado aliñado; nada faltaba para la distinción, para el lucimiento y el regalo. Ya en el momento mismo de entrar, recreándose los ojos y el espíritu de todos con aquella vista hermosísima y amenísima, había un aparador lleno de toda calidad de oro, de plata, de cristal... todos pulidos, limpios, cuyo resplandor casi deslumbraba. Allí vieras dos grandes aguamaniles

¹⁸ M. ALEMÁN: Guzmán de Alfarache. T. I, pp. 112 y 162. T. II, pp. 112-113 y 153.

de plata con sus bordes dorados, o, digamos, su ombligo era de oro, con sus armas. Cada aguamanil tenía su jarro [inevitable] cuyo pico era dorado. Había garrafas de todo género; dos de plata para el vino más ilustre...". Y va citando las piezas que había visto.

El amigo le dice que le son más útiles las piezas de vidrio o de barro, a lo que contesta el otro "¿Qué le vamos a hacer? Así es el natural de los hombres. En esto no se atiende tanto a la comodidad como a la opinión, para que se les tenga por ricos" Y añade, "este linaje de ricos hartas veces parece a los otros que lo son en realidad; mas a sí mismos ellos se antojan pobres; por eso no terminan nunca de hacer alarde de lo que tienen y de meterlo en los ojos, en especial aquellos que no tienen otra buena arte en que confiar" 19. Se trata de una sátira mordaz de los que alardean de sus riquezas, cosa que debía de ser bastante frecuente. Esta cita puede ser definitiva en las conclusiones sobre los motivos de la sociedad del S. XVI para usar objetos de plata tan frecuentemente.

Otra de las **fuentes** para conocer la plata civil es la **pintura**. Las piezas aparecen en los temas más insospechados. El bodegón, el tema que más se presta a la aparición de piezas de plata, no existe aún como género pictórico en este siglo. Pero el amor por las cosas pequeñas heredada de los primitivos flamencos, forma parte de la pintura española a través de dos siglos y, a pesar del cambio de gusto que supone la entrada de los ideales renacentistas, se hace presente en numerosas ocasiones. En el *Tránsito de la Virgen* de Correa de Vivar, hoy en el Museo del Prado, en primer término hay un plato con manzanas y una granada pintados con el mismo cuidado que el tema principal. Y es que pese a que la pintura religiosa hace transcurrir las escenas en un entorno de sencillez evangélica, con frecuencia aparece enriquecida con estos pequeños detalles.

Aguiló y Martín han dado a conocer diversos cuadros con aparadores a través de sus publicaciones referentes a fiestas barrocas²⁰. Yo traigo aquí algunos ejemplos de obras del S.XVI con objetos de plata. En la *Última Cena* de Juan de Juanes (Fig. 1), que también se conserva en el Prado, el bodegón se hace presente sobre la mesa en un salero, los cuchillos y un plato. Pero

¹⁹ J.L. VIVES: "Ejercicios de lengua latina", en *Obras completas.* T. II, Madrid, 1948, pp. 883 y 928-930.

²⁰ M.P. AGUILÓ: "Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración" en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al Prof. Antonio Bonet Correa.* Madrid, 1994, pp. 295-302. F.A. MARTÍN: "Bufetes y aparadores. Escaparates de la platería". *Arte y joya*, nº 117, 1996, s/p.



Figura 1. Juan de Juanes: La Última Cena. Madrid, Museo del Prado.

quiero resaltar el jarro y fuente del primer término. Se trata de un jarro italiano o a la italiana, como se les denomina en los documentos, un modelo que, pese al nombre, aparece en toda Europa y del que se conservan obras españolas como los de la catedral de Burgos, Museo Victoria y Alberto de Londres, colegiata de Pastrana y Magistral de Alcalá de Henares (Fig. 2), que se acercan al dibujo de Juan de Arfe, uno de los pocos dibujos españoles que existen y que codifica su propia teoría sobre las proporciones perfectas en este tipo de piezas.

Como contraste, el jarro, también a la italiana, que aparece en la Última Cena de Céspedes (1595), en la catedral de Córdoba, tiene una profusa decoración. Es claramente un modelo centroeuropeo de los últimos años del siglo como se deduce al compararlo no sólo con piezas existentes marcadas en Alemania o los Países Bajos, sino también en multitud de dibujos y grabados como los de Erasmus Hornick o Vredeman de Vries, de Amberes, el alemán Virgil Solis o el italiano Ennea Vico. Esto hace sospechar que la pieza que Céspedes tuvo delante era de importación. En este cuadro, aparecen también una copa, dos saleros, y una pieza en primer término en el suelo, que



Figura 2. Jarro. Alcalá de Henares (Madrid), Catedral-Magistral.

puede ser un enfriador de bebidas, ya que parece que en su interior hay recipientes de líquidos.

Otro tema a tener en cuenta es el de la Adoración de los Reyes Magos, que presentan sus obsequios en objetos de lujo. Suelen aparecer piezas de carácter profano muy variadas como arquillas, nautilus o copas con tapa como, por ejemplo, las de Melchor y Gaspar de la Epifanía de Martín Gómez el Viejo,

en el Museo Diocesano de Cuenca²¹. Ambas son modelos diferentes y se relacionan con copas de aparato centroeuropeas de las que se conservan ejemplares. La única española que ha llegado a nosostros, es la del vallisoletano Rodrigo de León en la Catedral del Burgo de Osma (Soria), pero demuestra que no sólo se utilizaron en nuestro país, sino que se hicieron también aquí²². Ambos tipos figuran en los inventarios, sobre todo los Reales, ya que, tanto el Emperador como Felipe II, recibieron como regalo importantes copas de las distintas ciudades por las que fueron pasando.

Una deducción que surge ante esta primera aproximación al tema, que tendré que comprobar con otras fuentes, hace referencia a la gran aceptación que tuvieron en la sociedad española las platerías civiles del norte y del centro de Europa. A lo largo del siglo, y al margen de otras consideraciones, fueron traídas de aquellas zonas numerosas piezas por la familia real, y por destacados miembros de la Iglesia y de la nobleza²³. Es posible que los españoles, ante el lujo de la etiqueta borgoñona, mantenida por los Austrias mayores, considerasen más elegantes las piezas que ésta utilizaba en sus ceremonias. Así pues, habrá que tener en cuenta las relaciones comerciales de España con el extranjero, sobre todo con Alemania y los Países Bajos.

Y he dejado para el final dos cuadros que añaden nuevos datos. Uno es el *Banquete de los monarcas*, obra de Sánchez Coello (Fig. 3), en el que Felipe II y Ana de Austria aparecen con otros familiares. Es posible que se trate de un cuadro alegórico, pues entre los personajes están retratados el Emperador, la Emperatriz Isabel e Isabel de Valois, que ya habían muerto²⁴. No parece un banquete de gala, más bien una reunión familiar pese al título del cuadro. Pero hay un dato revelador, que es el aparador lleno de objetos de plata que hay a la izquierda, mueble que no faltaba en banquetes, fiestas etc., como hemos visto repetidamente, pero que en este caso no obedece a las descripciones de las grandes ocasiones, sino que parece algo más de diario, por su tamaño.

²¹ P.M. IBAÑEZ MARTÍNEZ: *La pintura conquense del siglo XVI*. Cuenca, 1994, pp. 203 y ss.

²² A. BARRÓN GARCIÁ: "Copa", en El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V. Madrid, 2000, p. 178.

²³ M.C. HEREDIA MORENO: "La platería germánica en España en la época del Emperador", en *El arte de la plata...*", p. 102.

²⁴ Felipe II un monarca y su época. La monarquía hispánica. Madrid, 1998, pp. 299 y 562.



Figura 3. Alonso Sánchez Coello: Banquete de los Monarcas. Varsovia (Polonia); Muzeum Narodowe.

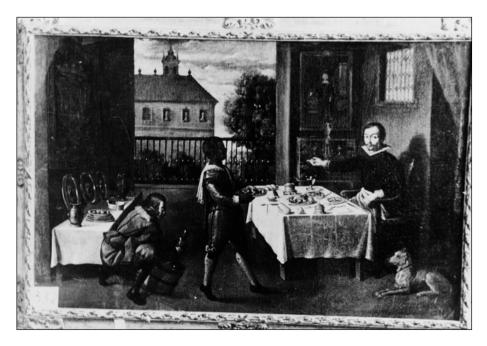


Figura 4. Comida de un caballero.

Fotografía perteneciente al fondo del Servicio de Recuperación,
Madrid, Departamento de Historia del Arte, CSIC.

En un cuadro anónimo del siglo XVII (Fig. 4), un personaje que se puede considerar burgués, quizá con una profesión liberal, come solo, y le sirven dos personajes. Pero lo que es más importante, hay también un aparador que pone de manifiesto que se había hecho costumbre el uso diario de un mueble que ponía en evidencia el estatus o el deseo de ostentación de su dueño. Es otro ejemplo de lo que la plata significaba en la sociedad de los Austrias: utilización de un material muy valioso en la vida diaria y no sólo por la familia Real en las fiestas de gran aparato, o en las capas altas de la sociedad, sino también por otras que imitan sus formas de vida. Este cuadro es, cronológicamente, posterior al período que me propongo estudiar, pero por los datos obtenidos a través de la documentación y la literatura, no cabe duda de que muestra plásticamente una costumbre que se estableció desde principios del S.XVI²⁵.

Todo esto, obras, tipología, pintura, documentos, literatura, serán como distintas piezas de un puzzle que, una vez ensambladas, me darán la oportunidad de dar una visión colorista de la sociedad del siglo XVI a través de sus bienes de plata, de sus gustos, de cómo usan de ellos para ostentar sus riquezas y crear una imagen de poder. Creo que tiene enormes posibilidades, de las que yo he expuesto sólo una pequeña parte.

²⁵ Este cuadro sólo lo conozco por la fotografía que de él existe el fondo del Servicio de Recuperación Artística, depositado en el Departamento de Historia del Arte del CSIC.

EL CARGO DE PLATERO REAL

FERNANDO A. MARTÍN
Conservador de la Colección de Plata
de Patrimonio Nacional

A lo largo de mis investigaciones en el campo de la platería real, al que me he venido dedicando desde el año 1975, he podido constatar como esta se desarrolla de una forma muy singular y, a pesar de que forma parte y se desarrolla dentro de la platería madrileña, es sin lugar a dudas, el verdadero motor de ella¹.

Su singularidad destaca no sólo por la extraordinaria calidad de las piezas, tanto desde el punto de vista artístico como técnico, si no por el mero hecho de que sus artífices forman un elenco de artistas que son, en la mayoría de los casos, los más famosos y conocidos de la platería madrileña en particular y de la española en general, desde Juan de Arfe hasta la Fábrica de Martínez pasando por otros tan conocidos como: los Zabalza, los Medrano, Baltasar de Salazar, Fernando Velasco, García Sahagún, los Urquiza o Francisco Moratilla entre los españoles, y entre los extranjeros podemos mencionar a los franceses Larreur, San Faurí o Farquet, el alemán Carlos Marschal o el italiano Giardoni.

¹ MARTÍN, F.A.: Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.

Todos ellos constituyen un grupo bien definido al que venimos denominando desde hace ya algún tiempo *Plateros Reales*, apelativo nada aleatorio, más bien al contrario, muy objetivo, pues hay que tener en cuenta que responde a un cargo dentro de la organización administrativa palatina, con nombramiento especifico y con el mismo fuero que el resto de los criados de S.M., lo que les constituye en una escala social muy diferente al resto de los plateros madrileños.

Hasta hace poco tiempo, siempre que se hacía mención de estos artífices por otros investigadores, se generalizaba diciendo: "trabajó para la Corte", o "Platero de los Reyes", "Al servicio de S.M.", etc.; estas generalidades llevan a una clasificación indeterminada de Platero Real, clasificación que consideramos errónea por el hecho de que en ella caben aquellos otros plateros que, a pesar de disponer de nombramiento en otros cargos u oficios, pudieron o no pudieron ejercer su arte al servicio de las personas reales.

Esto ya lo puse de manifiesto en la ponencia que presenté al Congreso de Zaragoza en el año 1982², y en ella senté las bases de una definición del Platero Real, que hoy en día amplio y ratifico de la siguiente forma: "Se llama Platero Real a todo aquel artífice que ejercía su arte al servicio de la Real Familia, con un nombramiento específico como tal platero, bien sea por la Real Cámara, Casa, Capilla o Caballeriza. Independientemente de los nombrados para el oficio de Guardajoyas que tiene organización propia como oficio dentro de la Real Casa."

Así pues, solo pueden llamarse plateros reales aquellos que son nombrados para ejercer su arte en cada uno de los cargos que existían dentro de la Cámara, Casa, Capilla o Caballeriza, y no, a los que accedieron a los cargos de otros oficios como: Panetería, tapicería, furriera, cava, cocina, cerería, etc., con el mero propósito de obtener el fuero de Criado de S.M., o de medrar para ocupar algún cargo propio del platero.

Por ello no podemos entender como, aun hoy en día, tanto el Sr. Cruz como otros investigadores generalizan de tal forma que llaman platero real a los que ocuparon cargos en otros oficios, o porque se olvidan de algunos que ejercieron de plateros como Juan de Elvira, Loarte, Agustín García, o porque se confunden los cargos de Cámara con los de Casa³.

² MARTÍN, F.A.: "Los plateros reales en el siglo XVIII", Actas del IV Congreso Nacional del Arte, Zaragoza 4-8 de diciembre de 1982, Ed. Zaragoza, 1984.

³ CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Plateros reales en la Corte Borbónica madrileña", Comunicaciones del Congreso *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1987, Ed. en 1989.

Todo lo cual nos lleva a realizar una serie de puntualizaciones de la organización administrativa palatina que, en un principio puede parecer enrevesada, pero el sistema no ofrece dudas para su interpretación:

Primero: El nombramiento de Platero de Cámara, Casa, Capilla y Caballerizas lo efectúa el Rey a propuesta del Mayordomo Mayor, una vez evacuados los informes correspondientes de los que están a la espera de entrar en el goce de dicho cargo. Informes que le son facilitados por el Grefier y el Contralor de la Cámara, Casa,

etc. Una vez hecha la elección, el Mayordomo Mayor informa de la misma a los respectivos Grefier y Contralor, para que estos hagan el asiento del nuevo empleado en los libros correspondientes.

Segundo: El Grefier y el Contralor respectivo, darán aviso del nombramiento al interesado, con el fin de que este pague el impuesto honorífico de la media annata. Pago que se podía efectuar de dos formas, bien de contado o descontándose del primer sueldo que se le librase por la Tesorería Palatina.

Tercero: Una vez efectuado este se le daba aviso al interesado para que jurase su nombramiento, juramento que se efectuaba en manos del Mayordomo Mayor, o en su defecto en las del Sumillers de Corps.

Cuarto: Compete solo al Mayordomo Mayor, una vez evacuados los informes correspondientes del Contralor y el Grefier, el despachar los títulos y certificados correspondientes de estos nombramientos y cargos.

Quinto: El nombramiento de platero de la Real Caballeriza lo hacia también el Rey pero a propuesta del Caballerizo Mayor.

Sexto: Los nombramientos también se hacían para las ausencias o enfermedades y a lo largo del siglo XVIII, sobre todo durante la primera mitad se nombraron, excepcionalmente, plateros supernumerarios y Honoríficos, en función de la presencia de plateros franceses en la Corte que gozaban de la protección real.

Séptimo: Los ceses en el cargo se producían por fallecimiento del nombrado, en cuyo caso se volvía al procedimiento normal. En el caso de que la viuda del platero siguiese con el obrador abierto y mantuviese la producción, se le podía conceder el nombramiento en atención a los trabajos de su difunto marido. Por último, los afectados por la reorganización de la administración palatina, o Planta, que se llevaron a cabo en los años 1741 y 1766, pasaron unos a otros oficios y otros quedaron exclusos de Planta, pero siguieron gozando del Fuero de Criado y cobrando los gajes que le pudieran corresponder.

También la ausencia indefinida de la Corte podía provocar la anulación del nombramiento, aunque esto no lo he podido constatar documentalmente, pero tenemos como ejemplo el caso de Manuel Manso, Platero de oro de la Cámara del Rey Carlos II, que a principios del siglo XVIII se trasladó a Sevilla y sirve sus ausencias, primero Bernardo Vázquez y segundo Benito Alfaro, en cuyo nombramiento se hace referencia que nada se sabe de Manso que pasó a Sevilla y por lo que se le da como cesado.

Todos estos pasos se seguían de forma muy escrupulosa, a pesar de las consabidas artimañas tan propias de los sitios oficiales, de tal forma que nunca se reconocía un nombramiento o una certificación de cargo alguno que no cumpliera los requisitos antes expuestos. Sírvanos de ejemplo el caso del platero Juan Bautista Marteaux, que en el año 1764 seguía autos de procesamiento por las deudas que había contraído con el también platero Bernardo de Sierra y Pambley.

En dichos autos Marteaux se titulaba genéricamente como Platero de S.M. y como tal hace trasladar los autos al Bureo de la Real Casa. El 11 de septiembre de ese año, el Marqués de Monterreal, Juez de dicho Bureo dicta un auto para recabar información sobre la titulación de Marteaux al Contralor General de la Real Casa de la Reina Madre, Don Diego de Ramos de Velasco, el cual contesta el 13 del mismo mes y año que: "... así, la certificación que V.S. me dice ha exhibido (Marteaux) dad por Don Diego Fernández, Jefe del Guardajoyas de S.M., solo acredita haberle mandado trabajar diferentes alhajas de su profesión para el Real Servicio, que esto no le constituye ni adquiere título, ni excepción alguna, y solo podría contribuir para que su mérito le facilitase la concesión de que carece...".

Es extraña esta declaración del Contralor, pues sabemos que Marteaux fue nombrado platero de la Real Casa Supernumerario en el año 1746, pero debemos llamar la atención de que su nombramiento corrió a cargo del Grefier de la Real Casa y no por el Mayordomo Mayor, el cual lo reconoce más tarde, no tenemos noticia de que entrara en el goce del cargo como tal platero de la Real Casa y es posible que se viera afectado por las reformas de la Planta

del año 1761, lo que justificaría que no estuviese asentado como tal en los libros del Contralor, y menos en la Casa de la Reina Madre que funcionaba de forma independiente a la de S.M. y la información debió recabarse en esta y no en aquella. De todas formas esta declaración nos sirve de ejemplo para poner de manifiesto la meticulosidad de la administración palatina y como se mantenían los requisitos indispensables para cada individuo.

El caso de Marteaux nos lleva a cuestionarnos la importancia que se ha querido dar a que estos gozasen del Fuero de Criado de S.M. que consistía en que ningún juez, ni ministro ordinario conozca de sus causas civiles ni criminales, a reserva de los casos de amancebamiento, resistencia calificada a la justicia, ventas, reventas y tiendas, uso de armas cortas, de fuego o blancas, tener garitos o asistir a ellos, desafíos, hurto en la Corte y en su Rastro, juegos prohibidos, fraudes y contrabandos en las Rentas y Derechos reales y uso de máscaras y disfraces. En el año 1751 se recortó el contenido del Fuero, autorizándose a los Alcaldes de Casa y Corte para intervenir en cualquier caso criminal in fraganti, tomando declaración y dando cuenta después a las autoridades de Palacio.

Si a lo largo del siglo XVII el uso de dicho Fuero fue una de las mejores prerrogativas de los Criados de S.M., no ocurre lo mismo durante el siglo XVIII, en el que el cambio de mentalidad llevó a un uso del mismo de una forma más objetiva y práctica, y en muchos casos los plateros reales se vieron obligados a cumplir sus obligaciones al igual que el resto de los mortales.

Marteaux tuvo que pagar a Plambey lo que le debía y de nada le valió el Fuero de Criado de S.M., lo mismo ocurre en otros muchos casos de distinto contenido:

Francisco Gamboa, platero de plata de la Cámara, pasó un juicio con pena de excomunión y prisión por deudas que había contraído con el estudiante Nicolás de Villarroel⁴.

El 8 de noviembre de 1741 el platero de oro de la Cámara de S.A. presenta una instancia solicitando un plazo para el pago de una deuda, en la que quiere intervenir fraudulentamente el prestamista Francisco Berrio. En este caso se le concede un plazo al platero para que pague la deuda⁵.

⁴ Archivo de Protocolos de Madrid, Nº 35218, sin foliar.

⁵ Ver Catálogo de la Plata, apéndice documental, p. 400. Platero Gómez de Ceballos, Pedro Vicente, año 1741.

Del 18 de octubre de 1745 Francisco Rubian, Mozo Supernumerario de la Furriera, y Juan de Elvira, platero supernumerario de la Real Casa, en su calidad de Mayordomos Mancebos de la Congregación de San Eloy de Madrid, ponen de manifiesto al Mayordomo Mayor, que Manuel González Cordón, fue nombrado para servir como Mayordomo Mancebo de dicha Congregación, y este se resistió a dicho nombramiento por ser Mozo del oficio de Guardajoyas. Después de varios requerimientos el 19 de dicho mes y año se manda a Manuel González Cordón, que sirva en dicha Mayordomía de Mancebos, multándole con 50 ducados⁶.

Así pues, no está nada claro que el Fuero de Criado fuese algo primordial o esencial para ocupar o solicitar dicho nombramiento de Platero Real, es más lógico pensar en el prestigio personal, en asegurarse una buena clientela y en un empleo seguro, lo que explicaría la proliferación de platero en otros oficios o en varios a la vez como en el caso de Pedro Vicente de Ceballos, nombrado platero de Oro de la Cámara de S.A. en el año 1728, en 1734 solicita y se le nombra Ayuda de Furriera, oficio este que tenía a su cargo la llave y los muebles de Palacio, y a la muerte del platero Miguel Colmenares solicita la plaza de este en la Cámara de S.M.⁷.

LOS CARGOS Y LOS ENCARGOS

Hace ya tiempo pusimos de manifiesto que el cargo u oficio de Platero se reconoce y se regula su función en el libro de Etiquetas, redactado en el año 1548 y en el que aparecen los distintos cargos y oficios de los funcionarios que formaban parte de la compleja estructura palaciega. Allí aparece el Platero del Rey N.S., con fuero propio, doce placas de gajes al día, un carruaje a su servicio y sus obras pagadas.

Felipe IV revisará y actualizará dichas Etiquetas mejorando la situación económica de los plateros con casa de aposento, médico, botica y la elevación de su sueldo anual. En este reinado se crean los distintos cargos nombrándose los Plateros de Cámara y de Casa, en sus dos especialidades, de oro y plata, y aumentando su servidumbre a los distintas personas reales como el Rey, la Reina, Príncipes e Infantes.

⁶ Ibídem, pg.: 407. Platero Rubian, Francisco, Año 1745.

⁷ Archivo General de Palacio. Expediente personal, Ca 445/8.

Con la llegada de los Borbones se elimina la situación privilegiada de estos artífices, que pasarán a denominarse oficiales de manos y se les considerará como al resto de los gremios, cobrando solo por sus trabajos, aunque hay excepciones. Los cargos se mantendrán, al menos hasta el año 1761, en el que se juntan la Casa del Rey y la de la Reina, manteniéndose la de los Príncipes e Infantes. En este periodo aparece esporádicamente el cargo de platero de la Real Capilla, que a veces recae en alguno de la Real Casa, y de forma definitiva, durante el reinado de Carlos III el de Platero-Cincelador de las Reales Caballerizas, el primero que tenemos en este apartado es Andrés de Luarte o Loarte.

En función de artistas de reconocido mérito o que gozan de cierto favor real aparecerán nuevos cargos como: el de Platero de Joyas de Cámara para Leandro Chopinot, el de Platero-Broncista de la Real Casa para el que se nombra al italiano José Giardoni, o el de adornista de Cámara y Casa que lo fue Juan Bautista Ferroni.

Tras la Guerra de la Independencia se reanudaron los nombramientos que fueron copados por Carlos Marschal, Ildefonso Urquiza, Narciso Soria, la Fábrica de Martínez y el broncista Luis Pecul, además de los cargos tradicionales aparece el nuevo de Platero de las Casas de Campo. En general los cargos se siguen manteniendo durante todo el siglo XIX hasta el reinado de Alfonso XII, pero ya durante este mismo se van generalizando los nombramientos de Proveedores Reales, en función del progresivo desarrollo industrial y del libre comercio, cayendo en desuso los cargos tradicionales.

Los encargos de trabajo se efectuaban de acuerdo a su nombramiento, así, a los plateros de Cámara se los hacia directamente el Mayordomo Mayor, pero como ya hemos manifestado en alguna ocasión, este nombramiento es más honorífico que efectivo, aunque hay excepciones, ya que la mayoría del trabajo lo realizaban los plateros de la Real Casa, que servían las necesidades de todos los demás oficios palatinos, cuyos Jefes hacían la petición al Mayordomo Mayor y este tramitaba el encargo a través de sus Contralores y Veedores, que a su vez eran los encargados de supervisar las cuentas de los trabajos realizados y los que informaban de las mismas al Mayordomo para que éste diera la orden de pago a la Tesorería General de la Real Casa. Sirvan como ejemplo las cuentas de dos años elegidos al azar de la Real Casa: en el año 1788 los trabajos son realizados por los plateros Joaquín García Sena, Isabel Escudero, viuda de Fernando Velasco que había obtenido el cargo, Pedro de Elvira, Chopinot hizo una compostura de una taza y una cuchara de S.M. Carlos III.



Lámina 1. Jarra de agua. Palacio Real, Madrid. García Sahagún, 1612.

El trabajo en el año 1819 corrió a cargo de los plateros de la Real Casa, Ildefonso Urquiza, Carlos Marschal, Manuel de Urquiza, Francisco Elvira, Luis Pecul Crespo y José Sánchez Pescador, que efectúan piezas para: el Ramillete, la Parroquia Ministerial, los Reales Cuartos, para el Tocador de la Reina y cuarto de Baño, las piezas para los oratorios de los Infantes Francisco



Lámina 2. Custodia. Palacio Real, Madrid. Manuel Medrano, 1734-1738.

de Paula, Luisa Carlota y D^a M^a Francisca de Asís, Luis Pecul Crespo realizó un aguamanil para la Reina que costó 10.899 reales y 16 maravedís.

Sí comparamos la actividad de los plateros en estos años podemos darnos cuenta que es mayor en 1819 que en 1788, esto está en función de los estragos causados por la Guerra de la Independencia en las piezas de plata



Lámina 3. Palacio Real, Madrid. Francisco Moreno, 1842.

de Palacio, y en el cambio de modas y estilos que conllevaron la Revolución francesa y el Imperio napoleónico.

En el caso de que un artífice recibiese un número de encargos muy elevado, parece ser que podía encargar parte de su realización a cualquier platero establecido en Madrid, aunque son casos excepcionales, tenemos un ejemplo claro en los encargos que recibió José Giardoni para la realización de las piezas de bronce y plata para nuevas Parroquias de la Casa de Campo en el año 1788. Giardoni se ocupó de las piezas de bronce, y las de plata las debió de encargar a los plateros Manuel Rodríguez y Manuel López, cuyas marcas personales aparecen en las piezas, hoy conservadas entre las colecciones del Patrimonio Nacional y el Museo Municipal de Madrid, que coinciden con las descritas por los contrastes de Madrid en la cuenta presentada por el propio Giardoni el 26 de abril de dicho año⁸.

⁸ MARTÍN, F.A.: Catálogo de la Plata del Museo Municipal de Madrid, Ed. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Madrid, 1991. Nº de catálogo: 22-23, pp. 60-63.



Lámina 4. Tetera con mechero. Palacio Real, Madrid. Francisco Marzo, 1878.

Todas las cuentas y las obras se sometían siempre a una tasación o a una revisión de los precios, dependiendo de la época. La tasación y el reconocimiento de la obra se hacia como era costumbre por dos plateros nombrados para tal efecto por ambas partes, y en algunos de los casos la tasación era realizada por más de uno, entre ellas podemos encontrar nombres

tan famosos como Damián Zurreño, que tasó varias obras del platero real Simón Navarro, junto a Juan de Orea y Bernabé Ruiz. En piezas realizadas por Luis de Zabalza intervinieron muchas veces dos plateros, Juan Ortíz de Ribilla y Francisco Barrientos por Zabalza y Simón Ortíz y Manuel Chamorro por parte de su Majestad.

Las tasaciones en el campo artístico siempre han llevado consigo enfrentamientos entre los artistas de una misma especialidad, enfrentamiento que tiene más una carga de injerencia personal que profesional, pero hasta la fecha no se ha contemplado la posibilidad de que estas pudieran funcionar como superación o detrimento de la capacidad artística del artífice.

En este sentido, cuando hablamos de singularidad en el trabajo de la platería palatina, debemos tener en cuenta la situación social del platero y sus relaciones socio-profesionales dentro del círculo palatino, las influencias que pudiera tener en sus trabajo no solo por el resto de los plateros reales, sino por los madrileños en general, que podían ser nombrados para tasar sus obras.

Sin perder de vistas estas relaciones e influencias sociales, también debe tenerse en cuenta la presencia de otros artistas especialistas en otros campos, tanto palatinos como madrileños, que podían incidir, de forma al menos indirecta, en el propio diseño, en la funcionalidad o en la decoración de las piezas que se hacían para el Real Servicio. Recordemos como Velázquez, por ejemplo, en su calidad de Aposentador de Palacio, estaba encargado en muchas ocasiones de decorar las estancias reales, y en su calidad de tal, nos cabe la posibilidad de que en alguna ocasión pudiera hacer alguna indicación o sugerencia, para algunos de los encargos que recibiera el platero de Cámara de S.M., Luis de Zabalza. Ni que decir tiene, que lo mismo podía ocurrir con el resto de los artistas o con los personajillos cortesanos, que siempre estaban dispuestos a la crítica, a la adulación o a la banal intriga palaciega.

Teniendo esto en cuenta hoy podemos entender que la calidad y el diseño de las piezas reales sean muy elevadas como el jarro de pico con marca de García de Sahagún (Lám. 1), cuya decoración nos parece excepcional para una cronología tan temprana, primera década del siglo XVII, con un grosor y peso que no tiene igual entre los que hoy conocemos.

También las piezas realizadas para la Real Capilla en el obrador de Manuel Medrano, que fue ayudado por Juan de Fuentes después del incendio del Alcázar, debido a que fue perdiendo la vista, conjunto este en el que se mezclan los diseños de clara tendencia francesa –juegos de aguamaniles—con otros de extraordinaria pesadez barroca típicamente madrileña –custodia

y cruz procesional— cuya excelente factura, preciso cincelado y perfecto dorado, no encuentra parangón entre las que se realizan por el resto de la platería nacional (Lám. 2).

Otros de los elementos a tener en cuenta dentro de la platería real es el trabajo en equipo de diferentes artífices, en este campo tenemos el ejemplo más claro en el periodo del reinado de Carlos III, que como se sabe, se llevó a cabo la mayor parte de las decoraciones de las habitaciones y cuartos reales del Nuevo Palacio Real de Madrid, bajo la atenta mirada y supervisión de Francisco Sabatini⁹.

El equipo compuesto por el adornista Juan Bautista Ferroni, platero y broncista, haciendo diseños, y los plateros Fermín Olivares, García Sena y Giardoni labrando las piezas, nos permiten reafirmar la singularidad y originalidad de esta platería de cuya producción tenemos dos ejemplos excepcionales, por un lado el juego de dos incensarios diseñados por Ferroni y realizados por Sena, cuya influencia se dejará sentir en piezas madrileñas del siglo siguiente, o el juego de cruz y candeleros de altar, en los que intervienen Giardoni y Olivares para los que tanto Ferroni como Olivares hicieron dibujos preparatorios, en los que podemos encontrar una calidad comparable y equiparable a las producciones europeas del momento y nada tienen que ver con la madrileña.

Durante el siglo XIX la producción de la platería real se mueve dentro de los parámetros de lo artesanal e industrial (Láms. 3 y 4), que se va acentuando por el libre comercio y el establecimiento en Madrid de distintas sucursales de fábricas extranjeras, apreciándose en toda ella unas connotaciones mucho más complejas en las que no viene el caso entrar, pero sí advertir que nada tiene que ver lo que la Fábrica de Martínez hace para el Real Servicio, como los juegos de tocador por ejemplo, que para el resto de su clientela. Lo mismo ocurre con el extraordinario juego de adornos de mesa de la fábrica de Marquina-Espuñes para la Reina Isabel II que están en clara consonancia con los modelos franceses del segundo Imperio, y las eclécticas producciones de Marzo para Alfonso XII que se debieron realizar expresamente para dicho Monarca en París.

Todo lo cual nos lleva a seguir reafirmando la singularidad de la producción de los plateros reales, y subrayar la originalidad de las piezas en función

⁹ Ibídem, "La platería cortesana bajo la mirada de Sabatini", Rev. Reales Sitios, nº 117, Madrid, 1993, p. 11 y siguientes.

de su destino, y que sin lugar a dudas influyó en gran manera en la producción de la platería madrileña, e indirectamente en el resto de las platerías peninsulares.

EL JUEGO DE PONTIFICAL DEL OBISPO RODRIGO MERCADO DE ZUAZOLA EN OÑATE*

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

En el Museo Diocesano de San Sebastián se conserva, procedente de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Oñate, un magnífico juego de cáliz, cruz de altar, portapaz y fuente de plata sobredorada, piezas que pertenecieron al juego de pontifical del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola, quien las legó a la capilla del Colegio y Universidad del Sancti Spiritus, por él fundada en 1542 en su villa natal de Oñate.

Debido a los avatares de la historia, del juego de pontifical, compuesto por catorce piezas de plata, sólo han llegado hasta nuestros días estas cuatro obras, sin duda testimonio de la magnificencia y riqueza que habría alcanzado el conjunto, tal y como podemos comprobar en el documento de funda-

^{*} Este trabajo se inscribe dentro de la realización de mi Tesis Doctoral sobre Orfebrería en Guipúzcoa, dirigida por la Dra. Mª Concepción García Gainza, en el Departamento de Arte de la Universidad de Navarra; para lo cual cuento con una beca de investigación del Gobierno de Navarra.

ción del Colegio y Universidad del Sancti Spiritus, fechado en Valladolid el 6 de enero de 1542, en donde se inventaría la totalidad de las piezas de las que se compone.

La figura del donante, Rodrigo Mercado de Zuazola, se perfila como la del más importante mecenas del Renacimiento guipuzcoano, introductor de este estilo en Guipúzcoa gracias a las construcciones que patrocinó en Oñate, su localidad natal, donde mandó construir el claustro y la capilla de la Piedad en la iglesia de San Miguel Arcángel, así como la Universidad de Sancti Spiritus, a imitación de la Universidad Complutense de Alcalá de Henares, construida bajo el mecenazgo del Cardenal Cisneros; y que, como dice González de Zarate: "Entre las diferentes realizaciones artísticas que nos encontramos en el País Vasco, es sin duda la Universidad de Oñate la empresa más ambiciosa de cuantas se gestaron en la primera mitad del S.XVI"1.

RODRIGO MERCADO DE ZUAZOLA

Este ilustre prelado nació en Oñate entre 1460 y 1470, del matrimonio habido entre Ochoa Ibáñez de Mercado y Elvira de Zuazola. Por no ser hijo primogénito siguió, según costumbre repetida en el Antiguo Régimen, carrera eclesiástica. Recibió la primera tonsura clerical en la parroquia de San Miguel Arcángel de Oñate de manos del Obispo franciscano fray Juan de Quemada el 7 de septiembre de 1480, y las cuatro órdenes menores el 20 del mismo mes en la iglesia de San Bartolomé de Logroño. Se doctoró en Leyes y Cánones en la Universidad de Huesca, donde fue colegial mayor y catedrático, asimismo estudió en el Colegio de San Bartolomé de Salamanca.

Gozó, desde fechas tempranas, de un beneficio en la parroquia de San Miguel Arcángel de Oñate, que conservó hasta su muerte, ascendiendo rápidamente en la carrera eclesiástica. Inquisidor en Valencia en 1498 y doctor de su universidad al año siguiente, pasando posteriormente al Supremo Consejo de la Inquisición en Castilla y a desempeñar el cargo de Prefecto General de la misma institución en la Corona de Aragón, donde, gracias a la donación hecha por los Reyes Católicos de los bienes confiscados a un grupo de judíos, consiguió una considerable fortuna. Abad de la Real Colegiata de San

¹ González de Zarate, J.M., *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*, Vitoria, 1989, p. 41.

Isidoro de León y de Santa Marta en la catedral de Astorga, fue asimismo canónigo en la catedral de Zamora y prepósito en la iglesia de Valencia en 1509. Obispo de Mallorca en 1511, fue promovido a la mitra de Ávila en 1522, obispado que ocupó hasta su muerte.

Disfrutó también de una privilegiada posición en la corte, gracias a la cual desarrolló una importante carrera política, al igual que eclesiástica. En 1517, tras la llegada de Carlos V, fue apartado de la corte, a la que volverá con posterioridad; en 1520 fue asesor del virrey de Navarra, Don Antonio Manrique de Lara, duque de Nájera; ocupó a partir de 1525 el cargo de presidente de la Real Chancillería de Granada, siendo también consejero real, pasando sus últimos años junto a la corte en Valladolid, ciudad donde otorga el documento de fundación del Colegio y Universidad del Sancti Spiritus².

Rodrigo Mercado de Zuazola es considerado como un clérigo humanista, prototipo de hombre del Renacimiento, a juzgar por su biblioteca así como por sus empresas culturales, siendo uno de los principales impulsores del Renacimiento en el País Vasco, donde instituyó la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate en Guipúzcoa, a la que donará todos sus bienes el 6 de enero de 1542, entre los que se incluía su magnífico juego de pontifical de plata, así como sus ornamentos y su biblioteca, además de una crecida cantidad de dinero. Construyó también a sus expensas en la iglesia de San Miguel Arcángel de Oñate el claustro y la capilla de la Piedad³, donde se hizo levantar un magnífico mausoleo, en la que fue enterrado tras morir en Valladolid el 29 de enero de 1548.

Su privilegiada posición en la corte le permitió el trato con los más importantes artistas del momento. Así, el proyecto de su monumento funerario se atribuye a Diego de Siloe⁴, a quien es probable que conociera durante su estancia en Granada como presidente de la Real Chancillería, ciudad en la que Siloe se encuentra en 1528 al frente de las obras de la capilla mayor de

² Para una biografia del Obispo Rodrigo Mercado de Zuazola ver: Cortabarria Igartua, C., Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco, Tomo XXVIII, San Sebastián, 1990, p. 114; Fornells Angelats, M., "Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano", en Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, nº 17, San Sebastián, 1998, pp. 167-175; González de Zarate, J.M., Op.Cit., pp. 19-26; y Lizarralde, J.A., Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate, Tolosa, 1930, pp. 1-30.

³ La Capilla de la Piedad de la iglesia de San Miguel, donde se conservaban las piezas de plata antes de su traslado al Museo Diocesano de San Sebastián, se denominó también Capilla del Colegio, ya que en ella se celebraban los principales actos de la Universidad.

⁴ González de Zarate, J.M., Op.Cit., pp. 54-58.

San Jerónimo; al arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón⁵, a quien el Cardenal Cisneros había encargado la Universidad de Alcalá de Henares, se relaciona con la fábrica del claustro de la iglesia de San Miguel, ya que aparece su nombre entre la documentación relativa a su construcción; las trazas para el retablo de la Capilla de la Piedad son obra de Gaspar de Tordesillas, maestro trazista vallisoletano perteneciente a la escuela de Berruguete⁶; mientras que los pilastrones de la fachada son obra de Pierres Picart⁷, y están fuertemente influenciados por los contrafuertes de la fachada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, edificio mandado construir por el Cardenal Mendoza, ya que, como especifica el Obispo en el contrato, la obra tenía que estar "muy bien labrado, ni mas ni menos como parece estar hecho el del Colegio del Cardenal de la villa de Valladolid^{7,8}. Como vemos, Mercado de Zuazola se equipara a los grandes mecenas eclesiásticos del momento, como son los cardenales Mendoza y Cisneros, a quienes intenta emular con sus construcciones de Oñate, rodeándose para ello de los mejores artistas del momento, artistas imbuidos del nuevo lenguaje renacentista, por lo que no es difícil imaginar que también para la ejecución de las piezas de plata de su juego de pontifical buscara a los mejores plateros.

Estamos, por tanto, ante un claro ejemplo de personaje humanista, amigo del Cardenal Cisneros. Mercado de Zuazola va a ser el introductor del nuevo estilo en Oñate, y a través de aquí en Guipúzcoa, tanto con la construcción del edificio de la Universidad, cuya portada servirá de modelo para numerosas portadas de iglesias guipuzcoanas, como la de Anguiozar; así como por su juego de pontifical elaborado siguiendo el nuevo estilo renacentista, tal y como se dice en el documento de donación, con las piezas labradas "al romano".

EL JUEGO DE PONTIFICAL

Gracias al documento de donación de los bienes del Obispo Mercado de Zuazola a la Universidad de Oñate, fechado en Valladolid el 6 de enero

⁵ Arrazola Echeverria, M.A., *El Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1967, T. I, Arquitectura, p. 79.

⁶ González de Zarate, J.M., Op.Cit., pp. 51-52.

⁷ Arrazola Echeverria, M.A., Op. Cit., pp. 372-376.

⁸ González de Zarate, J.M., Op.Cit., p. 87.

de 1542, conocemos con detalle las piezas que componían su juego de pontifical, a pesar de que hasta nuestros días haya llegado solamente una mínima parte de ellas.

Nos encontramos con un conjunto de gran riqueza, compuesto de un lado por los ornamentos, entre los que podemos ver ornamentos e insignias episcopales, como túnicas, calzas, casullas o dalmáticas, y también hallamos un dosel, paños de pared, reposteros y alfombras, todo ello elaborado con suntuosas telas, terciopelos, rasos y sedas, ricamente bordados con hilos de oro y plata. La abundancia de estos elementos ya es de por sí señal de la riqueza del Obispo, así como de la magnificencia con que dotó a la Universidad. Por otro lado, nos encontramos con las piezas de plata que componían su juego de pontifical, que merecen mención especial, ya que constituyen un valioso testimonio tanto de la fortuna del prelado como del momento en que nos encontramos, con un conjunto que supera con mucho por su riqueza las piezas habituales de estos juegos, realizado según las descripciones de las piezas, en el nuevo estilo imperante, con decoraciones "al romano" tal y como más adelante veremos.

Este juego se componía de cruz de altar, cáliz, portapaz, vinajeras, acetre e hisopo, hostiario, naveta, dos candeleros, báculo y cuatro fuentes, dos grandes y dos medianas, todo ello elaborado en plata sobredorada con ricas decoraciones, tal y como se especifica en el documento de donación:

"... Yden de la Plata de su pontifical que su Señoria Yll^{ma} ttenia en el Monasterio de las Veattas de santta Ana de Zubicoa que se componia de las Piezas siguientes = Una Cruz de Platta dorada crecida de Alttar con su pie ttoda ella Labrada de Zincel al Romano con un Crucifijo en el un lado, y en el otro una Beronica con dos Bollones y una Manzana, y dos Medallas de Muger con ocho escudos de las Armas de su Yll^{ma} que pesaba doze marcos y una onza de Platta =

Yden un Caliz con su Pattena de Platta dorada Zincelado con su Rosa adviertta de Luna, y en la manzana diez esmalttes de ttesttas de Aposttoles que todo pesaba cinco Marcos dos onzas y quatro rr^s =

Yden de un portta paz de Platta dorada con una historia de la quinta angustia con un Crucifijo encima del Capittel y en la piana una Piedra ttopaci Crecida y dos escudos esmalttados con las Armas de su Yll^{ma} que Pesaba cinco Marcos y dos onzas y ttres ochabas =

Yden dos Binageras de Platta dorada Zinceladas a la Romana con su Gargolas y unos Rosttros en ellas de peso de quatro Marcos y seis onzas menos ttres ochabas y media =

Yden un Osttiario de Platta dorado Zincelado y labrado ala Romana con dos Medallas y con su ttapador dorado con un Rotulo que decia Abe Maria y pesaba ttres marcos menos una ochaba =

Yden una Nabetta de Nacar Guarnecida de Platta dorada, y Zincelada ala Romana y en medio del Nacar una Ymagen de Nra Señora que pesaba dos Marcos y dos onzas menos dos ochabas de Platta =

Yden un Acettre con un Isopo de Platta dorado labrado de Zincel ala Romana con dos Medallas de bajo de sus Asas con serafines al rededor de su Borde que pesaba quatro Marcos y dos onzas =

Yden un Candelero de Platta dorado Crecido Zincelado y labrado ala Romana con su manzana de Dolfines que pesaba siette Marcos y dos onzas menos dos ochabas con un escudo de las Armas de su Yl l^{ma} =

Yden ottro Candelero de Platta Compañero del que queda expresado Zincelado y labrado ala Romana y con su Manzana de Dolfines, que pesaba siette marcos y dos onzas menos dos ochabas con ottro escudo de dhas Armas =

Yden un Báculo de Platta dorado con sus ttres Cañones a ttalle de animales el que ttenia dos Crucifijos en sus dos lados Sobre una Basa con sus linternas llenas de Aposttoles y otras Ymagenes que pesaban diez y nuebe Marcos y ttres onzas y media =

Yden una Mitra de ttela de Platta Labrada toda de Aljofar y Perlas esquinas de perlas preciosas =

Yden dos Fuenttes de Platta medianas doradas labradas de Zincel con las Armas de su Yll^{ma} que pesaban once Marcos y dos onzas y seis $rr^s =$

Yden otras dos Fuenttes grandes Crecidas de Platta que pesaban veintte y quatro Marcos = ..." 9

A estas piezas de plata habría que añadir un anillo con doce perlas, dos rubíes, dos esmeraldas y un zafiro, así como una cruz pectoral con un topacio, con su cadena de oro, que también legó a la capilla de la Universidad¹⁰.

⁹ Archivo de la Universidad de Oñate. (A.U.O.), Sección A, neg. 3, lib. 1, exp. 7.

¹⁰ Ibídem.

Lamentablemente tan solamente han llegado hasta nuestros días la cruz de altar, el cáliz, el portapaz y una de las fuentes, perdiéndose el resto de las piezas a lo largo de la historia.

De cómo fueron las piezas perdidas podemos hacernos una idea gracias a la descripción que de ellas se hace en el documento de donación, y a la comparación con piezas similares que se conservan de la misma época, que no son muchas. Así la descripción de las vinajeras nos indica que se trata de piezas hechas con decoración de grutescos y con picos vertedores en forma de gárgola, además, presentan decoración de mascarones, pudiendo seguir el modelo de las vinajeras de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, todavía con decoración gótica, del jarro de la Sierpe de la catedral de Sevilla o del jarro de la iglesia de San Pablo de Zaragoza¹¹.

De gran belleza tuvo que ser también la naveta, realizada en nácar con montura de plata y con decoración "al romano", con una imagen de Nuestra Señora; lo que nos indica que se trata de una naveta con tipología de nautilo, muy comunes a partir del Manierismo, en las que se utiliza una concha marina para formar el cuerpo de la naveta, y a la que se le añade una montura de plata. Pocas son las piezas de este tipo que han llegado hasta nuestros días, fechándose todas ellas a partir del último tercio del siglo XVI, asimismo proceden de talleres foráneos, aunque sabemos que también se realizaron en talleres hispanos. La utilización de conchas marinas para formar el cuerpo de la naveta es más propia del Manierismo, por lo que extraña encontrarnos con una pieza de estas características en fechas tan tempranas, no olvidemos que la donación de las piezas se produce en 1542, y que las navetas de este tipo que se conservan son posteriores, lo que nos indica la riqueza del juego de pontifical de obispo Mercado de Zuazola, así como su gusto por las novedades y los objetos fantásticos.

También del acetre se especifica que presentaba decoración "al romano", así como que estaba decorado con dos medallas debajo de sus asas y con serafines alrededor de su borde, lo que nos recuerda al acetre del cabildo metropolitano de Zaragoza¹², que presenta también bajo las asas dos mascaras de viejo barbado, y, paralela al borde, una cenefa con putti y querubines.

¹¹ VVAA, El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V, La Coruña, 2000, pp. 100, 144 y 187.

¹² VVAA, Op. cit., p. 197.

Igualmente trabajados "al romano" estaban el hostiario, que presentaba como decoración dos medallas y la inscripción Ave María, y los dos candeleros, con el nudo decorado por delfines, elemento típico del trabajo "al romano"; mientras que nada se dice del trabajo del báculo, salvo que presentaba una rica decoración a base de figuras de animales y de los apóstoles, así como dos crucificados, lo que nos hace sospechar que sería de estilo gótico, al igual que el portapaz.

Pero como anteriormente hemos dicho, de todo este rico conjunto solamente se conservan cuatro piezas, la cruz de altar, el cáliz, el portapaz y la fuente, que salvados de la destrucción se conservan en el Museo Diocesano de San Sebastián, constituyendo uno de sus principales conjuntos.

A. CRUZ DE ALTAR

La cruz de altar, de plata sobredorada y esmaltes, (Fig. 1) presenta un buen estado de conservación, a pesar de la pérdida de la mayor parte de los esmaltes y de los escudos heráldicos. Mide 46 cms de altura por 26 cms de anchura y 18 cms de profundidad. Se trata de una obra de principios del siglo XVI, que presenta la triple marca castellana: marca de localidad de Valladolid, escudo con cinco ondas; y dos punzones ilegibles, que corresponderían al autor y al contraste, todo ello junto a la burilada.

Nos encontramos ante una pieza con pie estrellado hexagonal de lados cóncavos, y pilastras rectas en las uniones de las caras. Presenta alto zócalo entre molduras abalaustradas, con frentes decorados por cenefa de roleos vegetales calados; las pilastras iban decoradas con seis escudos del prelado entre balaustres, hoy perdidos, tal y como se puede ver por los orificios de sujeción que han dejado. La cara superior del pie, enmarcada por una moldura lisa, está decorada con elementos vegetales *a candelieri*, dejando en los ángulos mascarones y jarrones. Sobre ésta, una cenefa formada por un haz vegetal enmarcando un pequeño zócalo hexagonal también con decoración vegetal, seguido por una sucesión de tres cuerpos circulares decrecientes, de transición al astil, separados por molduras, el inferior con una cenefa de rectángulos, el central cóncavo, que ha perdido la decoración, y el superior decorado con gallones.

El astil consta de dos cuerpos. El primero es un nudo hexagonal, con la parte inferior de hojas de acanto, la parte central con frente calado de tracería de arcos apuntados y la parte superior cóncava, con costillas en las aristas y



Figura 1. Cruz de Altar.

el escudo de Mercado de Zuazola¹³ en el anverso y el reverso, dos soles de rostro humano, originalmente sobre campo azur, separados por una banda cruzada, enmarcando el campo una orla dorada y una inscripción en la que se lee: "Sol iusticie Cristus deus noster", y sobre todo ello el capelo de obispo con los bordones. Le sigue un cuerpo en forma de jarrón, con gallones convexos en la parte inferior y cóncavos en la superior, con dos volutas vegetales a los lados, sobre la que se asienta la peana en la que se sustenta la cruz, decorada mediante cuatro calaveras con tibias cruzadas.

La cruz propiamente dicha es plana de brazos abalaustrados que salen directamente del cuadrón circular, y se forman por cartones contrapuestos en forma de ce alargada, con decoración superpuesta de cenefas de balaustres, en su mayor parte perdida. Presenta terminaciones romboidales, que inscriben tondos con una moldura abalaustrada, con decoración a base de querubines de cuatro alas, en la parte inferior y superior, y elementos florales en el remate. Las terminaciones de los brazos producen un efecto flordelisado a causa de esta decoración.

En el anverso se representa a un Crucificado de tres clavos, de cuidada anatomía, con paño de pureza anudado a la derecha, corona de espinas y nimbo crucífero, sobre el cuadrón. En los tondos de las terminaciones, están representados el Pelícano Eucarístico y San Pedro, en el brazo vertical, y la Virgen María y María Magdalena, en el brazo horizontal.

En el reverso una representación de la Verónica, busto de Cristo en altorrelieve con corona de espinas y nimbo crucífero en el cuadrón, rodeado por el tetramorfos, el águila de San Juan y el ángel de San Mateo en el brazo vertical, y el toro de San Lucas y el león de San Marcos en el brazo horizontal; todos ellos portan una filacteria en blanco.

Representa una iconografía extraña a estas cruces, ya que presenta a la Virgen María junto a la Magdalena, en vez de junto a San Juan, formando un Calvario, que es lo propio en estas cruces. Asimismo extraña la presencia de la Magdalena, que sin duda obedece a la devoción particular del obispo. El tratamiento de las figuras está muy cuidado, con figuras trabajadas con detallismo en sus rasgos, y que adoptan diferentes posturas para adaptarse al marco circular en que se inscriben.

¹³ García Carrafa, A. y A., Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos, V. LIV, Salamanca, 1935, pp. 194-201, Lám. 4.

Como anteriormente hemos visto, está inventariada en el documento de donación hecho por don Rodrigo Mercado de Zuazola, el 6 de enero de 1542, a la capilla de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate: "Una Cruz de Platta dorada crecida de Alttar con su pie ttoda ella Labrada de Zincel al Romano con un Crucifijo en el un lado, y en el otro una Beronica con dos Bollones y una Manzana, y dos Medallas de Muger con ocho escudos de las Armas de su Yll^{ma} que pesaba doze marcos y una onza de Platta =14.

Presenta la triple marca castellana, de autor, marcador y localidad. Lamentablemente solo se puede apreciar la marca de localidad, Valladolid, ya que las otras dos marcas están frustras, aunque sin duda y debido a la gran calidad de esta pieza, será obra de un platero afamado, pudiendo ser Pedro de Ribadeo, autor de la fuente del mismo juego, y que presenta un tratamiento de las figuras, así como una decoración vegetal, similar a las de esta cruz. Constituye un magnífico ejemplar de cruz con brazos abalaustrados, todavía de reminiscencias góticas en el pie, pero ya con una decoración y estructura plenamente renacentista, "al romano", que nos habla de la maestría del autor, y que se corresponde con el tipo de cruz de brazos abalaustrados que popularizó, a partir de 1537, Juan de Horna con su cruz para la catedral de Burgos. Es de reseñar lo temprano de la realización de esta cruz, ya que estaba realizada en 1542, en un taller ajeno a Burgos, lo que podría plantear nuevas luces sobre las cruces de brazos abalaustrados.

B. CÁLIZ

El cáliz de plata sobredorada y esmaltes (Fig. 2), presenta un buen estado de conservación, a pesar de la pérdida de la mayor parte de los esmaltes y de alguno de los elementos decorativos. Mide 24,5 cms de altura por 10,5 cms de anchura en la base y 17 cms de anchura en la copa. Se trata de una obra de principios del siglo XVI, entre 1509 y 1514, y presenta la marca de localidad de Burgos, cabeza coronada sobre tres castillos y la palabra Burgos; la de autor, G/GALLO, del platero burgalés García Gallo, y el punzón de marcador, O/FI, correspondiente a Juan de Santa Cruz y Fernando de Arlanzón.

¹⁴ A.U.O., Sección A, neg. 3, lib. 1, exp. 7.



Figura 2. Cáliz.

Nos encontramos ante un cáliz de pie estrellado polilobulado, con gollete decagonal, nudo de manzana y copa acampanada. Presenta, sobre pestaña convexa, una base dividida en dos cuerpos decrecientes: alto zócalo formado por diez lóbulos, con frente dividido en tres molduras, la primera lisa, la segunda decorada con cenefa vegetal y la tercera con cenefa sogueada, mostrando la parte superior motivos vegetales enmarcados por moldura lisa. Sobre el zócalo, cuerpo convexo compuesto por diez gallones, separados por una moldura lisa, que enmarca decoración alterna de motivos *a candelieri* y ángeles con las Arma Crhisti: columna y látigo, cruz, martillo y clavos, lanza y tenazas, y corona de espinas.

Le sigue un cuerpo octogonal entre molduras, con las caras decoradas con dos bustos humanos, de perfil, que se repiten en cada cara, separadas mediante columnas abalaustradas. Sobre éste se asienta el astil cilíndrico decorado con hojas de cardo contrachapadas y costillas alternándose, con un gran nudo de manzana decorado con crestería vegetal en los casquetes, y en el centro diez besantes con bustos frontales de los apóstoles, grabados y nielados y que originariamente estuvieron esmaltados, habiendo sido sustituido uno de ellos por una flor. Cada busto está tratado de manera individualizada, pudiendo reconocerse a San Juan, debido a que es un joven imberbe, y a Santiago, único que lleva atributo, sombrero de peregrino con venera.

Sobre un toro sogueado se asienta la copa lisa acampanada, que presenta una inscripción sobre fondo rayado "XPS. Vincit - XPS. Regnat - XPS. Imperat" (Cristo vence - Cristo reina - Cristo impera). Diferencia subcopa contrachapada decorada con motivos vegetales a candelieri, rematados por una crestería de querubines unidos por las alas.

Al igual que la pieza anterior figura en el inventario de piezas legadas el 6 de enero de 1542: "Yden un Caliz con su Pattena de Platta dorada Zincelado con su Rosa adviertta de Luna, y en la manzana diez esmalttes de ttesttas de Aposttoles que todo pesaba cinco Marcos dos onzas y quatro $rr^s = 15$.

El cáliz presenta la marca castellana completa, con punzones de localidad, Burgos, que A. Barrón García identifica como la variante nº 7¹⁶; de autor, García Gallo, y marcador, Fernando de Arlanzón y Juan de Santa Cruz, ya

¹⁵ Ibídem.

¹⁶ Barrón García, A., *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, 2 Vols., Burgos, 1998, pp. 37-39.

que en Burgos existían dos marcadores. Es un cáliz de excelente factura, al igual que todo el conjunto que ha llegado hasta nuestros días, con un lenguaje todavía gótico en cuanto a la estructura, pero una decoración totalmente renacentista, a base de motivos *a candelieri*. Asimismo la factura de los relieves es de gran belleza, lo mismo que los dibujo incisos de los apóstoles. Piezas similares a ésta que aquí estudiamos nos encontramos en Medina de Pomar (Burgos) y en la catedral de Burgos¹⁷, aunque en todas ellas el pie alterna lóbulos con picos. También el nudo con tondos incisos es característico de Burgos, encontrándonoslo en un gran número de piezas burgalesas, como en la custodia de San Pedro y San Felices de Burgos¹⁸.

C. PORTAPAZ

El portapaz de plata sobredorada (Fig. 3), se ha conservado bastante bien. Es de considerables dimensiones para lo que es habitual en este tipo de piezas, pues alcanza 24,5 cms de altura por 12,4 cms de anchura y 9 cms de profundidad. Se trata de una obra de finales del siglo XV, que presenta la marca de localidad de Salamanca, SALA sobre escudete con un toro sobre un puente; y la de autor, cruz sobre paloma entre las letras P y O, que desconocemos a quien pertenece, pero que A. Barrón García ha interpretado como marca del platero salmantino Pedro de Dueñas¹⁹.

Se trata de un portapaz arquitectónico en forma de caja de retablo. Sobre un basamento de tracerías góticas caladas, se asientan dos contrafuertes con baquetones y pináculos rematados en florones, que sustentan un dosel calado con tres arcos conopiales polilobulados, con adornos de tracerías caladas, separadas por contrafuertes. Sobre él un cuerpo cúbico con ventanas de arcos conopiales polilobulados, que alberga en su interior un topacio amarillo engarzado en cabujón, rematado por un basamento romboidal de tracería calada que sustentaba un Crucificado hoy perdido.

En el centro del basamento, nos encontramos con el escudo heráldico de don Rodrigo Mercado de Zuazola, que parece un añadido posterior. También hay que señalar la falta de dos figuras bajo doselete en los contrafuer-

¹⁷ Ibídem, pp. 267-268.

¹⁸ Casaseca Casaseca, A., La platería en época de los Austrias Mayores en Castilla y León, Valladolid, 1999, pp. 318-321.

¹⁹ Barrón García A., "La platería en Castilla y León", *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 1999, p. 58.



Figura 3. Portapaz.

tes. El reverso se cierra con una tapa que presenta una decoración a base de cenefas de hojas de cardo en cuatro bandas verticales, enmarcadas en un arco conopial. En el centro, un asa vertical, en forma de cinco invertido.

Presenta una rica decoración de tracerías góticas flamígeras, que, a modo de un retablo, enmarcan una escena de la Piedad, o Quinta Angustia, con Cristo muerto a los pies de la Virgen y a los lados de ésta San Juan y la Magdalena, de influencia flamenca. En el centro de la escena se sitúa la Virgen María, nimbada, sentada sujetando la mano de su hijo, cubierta con velo y envuelta con un manto de amplios pliegues. Cristo, ingrávido, a los pies de su madre, tendido en el suelo y con la cabeza recostada sobre la rodilla de María, con la cabeza caída hacia atrás, en una posición muy forzada y con una anatomía desproporcionada. Detrás, se sitúan María Magdalena, contemplando la escena, con ropas cortesanas y el pomo de los perfumes abierto, y San Juan, nimbado. Nos encontramos ante unas figuras individualizadas, que reflejan las emociones y sentimientos ante la dramática escena que están contemplando, con una cuidada composición y un excelente tratamiento plástico de los volúmenes, a pesar de una cierta desproporción y rigidez en el cuerpo de Cristo. La escena copia simplificándolo el grupo de la Piedad de un grabado de Israehl van Meckenem²⁰, en el que podemos ver las figuras de la Virgen y Cristo, en la misma disposición que en el portapaz, rodeados de otras figuras, entre las que se puede ver a María Magdalena, cuya postura se repite en el portapaz, y a otra figura, José de Arimatea, cuyo tipo ha sido copiado en el portapaz por la de San Juan.

Como anteriormente hemos dicho, presenta marcas de localidad, Salamanca, compuesta por las cuatro primeras letras de la ciudad sobre un toro y un puente, que se encuentran inscritos en un escudo. Nos encontramos ante una de las variantes más antiguas de la marca de Salamanca, ya que a partir del siglo XVI la marca va a consistir en las dos primeras letras, SA, sobre el toro y el puente; siendo este portapaz la única pieza que conocemos con esta marca. Presenta también marca de autor, que está sin identificar, aunque como ya hemos dicho A. Barrón García la identifica como del platero salmantino Pedro de Dueñas (1486-1507), del que se sabe que trabajó para la catedral de Salamanca y para los Reyes Católicos²¹, para los que

²⁰ Hollstein's, German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Israhel van Meckenem, Vol. XXIV A, p. 58 y Vol. XXIV, p. 66.

²¹ Barrón García A., Op. cit., 1999, p. 58, y Cruz Valdovinos, J.M., *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, p. 244.

realizó diversos trabajos. Sin duda nos encontramos ante un excelente platero dada la calidad de la pieza, conocedor de las obras que se realizan en otros talleres, como el vallisoletano, cuya tipología en los portapaces sigue esta pieza. Existen otros portapaces similares al de Oñate, y con marca de Valladolid, en la catedral de Orense, en Huéscar (Granada) y en Santa María de Dueñas (Palencia), las dos primeras con el tema de la Piedad y la tercera con un Santo Entierro, mientras que en Medina de Pomar (Burgos)²², nos encontramos con un portapaz, también con marca de Valladolid, de temática diferente, pero con una disposición arquitectónica muy semejante a la del portapaz aquí estudiado.

Nos hallamos ante una pieza excepcional, en la que destacaremos la calidad de su ejecución, tanto en la composición del grupo de la Piedad como en la arquitectura gótica que la enmarca, así como su gran tamaño, con unas proporciones de dos a uno, en unas obras que en estos momentos raramente se hacían en plata, a no ser que fuesen encargos de grandes personalidades, ya que su función litúrgica era secundaria. Al igual que las piezas anteriores figura inventariado entre la plata del pontifical que el prelado donó el 6 de enero de 1542 a la Universidad por él fundada: "Yden de un portta paz de Platta dorada con una historia de la quinta angustia con un Crucifijo encima del Capittel y en la piana una Piedra ttopaci Crecida y dos escudos esmalttados con las Armas de su Yll^{ma} que Pesaba cinco Marcos y dos onzas y ttres ochabas =²³."

D. FUENTE

La fuente es de plata sobredorada y esmaltes (Fig. 4); presenta un buen estado de conservación, a pesar de la perdida de la mayor parte de los esmaltes y de alguna fractura. Mide 3 cms de altura por 36 cms de diámetro. Se trata de una obra de principios del siglo XVI, que presenta la marca de localidad de Valladolid, escudo con cinco ondas; y la de autor, P/RIB/AdEO, del platero Pedro de Ribadeo, además de marca de burilada.

Nos encontramos ante una fuente circular compuesta por tres bandas concéntricas decoradas "al romano". En el borde tres molduras lisas, que dan paso a la orilla, adornada con ocho escenas entre fondo de vegetación

²² Cruz Valdovinos, J.M., Op. cit., pp. 34-35, 40-41, 74-75 y 84-85.

²³ A.U.O., Sección A, neg. 3, lib. 1, exp. 7.



Figura 4. Fuente.

de ramas y hojarasca. El campo, rehundido, se divide en tres franjas, la central sin decorar y las dos laterales con decoración de cenefas vegetales, y el asiento convexo, tiene botón central compuesto por el escudo de don Rodrigo Mercado de Zuazola, y alrededor, de forma alterna, decoración de cestos y elementos vegetales.

En la orilla nos encontramos con ocho escenas, en las que se mezclan historias veterotestamentarias, Judith y Holofernes; David y Goliath; y Sansón desquijando al león; con una sátira moral, Aristóteles y Campaspa²⁴; y escenas fantásticas: un joven desnudo de espaldas sujetando un animal fantástico; un putto con maza peleando contra un animal fantástico con collar de perlas; niño cabalgando un palo con cabeza de animal perseguido por un animal fantástico; y putto golpeando con una maza a un animal fantástico. Todas estas escenas alternan con decoración vegetal de ramas formando ces contrapuestas.

Como ya hemos dicho anteriormente se encuentra inventariada, junto a tres fuentes más, en la escritura de donación de bienes que el Obispo Rodrigo Mercado de Zuazola realizó a la capilla de la Universidad, fechada en Valladolid el 6 de enero de 1542: "... Yden dos Fuenttes de Platta medianas doradas labradas de Zincel con las Armas de su Yll^{ma} que pesaban once Marcos y dos onzas y seis rr^s = "25."

Presenta la marca del platero vallisoletano Pedro de Ribadeo, activo a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, junto a la marca de localidad, Valladolid, siendo las marcas de esta fuente inéditas, dándolas a conocer por primera vez en este estudio. Nos encontramos ante una obra de gran calidad, tanto en cuanto a la composición de las escenas y motivos decorativos, como a la calidad del trabajo, "al romano", de gran elegancia. Conocemos otras obras de este genial platero vallisoletano, aunque ninguna similar a esta fuente, como la cruz de Mucientes (Valladolid) que presenta relieves de parecida factura, así como el cáliz del Museo catedralicio de Valladolid²⁶, con similar decoración vegetal, lo que nos hace pensar que son obras contemporáneas, de la segunda década del siglo XVI, ya obras de la última etapa del

²⁴ Se trata de una de las sátiras morales más difundidas durante la Edad Media y principios del Renacimiento. Mediante la sumisión de Aristoteles a la bella Campaspa, se señalan los peligros del amor y se advierte a aquéllos que se creen a salvo de la seducción de las mujeres.

²⁵ A.V.O. Sección A, neg. 3, lib. 1, exp. 7.

²⁶ Cruz Valdovinos, J.M., Op. cit., pp. 90-93.

autor. Presentando ambas la segunda versión de la marca del autor, P/RIB/AdEO

Son pocas las piezas de este tipo, y con esta calidad, conservadas. Se desconoce la función que desempeñaban, parece ser que derivan de tipos civiles, pero en este caso es claro su origen religioso, ya que formaba parte de un juego de pontifical, siendo su función probablemente la de lavamanos o la de azafate para presentar alguna otra pieza de la liturgia. Este tipo de piezas es muy común en Portugal a fines del siglo XV, por lo que es posible que de aquí pasase por influencia a Castilla. Así, presenta similitudes con la salva del tesoro de la Catedral de Coimbra²⁷. Y también con la fuente de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos²⁸, sin marcas de localidad, pero atribuida a un taller burgalés.

Para concluir hay que señalar que por lo general las piezas de un juego de pontifical eran encargadas por los obispos, o bien les eran regaladas, en el momento de ser elegidos para una diócesis, por lo que las obras que lo componían eran realizadas en un mismo taller y presentaban uniformidad estilística y decorativa. Sin embargo, en base a las piezas conservadas del juego de pontifical del Obispo Mercado de Zuazola, podemos observar como estas premisas no se cumplen, ya que, por un lado, las cuatro piezas están realizadas en diferentes talleres locales, la cruz y la fuente son vallisoletanas, el cáliz es burgalés y el portapaz salmantino. Por otro lado, y esto también lo podemos observar en el inventario de donación, las piezas no se corresponden con un mismo estilo, ya que nos encontramos con obras góticas, como el portapaz, y el báculo, y renacentistas, el resto de las piezas. Por último, se observa como decorativa e iconograficamente tampoco se mantiene la unidad, ya que aunque la cruz, el cáliz y la fuente están trabajados "al romano", la interpretación de los distintos elementos es diferente en cada pieza, así como la iconografía, siendo el único elemento que confiere unidad a las piezas conservadas los escudos heráldicos del donante, que sin embargo faltan en el cáliz.

²⁷ Museu Nacional de Machado de Castro, Ourivesaria, Coimbra, 1971.

²⁸ Barrón García, A., Op. cit., 1998, pp. 187-188.

EL PLATERO BERNABÉ VALLEJOS, SUS RELACIONES FAMILIARES CON FRANCISCO SALZILLO Y ALGUNAS INCIDENCIAS DEL GREMIO A COMIENZOS DEL SIGLO XVIII

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO
Universidad de Murcia

I. INTRODUCCIÓN

Francisco Salzillo se casó en 1746 con Juana Vallejos, la menor de las hijas de Bernabé Vallejos Taibilla, platero y jurado del Concejo de Murcia. Testimonios tempranos proporcionan datos sobre este matrimonio, que se fueron incrementando con notas documentales. Así Ceán Bermúdez señaló que tuvo lugar al año siguiente de morir la madre del escultor e incluso dio a conocer el nombre de su mujer¹. Si bien, fue Sánchez Moreno quien aclaró las fechas y añadió que fueron padrinos los hermanos de los cónyuges, ya que Bernabé había muerto². El hecho de que Juana Vallejos Taibilla utilizase

¹ CEÁN BERMÚDEZ, J.A., Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, VI, Madrid, 1800, p. 26.

² SÁNCHEZ MORENO, J., Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia), Murcia, 1945, pp. 43-44.

indistintamente el primer o segundo apellido hizo que no se insistiera más en la relación de Salzillo con los plateros, pero sí esporádicamente se aludió a que el artista diseñó piezas que luego ejecutarían los maestros de esta profesión. Por otro lado, tíos, cuñados, sobrinos y otros parientes de Juana Vallejos fueron plateros. Salzillo debió conocer este oficio más de cerca, tanto en su vertiente teórica, con la circulación de dibujos y, quizá, de libros, como en la práctica. Juana Vallejos murió el 20 Noviembre de 1763³, pero Salzillo mantuvo buenas relaciones con su familia política con posterioridad y, siendo ya viudo, nombró a su cuñado José albaceas y curador ad bona de su hija conjuntamente con su hermano Patricio Salzillo, ambos presbíteros⁴.

A través de esta vinculación familiar se establece un nuevo elemento de conexión entre Francisco Salzillo y la comunidad de los agustinos, puesto que su cuñado pertenecía a la misma y Bernabé Vallejos fue enterrado en la capilla de Nuestro Padre Jesús. Por otro lado, si Bernabé Vallejos se vinculó al Ayuntamiento como jurado, Salzillo lo haría obteniendo el título de maestro escultor de la ciudad en 1755, consciente de que, como él, gozaría de los fueros y exenciones del título, además del renombre y prestigio social que ello significaba⁵.

II. BERNABÉ VALLEJOS, PLATERO Y JURADO DEL CONCEJO

Bernabé Vallejos era natural de Murcia e hijo de Alonso Vallejos –en ocasiones firmó Vallejo, García Taibilla o García Vallejos-, oriundo de Moratalla y mercader en Murcia, y de Juana Ruiz, nacida en La Ñora⁶. Contrajo matrimonio en 1703 con María Martínez, de la misma oriundez⁷. Tenía su taller

³ CANDEL CRESPO, F., "Aportación documental a la vida de Francisco Salzillo", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, 1983, pp. 114-126.

⁴ Pedro García Comendador, casado con Inés Salzillo, fue designado albaceas y curador ad lítem (A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Murcia), prot. 3.344, 25 Diciembre 1765, ff. 563-570 v., citado por BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de la Bellas Murcianos*, Murcia, 1913, pp. 479-483).

⁵ SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., p. 45, n. 73.

⁶ Muchos detalles biográficos de Alonso Vallejos figuran en su testamento fechado el 14 de Febrero de 1707 y estudiado por Candel. Juana Ruiz aportó una dote de 2.800 reales de vellón y Alonso no pudo entregar cosa alguna, si bien en su tienda de mercader prosperó aunque debió de afrontar importantes gastos durante la dilatada enfermedad de su mujer. Tuvieron tres hijos, Pedro José –notario–, Bernabé –platero–, y Fray José –religioso de San Francisco–. Contrajo segundo matrimonio con Teresa de Gea y tuvo cinco hijos (CANDEL CRESPO, F., *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1999, pp. 128-131 y A.H.P.M., prot. 2.606, 14 Febrero 1707, ff. 98-100 v.).

⁷ Bernabé recibió de su padre unos cien reales. Como ha documentado Candel, varios miembros de la familia Taibilla fueron plateros o se casaron con maestros de este oficio como Rita

en esta ciudad y debió entablar cierta amistad con Nicolás Salzillo, que durante algunos años a comienzos del siglo XVIII fue el único escultor en Murcia. Tras la muerte de Alonso Vallejos, sus hijos Pedro José, escribano público, y Bernabé hicieron renuncia de sus legítimas en sus hermanos en Marzo de 1707, sin perjuicio del derecho que tenían en razón de la dote y mitad de gananciales de su madre Juana Ruiz, como constaba en el testamento que ésta había dispuesto⁸.

Como ya se ha dicho, Bernabé fue jurado del Concejo murciano desde 1716 hasta que murió, ocupando la tercera juradería⁹. El 21 de Marzo de 1716 en sesión del Concejo se informó de la carta enviada por el rey en la que se señalaba que por parte de Bernabé Vallejos se habían presentado diferentes papeles pretendiendo que se le despachase el título de jurado y antes de hacerlo la Ciudad debía manifestar si era persona de buena vida y costumbre, de natural quieto y si concurrían en él la suficiencia y habilidad que se requería en el oficio; si era de bajo empeño y si tenía otro oficio incompatible, trato o comercio en los abastos públicos, ni otras rentas, ni administraciones de ellos directa o indirectamente, ni tienda de mercaderías de ninguna calidad que fuese, ni otros que le incapacitasen para servir dicho oficio¹⁰.

En virtud de ello, se citó para resolver y, tres días después, el Concejo se expresó favorablemente según y en los aspectos requeridos, añadiendo respecto a los instrumentos presentados por Vallejos que no le constaba cosa contraria¹¹. El 21 de Abril de ese año se presentó el mencionado con el título concedido por el rey, pidiendo que se le admitiese en el uso y ejercicio acostumbrado, tomándole juramento y admitiéndole, al tiempo que se acordaba copiar el título en el libro de cartas reales¹². Precisamente gracias a ello se

Vallejo, hermana de Bernabé, que contrajo matrimonio con Nicolás Tarragón. Josefa García Taibilla, hermana igualmente de Bernabé, se casó con el platero Pedro Vigueras. También la pertenencia al clero de los Salzillo y Taibilla se repite durante generaciones (CANDEL CRESPO, F., *Plateros en...*, op. cit., pp. 128-131; vid. testamento de Rita Taibilla en A.H.P.M., prot. 2.442, 15 Mayo 1770, f. 92 y CANDEL CRESPO, F., "Los Plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)", *Imafronte*, 8-9. 1992-1993, pp. 61-104).

⁸ A.H.P.M., prot. 2.606, 10 Marzo 1707, f. 120.

⁹ Una relación completa de los jurados en ese siglo se puede encontrar en GUILLAMÓN ÁLVAREZ, F.J. y RUIZ IBÁÑEZ, J.J., "Guía de regidores y jurados de Murcia: 1650-1800", *Cuadernos del Seminario Floridablanca*, 3, 1996, pp. 73-116. Hubo otro Vallejo llamado Ramón que fue jurado de 1791 a 1820.

¹⁰ A.M.M. (Archivo Municipal de Murcia), A.C. (Actas Capitulares), 21 Marzo 1716, f. 34 v.

¹¹ A.M.M., A.C., 24 Marzo 1716, f. 36.

¹² A.M.M., A.C., 21 Abril 1716, ff. 45 v.-46. Los cambios experimentados en la elección; su vinculación parroquial; el carácter de la misma –anual en sus inicios y vitalicia después–; la

puede conocer este instrumento y los detalles del mismo. Su juradería fue una de las diez que se acrecentaron en 1588. Según consta, por despacho de 29 de Noviembre de 1649 Felipe IV hizo merced a Marcos Hurtado del título de jurado en lugar de Luis del Sar. Al fallecer Hurtado, le sucedió en el cargo José Fernández Monzón y, considerando que Francisco González de Figueroa por su testamento otorgado el 18 de Octubre de 1648 permitió a los poseedores enajenar los bienes, se mandó valuar dicho oficio y se dio licencia para venderlo en conformidad con lo dispuesto por su fundador. Ginés Costa y Patricio Serrano, como jurados más antiguos, lo apreciaron en 2.600 reales y se sacó al pregón por término de nueve días, concurriendo Vallejos como único postor y ofreciendo la citada cantidad, pero se bajarían las costas de los autos y derechos de escritura de venta. Como jurado tenía las preeminencias declaradas en una Real Cédula fechada el 4 de Junio de 1641 por la que se les hizo gracia de reservarles de tener armas y caballos y salir a los alardes como caballeros de cuantía¹³. En general, Vallejos antepuso su distinción de jurado a su profesión de platero, por ejemplo en los padrones de 1721 cuando figuraba en la parroquia de San Antolín¹⁴.

Bernabé Vallejos sabía de los beneficios que acarreaba ser jurado: preeminencia social, honras, gracias, franquezas, libertades y exenciones económicas y concejiles, salarios, etc. Además estaba informado de los asuntos del gobierno municipal, asistiendo a las sesiones y pudiéndose integrar en juntas que se hicieron con diferentes fines y velando por el bien común. Aunque no pudiera votar, tenía mayores posibilidades de obtener otros nombramientos, por ejemplo, fiel contraste. Serrano, que era jurado, había sido designado en 1699 marcador mayor del reino¹⁵.

relación del elegido con quien ocupaba el cargo con anterioridad; sus funciones como informadores, comisarios, fieles ejecutores, contadores, capitanes de la milicia parroquial y haciendo requerimientos han sido estudiados por OWENS, J.B., "Los regidores y jurados de Murcia, 1500-1650: Una guía", *Anales de la Universidad de Murcia*, 2, 1979-1980 (ed. 1981), pp. 95-150, cita p. 98; GUILLAMÓN ÁLVAREZ, F.J., *Regidores de la ciudad de Murcia (1750-1836)*, Murcia, 1989, pp. 125 y ss.; RUIZ IBÁÑEZ, J.J., *Las dos caras de Jano. Monarquía, ciudad e individuo. Murcia, 1588-1648*, Murcia, 1995, pp. 240-241.

¹³ A.M.M., C.R. (Cartas Reales), 1713-1718, 1716, ff. 171-174 v.

¹⁴ A.M.M., leg. 3.798, Padrones del repartimiento mandados hacer por el corregidor Vicente Correa en 1721.

¹⁵ Algunos aspectos sobre el marcador o ensayador mayor han sido tratados por FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la Plata española y Virreinal americana*, 2ª ed., Madrid, 1985, pp. 47 y ss.

Vallejos fue marcador en diversas ocasiones en las elecciones acostumbradas al concluir el año; salvo el 22 de Agosto de 1716, en que sustituyó a Juan Rubio, que había muerto¹⁶. Así el 22 de Diciembre de 1716 fue designado fiel contraste de oro y plata para 1717 junto a Antonio Mariscoti, indicándose que, como tal, debía marcar las piezas que fabricasen los demás plateros tanto vecinos como forasteros, que fuesen de calidad, añadiendo: "sin esta circunstancia no se puedan vender aun en tiempo de feria, ni la que traen plateros forasteros para evitar por este medio los perjuicios que se sigue al publico de comprar por su justo precio plata inferior y para que asi se execute se le haga notorio y publique esta resolucion y se encargue a los caballeros fieles executores actuales y que adelante fueran hagan las vistas de reconocimiento"¹⁷.

El 5 de Febrero de 1743 María Martínez, su mujer, hizo testamento poco antes de morir. Declaraba estar gravemente accidentada y determinó que fueran sus albaceas su marido Bernabé y sus hijos Fray Agustín, religioso en el convento de los agustinos en Murcia, y José, clérigo diácono, y que vendiesen sus bienes en almoneda pública pagando su testamento¹⁸. Deseaba ser enterrada en la parroquia de San Bartolomé a cuya feligresía pertenecía y en la capilla de Nuestra Señora de las Angustias para la que Francisco Salzillo acababa de realizar la célebre imagen titular. Manifestó que ni su marido ni ella llevaron bienes ni caudal al matrimonio, ni tampoco lo aportaron después, pero sí que adquirieron durante el mismo bienes muebles y raíces y otros efectos. Nombró por sus únicos herederos a sus hijos José, Josefa, Francisca y Juana. No consta el nombre de Fray Agustín porque, cuando profesó, renunció a sus legítimas y demás bienes en sus padres y, a su muerte, en sus hermanos, con la condición de que debían entregarle sesenta ducados de vellón cada año para sus "religiosas nezesidades" 19.

El 5 de Mayo de 1743 Bernabé Vallejos otorgó poder para testar a Baltasar Arteaga y a sus hijos José y Josefa, señalando que la gravedad de

¹⁶ A.M.M., A.C., 22 Agosto 1716, f. 115.

¹⁷ A.M.M., A.C., 22 Diciembre 1716, f. 167.

¹⁸ Dispuso que se dijeran misas repartidas entre la parroquia y San Agustín y que se entregasen las habituales limosnas a los Santos Lugares y también a la Casa de Misericordia. Firmó uno de los testigos en su nombre por no saber (A.H.P.M., prot. 2.779, 5 Febrero 1743, ff. 26-28 v.).

¹⁹ Asimismo, Bernabé Vallejos y María Martínez hicieron patronato de diferentes propiedades a José Vallejos a título de sus legítimas para que se ordenase. En cuanto a Francisca, casada con Antonio García Bernabé, sus padres no le entregaron cosa alguna cuando contrajo matrimonio, sólo llevó ropa de vestir y blanca y su madre dispuso que no se le considerase cargo de ello.

su enfermedad no le permitía hacer testamento y, de hecho, murió entonces, siendo enterrado al día siguiente en la capilla de Jesús Nazareno, sita en el convento agustino, y sede de la cofradía de su nombre. Declaró ser feligrés de San Andrés y no de San Bartolomé como había mencionado tres meses antes su mujer, entonces difunta, y nombró igualmente a cuatro de sus cinco hijos herederos, debido a la renuncia mencionada de Fray Agustín²⁰. En virtud de este instrumento el 26 de Junio de ese año redactaron su testamento los tres apoderados, añadiendo que todo cuanto se le debía se detallaba en su libro de cuenta y razón²¹.

III. ALGUNAS INCIDENCIAS DEL GREMIO DE PLATEROS EN ESA ETAPA

En la época en la que Bernabé Vallejos fue maestro acaecieron hechos importantes para el arte que practicaba, en un siglo floreciente para esta profesión en Murcia. Al regidor Luis Salad se le encomendó a finales del 1699 que averiguase si era cierto que los plateros agregaban gran parte de liga de otros metales²². Para evitar tales fraudes; se tomaron varias medidas y, entre ellas, la de hacer una ordenanza obligando a los maestros a que, una vez hecha su señal, la pasaran al marcador elegido por la Ciudad para que añadiese la suya, con el fin de controlar tales excesos²³. A finales del año siguiente, se dio cuenta de los inconvenientes surgidos debido a la variedad de pesos y pesas que había en el reino, tanto de moneda de oro como de todos géneros, proponiendo la forma de remediarlo e insistiendo en que la plata que se labrase fuera de ley, además de otros aspectos que fueron cometidos a Francisco González de Avellaneda para su examen²⁴.

²⁰ Debido a su enfermedad, no pudo firmar, haciéndolo el testigo Pedro Tomás (A.H.P.M., prot. 2.779, 5 Mayo 1743). Acudieron a su responso a las casas donde falleció las comunidades de San Francisco, San Agustín, La Merced y Santo Domingo.

²¹ A.H.P.M., prot. 2.779, 26 Junio 1743, f. 116. Citado por SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., p. 43, n. 68. Más tarde sus hijas Francisca y Juana se casaron con Manuel López y Francisco Salzillo, respectivamente.

²² A.M.M., A.C., 24 Diciembre 1699, f. 139 v.

²³ A.M.M., A.C., 9 Enero 1700, f. 2 v. En este sentido Dionisio Gómez, fiel contraste, pidió que se sacase del archivo el marco original de las pesas para cotejar las que había en ella, respecto de haber alguna reforma y haberse gastado. Y, en caso de no hallarse en el archivo, reclamó que se mandase traer de la ciudad de Avila con la solemnidad necesaria. El Concejo acordó hacer lo requerido.

²⁴ A.M.M., A.C., 24 Diciembre 1700, f. 170. Fue en la misma sesión en que fue nombrado fiel de oro Dionisio Gómez.

En Mayo de 1715 se informó al Concejo de la Real Provisión ganada a pedimento de José García, caballero ensayador mayor del reino, para que se guardasen las leyes sobre la forma de labrar la plata y las marcas que debían tener para su reconocimiento. Asimismo, el marcador de oro y plata de cualquier pueblo no debía ejercer sin haber sido examinado y aprobado como ensayador mayor²⁵. De hecho en cabildo de 9 de Marzo se había analizado este último tema pidiéndole parecer a los abogados para que informasen del título de marcador presentado por Jacinto de Torres. El Concejo no quería perder la potestad que tenía para hacer periódicamente estos nombramientos, acudiendo al rey para obtener su apoyo en este asunto. Si bien, al estar el litigio pendiente se suspendió provisionalmente hasta que se resolviese.

En 1716 Fernando Enríquez de Medina, natural de la ciudad, señaló que hacía muchos años que practicaba el arte de platero de oro y dibujante y que se había examinado en Madrid, concediéndosele la licencia para ejercer como tal²⁶. Años después no lo tuvo tan fácil Vicente Rovira cuando quiso establecerse en Murcia. En Diciembre de 1737 pidió que se le tuviese por maestro presentando testimonios dados por escribano en Valencia donde se había obtenido su título el 15 de Abril de 1734, residiendo después algún tiempo en Orihuela donde fue nombrado fiel contraste. A su pretensión se oponían Antonio Jiménez y Nicolás Martínez, fieles contrastes de Murcia, dando sus razones y fundamentalmente señalando que no se examinase a persona alguna mientras no se aprobaban las nuevas ordenanzas. El regidor Manresa y los abogados creían que se le debía conceder a Rovira la licencia que solicitaba siempre que, conforme a lo prevenido en uno de los capítulos de las ordenanzas de 1717, hiciese constar la limpieza de sangre. En vista de ello, la Ciudad acordó que, proporcionando el aspirante esta información, se le admitiese al uso y ejercicio de platero²⁷.

Uno de los conflictos más relevantes que los plateros tuvieron en la década de los treinta estuvo motivado por los problemas que les causaron a algunos maestros del oficio que tenían sus talleres alquilados en la calle Platería, haciendo el gremio causa común para permanecer agrupados como corporación en este lugar donde habían estado radicados desde épocas remotas,

²⁵ A.M.M., A.C., 28 Mayo 1715, f. 90 v.

²⁶ A.M.M., A.C., 20 Octubre 1716, ff. 138 v.-139.

²⁷ CANDEL CRESPO, F., *Plateros en la...*, op. cit., pp. 233-234; A.M.M., A.C., 22 Diciembre 1737, f. 223 y 1 Febrero 1738, ff. 18 v.-19.

junto con los mercaderes. La Platería es la arteria más importante que cruza perpendicularmente la Trapería, una de las principales calles de la ciudad que unía la catedral con la plaza del Mercado, donde se ubicaba el convento de Santo Domingo y donde, por entonces, se concedieron muchas licencias para balcones alegando el mayor adorno de la calle y denegando otras súplicas de comercios y talleres²⁸. La lucha por mantener el privilegio que les permitía instalarse en la calle Platería se repitió en el transcurso de los años. En 1715 el gremio concurrió al Ayuntamiento ante la pretensión de Antonio Martínez Talón, abogado, de evitar el arrendamiento en esa calle de Francisco García, maestro de la citada profesión, con motivo de la extorsión que le causaba el ruido del obrador en su estudio. El letrado obtuvo sentencia favorable de la Chancillería de Granada ordenando a García desocupar en quince días la casa propia del regidor Luis Salad. Los plateros acudieron a la Chancillería recurriendo la decisión adoptada y alegando lo antiquísima que era su habitación en dicha calle, "la más principal" y señalada por la Ciudad para la feria, en la que vivían algunas de las personas más poderosas y de "maior lustre", a las que no les importaba el ruidoso tráfico y comercio, pues otras buscaron la quietud en otros lugares. Los regidores Prieto, Torres y Rocamora, reunidos con el corregidor, mediaron entre las partes y lograron que Talón cediese evitando mayores embarazos²⁹.

Sin embargo, el corporativismo para defender su derecho a permanecer allí volvió a surgir años después. Con motivo de una Real Cédula concediendo a los fabricantes del arte de la seda que se valiesen de aquellas casas que quisieran para sus fábricas, pudiendo despojar a cualquier vecino por el tanto que pagaban, habían sido requeridos diferentes plateros para que desocuparan sus tiendas con el pretexto de necesitarlas, dándose la circunstancia de que había sucedido en la calle Platería y en concreto desde la entrada a la plaza de Santa Catalina hasta la Trapería y Cuatro Esquinas de San Cristóbal. Alegaban los plateros que desde tiempo inmemorial había estado unida a ellos, por prevenirlo así las leyes y pragmáticas expedidas a este fin que disponían que estuvieran en partes públicas y de comercio por ser parajes más a propósito para que, por medio de su publicidad, se evitasen los fraudes que, de lo contrario, se podían originar y para la mayor seguridad de los caudales y comodidad de los vecinos y forasteros que concurriesen. Si bien, en los

²⁸ Se denegó sitio para una pastelería en 1703.

²⁹ A.M.M., A.C., 30 Julio 1715, f. 123; 13 Agosto 1715, f. 134 v.; 17 Agosto 1715, f. 136 v.

últimos tiempos fabricantes de seda, mercaderes, cordoneros, zapateros, sastres y otros menestrales se habían introducido, vivían y tenían tienda en la Platería. El gremio dio poder a Gabriel Ordóñez, quien recurrió la decisión ante la Junta General de Comercio y Moneda para que no se pudiera despojar a ninguno de los plateros de sus casas en una arteria urbana en la que siempre habían vivido y tenido sus tiendas. El 12 de Diciembre de 1732 se expidió otra Real Provisión reclamándole al gremio que en el término de quince días enviase copia de las ordenanzas y de los antecedentes existentes sobre la cédula despachada a los fabricantes de seda³⁰.

El tema se complicó en el seno de dicha corporación originándose problemas internos que llevaron a que Vicente Gálvez y Nicolás Martínez, fieles contrastes, se enfrentasen en 1734 a Antonio Mariscoti, Andrés Donate y Nicolás García Taibilla, de igual profesión y éste último hermano de Bernabé Vallejos. Con motivo de haber intentado a instancias de un tejedor de sedas despojar a Francisco Gento de su casa alquilada, por junta del gremio de 21 de Octubre de 1732 se designó como apoderados a los tres maestros citados para que defendiesen a Gento, gastando del caudal de dicho arte con la obligación de dar cuenta. Si bien, este maestro murió y por nuevo cabildo de 6 de Enero se acordó que los apoderados remitiesen a la junta testimonio comprensivo a las ordenanzas, solicitando que no se les despojase de sus viviendas. Se gastaron en todo ello más de 600 reales de vellón y, el 25 de Julio de 1734, el gremio les dio comisión a los fieles contrastes de ese año para que solicitasen las cuentas, pero, como señalaba Juan Serrano en nombre de la corporación, ésta obtuvo despacho de la Junta de Comercio y Moneda para que no se pudiera despedir o echar a los plateros de las casas alquiladas³¹. Finalmente el 18 de Julio de 1737 se expidió Real Provisión a instancias de

³⁰ A.M.M., leg. 4.021 citado por GARCÍA ABELLÁN, J., *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1976, p. 45. Los argumentos alegados insistían en que los plateros debían vivir unidos en un barrio o calle y que ésta debía situarse en uno de los lugares más públicos para que se pudiesen comprar o vender las especies de oro y plata y que los maestros tuvieran los obradores y cajones a la entrada. El platero Antonio Pérez habitaba en una casa de Claudia Fontes, viuda de Francisco Avellaneda, y el resto de la misma estaba ocupada por Juan Guillón, fabricante de medias, quien hizo cesión de ella a Juan de Irias, administrador de la venta de Salinas, quien a su vez instó a Pérez a desembarazar la parte que tenía. También a Francisco Gento, maestro platero, se le instó a abandonar su taller.

³¹ Para ello le pidieron a Bartolomé Vigueras que les entregase la llave del arca de tres llaves, puesto que las otras dos las tenían ellos y así podrían supervisar lo gastado. En el expediente constan las declaraciones de los maestros implicados y Nicolás García Taibilla decía tener 35 años el 1 de Diciembre de 1732.

Jerónimo Hernández Villalpando en nombre de los plateros para que el Concejo informase del pedimento formulado por el gremio para que se hiciese demarcación de las casas de la calle Platería en las que tuvieran sus obradores, sin mezclarse con otras tiendas de menestrales³².

La autoridad municipal señaló en ese año que desde la Plaza de Santa Catalina a las Cuatro Esquinas de San Cristóbal que incluía el pedimento había ciento trece casas de alquiler y que el gremio de plateros entonces estaba compuesto por veintiséis maestros, veinticuatro habitaban en dicha calle, otro en la Trapería y el otro por imposibilitado ocupaba una corta habitación en otro sitio. Algunos tenían arrendadas dos casas ocasionando pleitos, como el que entonces tenía Nicolás Martínez. Por otro lado, siendo esta calle la del común tráfico para el gremio mayor de mercaderes como inconcusamente la había tenido, se contabilizaban entonces veinticinco almacenes con surtimientos de ropa, fabricantes de seda, además de que se hallaban diferentes viviendas de vínculos de la primera nobleza, ocupadas algunas por sus dueños y lo que restaba lo tenían los menestrales con variedad de oficios, por ser general el concurso los días de mercado y durante la feria. Si la pretensión de los plateros se verificaba, se señalaba que quedaría trastocado el orden simétrico, confusa la regla y fomentados consecutivos pleitos para la defensa de la regalía que pertenecía en el dominio de sus casas a los propietarios, además de la observancia de los reales privilegios a quienes los poseían previamente³³.

Meses después las quejas las hacían los vecinos de la calle contra los plateros por su intención de desocupar las casas y distribuirlas a su elección suponiendo un privilegio que no tenían y que iba contra las leyes de los reinos. La Ciudad tenía claro que era injusta la pretensión de este gremio, que alegaba que debían ser preferidos para habitar allí y reclamó el dictamen de los abogados. No obstante, cuando el regidor Manresa convocó a los vecinos para que contribuyesen a los gastos que se podían ocasionar por no ser obligación de los propios municipales, se excusaron de ello³⁴. Por demás, los plateros ya habían incluido una cláusula en las ordenanzas que se aprobaron en ese año de 1738 que les permitía instalarse en la citada calle y, por tanto, tenían un amparo legal para el futuro y la obligación de poseer tienda en ese lugar.

³² A.M.M., C.A.M., n. 786, n. 44, 1737, ff. 444-448. Informado el Concejo, el corregidor Luján ordenó su cumplimiento (A.M.M., A.C., 8 Octubre 1737 y 22 Octubre 1737, f. 199 v.).

³³ A.M.M., A.C., 26 Octubre 1737, ff. 201 v.-202.

³⁴ A.M.M., A.C., 24 Mayo 1738, f. 118 v. y 9 Agosto 1738, ff. 189 v.-190.

El gremio de plateros reguló en dos ocasiones sus ordenanzas durante la primera mitad del siglo XVIII, reglamentación que fue publicada por García Abellán y analizada por Belda Navarro³⁵. En Octubre de 1716 el Concejo estudió las ordenanzas y recabó la opinión de los abogados que se mostraron favorables. El regidor Ferro indicó que cualquier maestro para poner tienda, además de examinarse bajo las formalidades prevenidas, debía tener la aprobación de la Ciudad y añadió que el forastero que hubiese obtenido el título en otras ciudades o capitales, no siendo vecino, se le debía admitir y no ponerle embarazo alguno. Además se acordó que todos los maestros al examinarse debían dar fianzas por una vez ante los escribanos mayores para seguridad de todo cuanto se les entregaba y se pidió la aprobación del rey³⁶. El 21 de Enero de 1717 se expidió Real Provisión ratificando las ordenanzas con ciertas limitaciones³⁷.

Una nueva reglamentación fue aprobada en 1738. Sin embargo, hubo ciertas discrepancias entre el Concejo y el gremio porque éste quería asumir ciertas prerrogativas que pertenecían al Ayuntamiento, según constaba en despachos, leyes del reino y ordenanzas de la Ciudad. Además debían cumplir las Pragmáticas establecidas para observar la calidad del oro y plata³⁸. La Junta de Comercio y Moneda ordenó el 18 de Mayo de 1737 al Ayuntamiento que informase conforme a las regalías que gozaba, designándose una comisión formada por varios regidores que emitieron un extenso dictamen, conjuntamente con los abogados, incluyéndose en el libro capitular³⁹. Destacaron el privilegio que poseía la Ciudad de nombrar marcadores, veedores, acompañados y fieles contrastes a los maestros en los que concurrían las calidades requeridas y, respecto a las visitas y considerando las últimas disposiciones de 1730, las marcas de cada platero debían guardarse ante los escribanos del Ayuntamiento, como los marcos que se diesen a las ciudades, villas y lugares comprendidas en el distrito, recibiendo los originales del marcador real,

³⁵ GARCÍA ABELLÁN, J., op. cit., pp. 203-233. BELDA NAVARRO, C., "Las ordenanzas de plateros del Reino de Murcia. Una reflexión sobre el ordenamiento gremial español", *Boletín de Arte*, 16, 1995, pp. 6-22.

³⁶ A.M.M., A.C., 13 Octubre 1716, f. 136 v.; 20 Octubre 1716, f. 138 v.; 24 Octubre 1716, f. 139 v.

³⁷ A.M.M., A.C., 6 Febrero 1717, f. 16.

³⁸ A.M.M., A.C., 15 Abril 1737, f. 77; 28 Mayo 1737, f. 98.

³⁹ A.M.M., A.C., 15 Junio 1737, f. 119. El informe va fechado el 12 de Junio y se inserta en el libro capitular ff. 114-118.

censurando al gremio en su pretensión de apropiarse del ejercicio y efectos de la jurisdicción y facultades de concurrencia del capitular. En cuanto a los exámenes, se debían ejecutar ante la justicia y ser aprobados por el Concejo, como se especificaba en la ordenanza vigente y ante esta autoridad debían jurar los marcadores, fieles contrastes, veedores y otros empleos, como sucedía con los cargos de otros oficios. No estaban de acuerdo con las atribuciones que le daban al secretario que autorizaría los negocios y dependencias de este arte, ni tampoco con el título de alcalde según lo propuesto. En el caso de incurrir en pena, una tercera parte de lo obtenido debía ir a para a los propios municipales, por constar así en las ordenanzas de la Ciudad.

Se aludía explícitamente en cada caso a los diferentes capítulos propuestos por el gremio y, esencialmente, lo que se desprende de todo ello era que el oficio de la platería quería excluir al Concejo y asumir como corporación cualquier decisión concerniente a su arte (cargos, denuncias, penas, exámenes, visitas, etc.) y con ello no sólo no se evitarían los fraudes sino que se propiciarían, pues, como se afirmaba en el informe, con la normativa propuesta por los plateros se asegurarían favoritismos y "el que clandestinamente se repitiesen, por la reciproca contemplacion con que procederían a sus dependientes y parciales, preparandose de unos a otros, para que en los años subcesivos, los que fueron elijiendose, dispensaran las mismas tolerancias, de que se originarian, (ademas de dichas derogaciones y usurpacion de regalias, que quedan notadas), la principal y de maior atencion de V.S.I. que es la que no se perjudique a su comun"40. Si la parcialidad reinaba en las aspiraciones del gremio, también se observa una defensa mal entendida del corporativismo local al proponer gravámenes desorbitados para los maestros extraños al reino y al restringir el número de aprendices a una cantidad absurda, pues, como pensaban los abogados, la abundancia de maestros en los oficios conllevaba la utilidad para el público y evitaba que se tiranizasen las manufacturas. El informe se envió acompañado de las pruebas legales que avalaban al Concejo que, quizá, olvidó hacer más hincapié en otras cuestiones que no le afectaban directamente como autoridad política, pero que sí repercutían sobre la colectividad.

Una vez modificadas y ajustadas a la ley, las ordenanzas fueron confir-

⁴⁰ Ibídem, f. 117.

madas por Real Provisión de 16 de Marzo de 1738⁴¹. Tras ello, diferentes oficiales encabezados por Agustín Martínez expresaron que habían solicitado examen bajo la reglamentación antigua y, no habiéndolo conseguido, experimentaron la intransigente actitud del gremio que deseaba privarles también del trabajo como oficiales⁴². Por entonces algún artífice como José Vigueras enseñó la certificación de los fieles contrastes, mayordomo, acompañados y secretario de la congregación que demostraba estar examinado. Presentó la fianza y la documentación fue reconocida por dos regidores⁴³.

El tema de las visitas a los talleres levantó suspicacias en diversas ocasiones. En 1717 el gremio se quejó a la Ciudad porque el alguacil mayor, asistido del escribano real y del boticario Cristóbal López, pasó a horas desacostumbradas de la noche a las casas de diferentes maestros, con la excusa de buscar solimán del que usaban en sus fábricas, dando lugar a que se asustasen sus familias, amén de los malos modos, amenazas y voces que profirió López. Acusaban de que entraron precipitadamente, cargados de escopetas cortas y queriendo llevar a prisión a algunos maestros por haber encontrado una onza de solimán repartida en dichas platerías, que, por otro lado, habían comprado en el estanco. Si el procedimiento seguido no estaba fundamentado, se agravaban los hechos porque habían secuestrado los bienes de tres plateros, de ahí que acudiesen al corregidor para que cesasen las extorsiones. Estaba claro que la buena administración de justicia no podía aceptar tales actitudes y tan "rastras pesquisas" que se oponían a los reales privilegios⁴⁴. El malestar de otros gremios en ésta y otras ciudades por la inspección de los talleres provocó multitud de instancias al Concejo para que los amparase ante unos procedimientos, envidias y revanchismo por parte de compañeros de profesión, pero, en este caso, la interpretación de la ordenanza era cuestionable. En ocasiones, se discutió la periodicidad de las visitas, que a veces estaba establecida en la ordenanza, y si unos alegaban que se hacía con malicia, la otra parte se defendía de que si avisaban de la misma no encontrarían faltas porque ya se cuidarían los maestros de tener en con-

⁴¹ A.M.M., A.C., 22 Abril 1738, f. 89.

⁴² A.M.M., A.C., 10 Mayo 1738, ff. 109 v.-110.

⁴³ A.M.M., A.C., 12 Julio 1738, ff. 171 v.-172; 21 Marzo 1739, f. 75. En Diciembre de 1741 Andrés Donate, platero, entregó una Real Provisión fechada el 31 de Mayo de 1738 mandando al corregidor que en el término de quince días nombrase fiel contraste marcador (A.M.M., A.C., 23 Diciembre 1741, ff. 240 v.-241).

⁴⁴ A.M.M., A.C., 5 Junio 1717, ff. 78 v.-79.

diciones sus tiendas. Por otro lado, no hay que olvidar el nombramiento de comisario de visita para plateros y otras profesiones que hacía el Concejo y que, de alguna forma, evitaba arbitrariedades⁴⁵.

En otros casos, las súplicas a la autoridad municipal buscaron la exención de determinadas cargas. Por ejemplo en 1717, el platero Jacinto Torres pidió que se le diese por libre de contribuir para la manutención de la compañía de caballos, atendiendo a la Real Cédula de preeminencias militares. No se aceptó su pretensión y se acordó incluirlo en el repartimiento⁴⁶.

Se cuidó que los dos metales empleados se ajustasen a lo reglamentado y hubo reales disposiciones para el curso de monedas y plata labrada. El 10 de Marzo de 1730 un decreto prescribió la ley que tendrían la plata y el oro de la que se valiesen los cambiadores y los plateros para labrar las alhajas. Además se dispuso sobre el gobierno de los pesos y pesas para recibir, vender y marcar, debido a los graves inconvenientes que se habían experimentado. Para velar por ello, el rey ordenó que se nombrase comisario que asistiese a las visitas mensuales, designando el Concejo el 1 de Abril al regidor Juan Lucas Verástegui, volviéndole a nombrar en las elecciones de finales de año⁴⁷. El gremio reaccionó inquieto porque no sabía qué hacer, así en el uso del marco como en el modo de vender la plata que tenían fabricada sin incurrir en pena, y pidió asesoramiento al Concejo⁴⁸. Otro Real Decreto fechado el 4 de Diciembre de ese año volvía a incidir en el curso de monedas y plata labrada. Se disponía la formación y el establecimiento de una junta particular que entendiese y conociese los negocios pertenecientes a la labor y curso de las monedas de plata y ley que se fabricasen por los plateros y cambiadores, reglas de los pesos y pesas, marca y otras providencias, además de lo referente a la nominación de caballero capitular para las visitas y sobre marca-

⁴⁵ En Junio de 1731 el regidor José Prieto pidió ser relevado como comisario designado para ello, debido a que no podía asistir a las visitas (A.M.M., A.C., 26 de Junio 1731, f. 123 v.). En las ordenanzas de 1738 se indicaba que el reconocimiento sería semanal y que lo harían los veedores, mayordomos, marcador y secretario (GARCÍA ABELLÁN, J., op. cit., p. 211).

⁴⁶ A.M.M., A.C., 5 Octubre 1717, ff. 134 v.-135. Sobre un arancel para plateros dispuesto por la Junta de Comercio, véase A.M.M., A.C., 27 Junio 1744. Por estas fechas y con posterioridad sobre la exención de alcabalas en la Corte, véase CRUZ VALDOVINOS, J.M., "La platería madrileña bajo Carlos III", *Fragmentos*, 12-14, 1988, pp. 57-69.

⁴⁷ A.M.M., A.C., 28 Marzo 1730, f. 34 y 1 Abril 1730, f. 35 v.

⁴⁸ A.M.M., A.C., 1 Abril 1730, f. 35 v.

dor y ensayador⁴⁹. Estos últimos debían marcar introduciendo las modificaciones conforme a las últimas órdenes.

Muchos fueron los conflictos y tensiones que se originaron en la primera mitad del siglo XVIII en el gremio que trabajaba con los más perfectos de los metales –como señalaba Álvaro Alonso Barba⁵⁰– y que intentó defender sus intereses en una época compleja y de cambios para las corporaciones de oficios⁵¹.

⁴⁹ A.M.M., A.C., 9 Enero 1731, ff. 1 v.-2 Cuando el corregidor hizo presente el decreto para que la Ciudad lo observase, se recordó que en fuerza de despachos anteriores tenían nombrado comisario y, en cuanto a la ley del oro y plata, que Antonio Mariscoti, platero designado marcador a finales del año anterior, era persona de la mayor inteligencia para acometer su función, acordándose que para los casos que acaeciesen se tuviera presente la escribanía del Ayuntamiento donde radicaba esta dependencia.

⁵⁰ Arte de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por açogue. El modo de fundirlos todos, y como se han de refinar, y apartar unos de otros, Madrid, 1640, p. 50.

⁵¹ BELDA NAVARRO, C., La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII, Murcia, 1992.

ALGUNAS PRECISIONES SOBRE LA OBRA DE MAESTROS PLATEROS VALENCIANOS EN LA CATEDRAL DE MURCIA¹

Manuel Pérez Sánchez
Universidad de Murcia

La bonanza y el despegue económico que experimentan el reino de Murcia y particularmente la capital de dicho territorio, tras los años siguientes a la Guerra de Sucesión, coincidiendo con el brillante gobierno de la diócesis de don Luis Belluga y Moncada (1704-1724), contribuyeron al inicio de un período especialmente favorable para el desarrollo de las artes, del que no quedará ajeno la platería. Y si ello fue cierto para toda la diócesis de Cartagena, lo es más especialmente para la Catedral del obispado que, desde esos momentos hasta principios del siglo XIX, conocerá un auténtico Siglo de Oro para su tesoro litúrgico. Tan grande fue la renovación emprendida que prácticamente va a desaparecer casi todo lo anterior, sustituyéndose e incrementándose de tal manera que la Catedral de Murcia se hará con un

¹ Este trabajo es fruto de una beca de Investigación de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Murcia y se enmarca dentro del proyecto de Investigación I+D "Artes Decorativas, Suntuarias y Efimeras en las Catedrales Españolas", (Referencia BHA2000-0192-C08-07), perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto Coordinado "El comportamiento de las Catedrales Españolas del Barroco".

suntuoso repertorio de platería dieciochesca donde es posible descubrir las más variadas y selectas muestras de las diferentes escuelas españolas que protagonizan este noble arte a lo largo de la centuria. Es más, ese largo y espectacular logro comienza a hacerse realidad mucho antes que otras importantes empresas catedralicias acometidas en la misma época, tales como la construcción del gran imafronte, la conclusión de la torre, la reposición de la sillería del coro o la realización de los nuevos órganos, pues hay que destacar que una de las primeras preocupaciones que ocupa al Cabildo, en fechas incluso tan tempranas como son los años correspondientes a la década de los veinte, es precisamente el suntuoso adorno del presbiterio catedralicio mediante el revestimiento con plata del altar mayor². Se inicia así un vasto programa decorativo, que solo verá su fin con los trágicos acontecimientos de la Guerra de la Independencia, centrado en torno a la capilla mayor, a la que se va a ir dotando de un importante conjunto de obras de orfebrería cuvo único y principal objeto era la dignificación y adorno de un espacio revitalizado desde el Concilio de Trento y cuya imagen según los cánones de allí emanados debía magnificarse con el aparato y decencia que la exposición y adoración del Santísimo requería como punto culminante del culto cristiano. Por ello, fue el altar mayor y su aderezo de plata el principal objetivo de los canónigos murcianos. De hecho, todo el primer tercio del siglo XVIII se va a caracterizar por las distintas actuaciones que los prebendados catedralicios van a realizar, ya fuese de forma colectiva o a título particular, para transformar dicho recinto y ponerlo a tono con la espectacularidad que exigía el ideal barroco, dotándolo de una serie de suntuosas alhajas de oro, plata y bronce, tales como barandillas, frontal, frontaleras, gradas, jarros, ramos y un gran tabernáculo; en definitiva, todo un recubrimiento de orfebrería, cuyo montaje completo era sólo ocasionalmente visible en las grandes fiestas del Santísimo para las que se reservaba³. A ello hay que sumar otras importantes obras en plata también ejecutadas durante de esas primeras décadas del Setecientos, vinculadas igualmente con la Eucaristía, como fueron la monumental arca del

² Archivo Catedral de Murcia (A.C.M.), Acta Espiritual de 21 de junio de 1723, f. 90.

³ Sobre esta rica y especial configuración que adoptaba la capilla mayor en los días más solemnes de la liturgia católica ver, M. C. SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupa", *Anales de la Universidad de Murcia*, v. XXXVII, nº 1-2, curso 1978-79, pp. 165-166; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos", *Verdolay*, Nº 6, 1994, pp. 153-159; R. CABELLO VELASCO, "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia", *Verdolay*, Nº 6, 1994, pp. 161-168.

Jueves Santo o los cuatro ricos faroles para la carroza del Corpus. En definitiva, una serie sucesiva de trabajos que exigió la intervención de la más selecta mano de obra no sólo del contexto local sino incluso del nacional⁴. De hecho, es posible afirmar que fueron estas ambiciosas empresas, sobre todo las patrocinadas personalmente por la familia Guill, las que suponen el primer contacto de la Catedral de Murcia con la actividad artística de los plateros valencianos⁵, destacando sobre todo la participación del artífice Gaspar Lleó, cuyas mejores obras es posible admirar todavía en el actual tesoro de la catedral murciana. Sin duda alguna, este maestro y sus trabajos para Murcia vinieron a revitalizar el anquilosado panorama de la platería local contemporánea, todavía regida por patrones de lejanos ecos seiscentistas, tal como demuestran las materializaciones del taller de los Ximénez de Cisneros⁶ en el conocido ostensorio de la parroquia murciana de San Antolín. Así, la obra de Lleó hay que valorarla en su justa medida pues viene a representar para la platería murciana la llegada de un nuevo lenguaje estético de claras connotaciones pre-rococó que se verán consolidadas y ampliadas con las materializaciones de otro platero de origen valenciano, en este caso oriundo de la cercana ciudad de Orihuela, como es José Grao y García, quien muy pronto se va a vincular al entorno catedralicio murciano, llegando incluso a ostentar

⁴ Sobre la dependencia de la platería murciana respecto a otras escuelas regionales españolas ver, J. RIVAS CARMONA, "La orfebrería barroca en Murcia" en *Murcia Barroca*, Murcia, Excmo. Ayuntamiento, 1991, pp. 88-91, también sobre esta cuestión aunque particularizando sobre la presencia de lo cordobés en tierras del sureste español ver el trabajo del mismo autor, "Platería cordobesa en Murcia", *Imafronte*, N°14, 1999, pp.

⁵ No obstante, hay que señalar que el peso de lo valenciano en el panorama de la plateria murciana es más fuerte de lo que hasta ahora se ha afirmado y se remonta incluso a la Baja Edad Media como bien demuestra la bella y conocida custodia gótica que el platero Mateo Danyo realizó para Lorca, concretamente para la parroquia de Santa María. A lo largo de todo el siglo XVII los encargos efectuados por las parroquias de la diócesis cartaginense a artífices levantinos fueron más que frecuentes, tal como revelan los libros de fábrica de iglesias como la Arciprestal de Chinchilla, la de Bonete, para la que entre 1721 y 1724 el platero valenciano José de San Martín realizó un caliz, o el sencillo ostensorio ejecutado a principios del siglo XVIII, por un todavía anónimo artífice de esa tierra levantina, conservado en la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de Casas de Ves. El prestigio de lo valenciano y la proximidad geográfica son argumentos más que suficientes para explicar esa fuerte presencia de obra levantina en templos murcianos. (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lezuza (Albacete)", *Ensayos 13*, 1998, pp. 119-145.)

⁶ Sobre la actividad de estos artífices y en realidad para la de la casi totalidad de los plateros que trabajan en Murcia a lo largo de todo el siglo XVIII es imprescindible la consulta del documentado trabajo de F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1999.

durante largos años el prestigioso cargo de platero titular de dicho templo, empleo éste que le supuso el encargo de notables trabajos, no sólo para los más importantes templos de la diócesis de Cartagena sino también para otros más lejanos, en la propia archidiócesis de Toledo, con el importante significado de pretigio que ello suponía. Al igual que Gaspar Lleó, o incluso con más fuerza, José Grao debe ser estimado como el auténtico renovador de la escuela de platería murciana del siglo XVIII, además de ser una de sus más importantes figuras, va que gracias a sus trabajos y a su influencia se consolidó en esta tierra un estilo muy característico y propio cuyos rasgos principales son los que verdaderamente definen y particularizan las obras de esta singular escuela de la platería española del Setecientos. En efecto, José Grao introduce en Murcia los aires plenos del rococó internacional a través de unas obras resueltas con extrema elegancia de recuerdos italianizantes como bien revelan sus esquemas movidos y de sinuoso perfil y sobre todo la extraordinaria revitalización de la tipología del ostensorio, donde introduce una idea muy propia de lo valenciano, y en definitiva de lo italiano, como es el adorno en torno al viril a base de un enramado continuo de racimos de uva y hojas de parra, cuyo precedente se encuentra, con toda seguridad, en la platería del sur de Italia, donde este tipo concreto de adorno se venía utilizando ya desde mediados del siglo XVII, incluso antes⁷. Buen testimonio de todo ello se encuentra en el refinado ostensorio realizado en 1733 para la iglesia parroquial de Lezuza y que solo puede ser parangonado con obras italianas contemporáneas⁸.

Los modelos introducidos por José Grao serán continuados por su hijo, Antonio Grao y Picard, quien al igual que su progenitor vinculará lo principal de su actividad profesional al primer templo de la diócesis de Cartagena, de donde fue platero titular desde 1738 a 1766. En el servicio de tal empleo fue a este artífice a quien le correspondió culminar el programa decorativo de orfebrería de la capilla mayor, paralizado con las obras del imafronte catedralicio, empresa que supuso una elevadísima sangría para la Fábrica. Por ello, una vez culminado el programa arquitectónico, los capitulares retomaron su antigua idea de recubrir por completo el altar mayor con ricos objetos de plata mediante un auténtico despliegue de medios. Tan eficaz se mostró en

⁷ En Italia ese adorno de racimos y vides en torno al viril aparece muy frecuentemente en custodias del siglo XVIII. Sirva como ejemplo el ostensorio de la colección del Museo dei Capuccini de la localidad siciliana de Caltagirone o el espectacular de la iglesia de San Jorgé en Modica, este último debido a Filippo Juvara. (AA.VV. *Ori e argenti di Sicilia*, Electa, Milano, 1989).

⁸ M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Un repertorio suntuario..." pp. 135-137.

este sentido que los resultados se vieron prontamente concretados con la realización entre 1743 y 1747 de nuevas piezas, como dos candeleros, una cruz de altar, dos cañones para faroles, dos navetas, dos abanicos y dos fuentes pequeñas por valor de ocho mil setenta reales, todo ello para el servicio del presbiterio catedralicio. A estos objetos pronto siguieron entre otros, las dos custodias para guardar las reliquias de los Santos Patrones y un par de cornucopias de plata (1754)⁹, destacando especialmente el trabajo realizado en 1757 con el fin de enriquecer todavía más el montaje de la octava del Corpus, al encargársele al citado maestro la hechura de las frontaleras laterales del altar mayor, cuyo coste supero los trece mil reales de vellón¹⁰. Tampoco olvido el Cabildo el enriquecimiento del trono del Santísimo en sus comparecencias públicas por las calles de la ciudad durante la festividad del Corpus Christi y por ello un año después, es decir en 1758, patrocinaba la realización de doce ramos de plata para las andas de la custodia, que también fueron confeccionadas por Grao, alcanzando un montante por valor de diez mil trecientos ochenta reales¹¹. El último trabajo del platero serían los cuatro candeleros que vendrían a culminar toda esa rica estructura efimera de carácter eucarístico, en cuya labor se empleo a lo largo de 1765 siendo ya entregados a los patrocinadores de tal obra por su cuñado Rafael Proens, quien sucedería a Grao en el siempre anhelado cargo de platero titular de la Catedral de Murcia¹².

Sin embargo, toda esa ambiciosa y costosa iniciativa dirigida al enriquecimiento del altar mayor de la catedral, comenzada décadas atrás, estaba falta de lo más principal y señero, es decir no se había atendido a lo largo de todo ese tiempo la renovación del objeto principal de la atención de los fieles, o sea del ostensorio donde se exponía la Sagrada Forma, pues todavía se seguía utilizando en esas fechas avanzadas de la centuria aquella custodia portatil que en su momento regalara a la sacristía catedralicia el obispo don Sancho Dávila, allá por los años finales del siglo XVI. Dicha pieza aparece reseñada en los sucesivos inventarios del tesoro de la Catedral como "una custodia antigua de plata dorada y zinzelada, con ocho piedras y esmaltes a listas, dos

⁹ A.C.M. Legajo. 91 B. Doc. 46.

¹⁰ A.C.M. Legajo. 91. Cuentas de 1757.

¹¹ A.C.M. Legajo. 91 B. Doc. 52

¹² El valor de la obra de dichos candeleros sumó la cantidad de tres mil reales. (A.C.M. Legajo 92 B. Doc. 29).

piedras en las vasas, once campanillas y un pectoral de oro en el remate con seis piedras que todo pesa trescientas ocho onzas¹³.

Lógicamente el paso del tiempo y sobre todo su constante utilización en todo tipo de ceremonias debieron provocar un deterioro notable en tan legendario ostensorio que además debía hacer poca consonancia con todo el rico aparato barroco que le servía de escenario y trono. Así, no es de extrañar que los capitulares murcianos vieran más que necesario su sustitución por otro más acorde con los nuevos gustos, lo que vendría a culminar todo el proceso de renovación del ajuar litúrgico, tanto de plata como de textiles, en el que la Fábrica Mayor se había embarcado desde los primeros años del Setecientos¹⁴.

El principal valedor de dicha iniciativa sería el propio fabriquero de la catedral, el canónigo Rubín, quien presentó en la sesión capitular de 27 de julio de 1781 la idea de la realización de esa nueva pieza, aprovechando el material del antiguo así como las piedras preciosas existentes en el tesoro catedralicio, muchas de ellas procedentes de distintas donaciones de obispos y capitulares¹⁵. La hechura del ostensorio fue aprobada de inmediato recayendo sobre el citado canónigo la presidencia de la comisión que habría de asumir la responsabilidad del encargo a partir de los diseños que se solicitaran a maestros de reconocido prestigio y cuya labor fuera previamente conocida por el cabildo murciano. Y la verdad es que ese maestro había sido ya elegido con anterioridad puesto que pocos meses después el fabriquero presentaba a sus compañeros de capítulo dos modelos de ostensorio, "uno preciosisimo y otro menos rico" salidos ambos de la mano de "uno de los mejores artifices de Valencia". Dicho maestro no era otro sino Ramón Bergón¹⁶, cuya habilidad y pericia en el campo de la orfebrería y del engaste de piedras preciosas ya había sido de sobra conocido por los canónigos murcianos unos años atrás, cuando éstos le encargaron casi de forma casual

¹³ A. C.M. Sig. 224. Inventario de Alhajas de la Catedral de Murcia de 1725. Pp. 87r-109v.

¹⁴ Para todo este proceso y muy especialmente para la renovación del ajuar textil de la Catedral de Murcia, ver el trabajo de M. PEREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena.* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997, pp. 23-119.

¹⁵ A.C. M. Libro de Actas Capitulares de 1781. Acta de 27 de julio. Pp. 125r-125v

¹⁶ La documentación de la llamada "Custodia de la Espigas" de la Catedral de Murcia como obra del platero Ramón Bergón fue publicada por F. CANDEL CRESPO, "Ramón Bergón, platero valenciano, hizo la Custodia de las Espigas, de la Catedral de Murcia", *La Verdad*, 1969.

la realización de la corona de oro para la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta.

En efecto, para la hechura de la rica gala el cabildo convocó una especie de concurso al que vinieron a concurrir maestros murcianos, como Pedro Ruiz Funes¹⁷, de Madrid y por supuesto de Valencia. El encargo recayó sobre el mencionado maestro levantino, influyendo mucho en esta decisión la opinión del Arcediano de Chinchilla, principal valedor de la actuación del valenciano, al considerar el dibujo de Bergón como el más acorde entre calidad y precio, pues su coste no superaba los treinta mil reales de vellón¹⁸. La obra era entregada por el mismo platero, desplazado a Murcia exprofeso para tal ocasión, el 16 de julio de 1781 recibiendo las felicitaciones del Cabildo no sólo por la extraordinaria hechura del adorno sino también por la sensible reducción del coste de la obra con respecto a la cantidad prevista inicialmente, pues su montante quedo establecido en 28.237 reales, cuyo resto fue pagado de inmediato acompañándose de una generosa gratificación tanto para el artífice como para el oficial que le asistía. En el mismo acto de la entrega de la pieza los capitulares volvieron a recabar los servicios del platero valenciano en este caso para la realización de las potencias y orbe del Niño que acompaña a la imagen de la Fuensanta. En definitiva, la obra de Bergón gustó y mucho y sobre todo debió complacer la rigurosidad y economía de la que hacía gala el platero¹⁹. No es de extrañar, por tanto, que fuera durante su estancia en tierras murcianas cuando se le propusiera acometer la hechura del nuevo y rico ostensorio del que tanta falta tenía el ajuar catedralicio murciano

¹⁷ Seguramente el dibujo de corona conservado en los fondos del Museo de Bellas Artes y firmado con la rúbrica Ruiz Funes debe ser uno de los diseños que dicho maestro murciano presentara para la adjudicación de tan ambicionado encargo. El modelo materializado responde a la típica corona imperial rococó y se completa con una aparatosa ráfaga, curiosamente fue este elemento lo que hizo desechar la idea del platero murciano por encontrarlo los canónigos algo desfasado y de excesivo coste.

¹⁸ A.C.M. Libros de Actas Capitulares de 1779, pp. 35r-35v, 125v-126r; 1780, pp. 100r-100v, 133v,137r-137v, 139v, 140-140v; y 1781, pp. 11r, 109v, 110v-111r, 119v.

¹⁹ Esta corona de la Virgen junto con los ricos adornos del Niño desaparecerían durante el robo que sufrió el Santuario de la Fuensanta la noche del 13 de enero de 1873 siendo reemplazadas por otros objetos similares a los sustraidos, de corte dieciochesco y debidas a los plateros murcianos Marcos Gil Manresa y José Carrasco Alpañez. Esos adornos decimonónicos todavía se conservan en el ajuar de la Catedral de Murcia. (F. CANDEL CRESPO, "Plateros murcianos del siglo XIX", *Imafronte*, Nº 12-13, 1996-1997, pp. 113-134).

De los dos modelos presentados por Bergón el Cabildo optó por el más costoso, planteándose desde un primer momento el pensamiento de que tenía que tratarse de una obra fuera de la común y sobre todo que llamara la atención por su riqueza y ornato de piedras preciosas. La decisión, unánime, iba dirigida a la consecución de un ostensorio de plata sobredorada a excepción del viril, que sería de oro, y guarnecido todo él con rubíes, esmeraldas, ramos de perlas y esmaltes, cuvo coste rondaría los tres mil pesos. Concretamente en el contrato suscrito por el platero el 19 de julio de 1782, todo estos detalles referentes al engaste y ubicación de las piedras se refieren con precisión, ya que son éstas en realidad las auténticas protagonistas de la obra²⁰. Así, es posible descubrir que el Cabildo no reparó en gastos y en definitiva vino a mostrarse más que generoso pues se concretó que todas las piedras fueran montadas en oro salvo los diamantes que lo serían en plata, respondiendo todas a la mayor calidad y belleza que fuera posible alcanzar. Buena muestra de la munificencia capitular es que el precio del ostensorio superó los tres mil pesos previstos inicialmente y quedo concertado en la suma exacta de 22.500 reales de vellón.

Pero lo interesante de esta notable pieza, más que su riqueza intrínseca y llamativa, es lo que supone de emulación de la platería contemporánea italiana, y más concretamente con las realizaciones napolitanas y sicilianas, algo que tampoco debe llamar la atención teniendo en cuenta las estrechas vinculaciones que de todo tipo vienen a existir durante los siglos del Barroco entre las áreas mediterráneas de España e Italia, y mucho más si tenemos en cuenta las fuertes relaciones políticas, pues en definitiva la corona de Napoles no era sino un rama del tronco hispano de los Borbones. Sin embargo, es de destacar que esa fuerte presencia de lo italiano se advierte con notoria fuerza en el área levantina y murciana, donde la presencia de obra procedente de Nápoles y sobre todo de Sicilia fue mucho más amplia y estuvo más arraigada que en otras zonas españolas, dada lógicamente esa proximidad geográfica y sobre todo el intercambio a través de los puertos marítimos.

En realidad, el ostensorio de Bergón para la Catedral de Murcia no es sino una versión más o menos atemperada, puesto que resulta difícil hablar de Neoclasicismo en esta obra, de las custodias portátiles sicilianas del Barroco, recordando en mucho o en casi todo a obras prácticamente contempo-

²⁰ Para los detalles del contrato notarial de la obra se remite al citado artículo de F. CANDEL CRESPO, "Ramón Bergón, platero valenciano...".



Figura 1. Ostensorio «de las espigas».

ráneas como el riquísimo y espectacular ostensorio de la Catedral de Piazza Armerina, obra de 1781 y atribuida a un todavía anónimo platero de Mesina. Al igual que el italiano la pieza murciana se concibe en realidad como una pequeña y portátil fantasía escenográfica de marcado carácter alegórico. Ciertamente lo materializado por Bergón en esta estructura responde a un esquema menos movido y sinuoso, disponiéndose todo bajo ritmos contenidos



Figura 2. Detalle del pie de ostensorio «de las espinas».

y elegantes y ofreciendo un ornato más discreto y acorde con el ideal académico, tal como evidencian las pausadas guirnaldas, las coronas de laurel o los guilloquis que constituyen lo principal de la decoración de la base del ostensorio. Pero al igual que sucede en el ejemplo siciliano las cabezas de angelitos, las figuras de bulto redondo que figuran en el astil y sobre todo el fastuoso ornato desplegado en torno al viril son un evidente recuerdo del aparato barroco y más concretamente del rococó. Y es el sol lo verdaderamente sorprendente de esta obra, un elemento realizado bajo una exuberancia decorativa de efectos deslumbrantes que se transmite por todo su perímetro mediante la gran ráfaga de rayos rectos y biselados, las cabezas de querubines alados, las espigas de trigo, los pámpanos de vid y los granos de uva de diminutas perlas, todo ello a través de esmeraldas, rubíes, zafiros, amatistas y diamantes sabiamente ordenados por la habilidad del orfebre valenciano. Pero, sin duda alguna, la nota más sugerente y original es la terminación del astil donde el metal precioso queda sustituido integramente por un deslumbrante revestimiento de diamantes rosas, en un efectista juego de claras connotaciones plenamente dieciochescas y que vienen a recordarnos algunas soluciones propias de la orfebrería y más exactamente de la joyería profana.

A la simbología cristológica claramente expresadas por las espigas y uvas se une aquí la de las gemas y sus colores. Así, por ejemplo, los granos realizados con pequeñas perlas aluden a la pureza divina, convirtiéndose en el símbolo mismo de Cristo, de su Pasión y Resurrección. Igualmente las piedras preciosas están representando a la Jerusalén Celestial, tal como relata San Juan en el Apocalipsis: "y los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con cada una de las piedras preciosas". Pero además es que todas las piedras presentes en el ostensorio siguen una precisa simbología como el rubí que simboliza la Sangre de Cristo, el diamante al mismo Cristo, el zafiro que exhorta a las buenas obras, etc.

Por tanto, el ostensorio de la Catedral de Murcia debe ser considerado como una de las piezas claves de la orfebrería valenciana del último tercio del siglo XVIII y al igual que aquellas otras, que procedentes de esas tierras llegaron a Murcia en el transcurso del Setecientos, es un claro referente de obras posteriores, que aunque no tan ricas, asumen el lenguaje y las nuevas formas manifestadas en él, pudiéndose afirmar así que las pautas y los sucesivos cambios que se advierten de la escuela murciana de platería del siglo XVIII son marcadas y dirigidas por la propuestas y los trabajos de los maestros del vecino reino.

Pero la obra de Bergón no se limitó a estos trabajos sino que todavía fue solicitado para asumir otros encargos con destino al mismo templo catedral, lo que viene a poner de relieve la fuerte y estrecha relación entre el maestro y los capitulares murcianos. En efecto, en 1783 el Cabildo le encargaba dos atriles grandes de plata en forma de venera para el servicio de la capilla mayor así como un juego de vinajeras y salvilla²¹. Incluso el mencionado artífice fue la persona en la que se pensó para acometer el otro gran

²¹ Estas últimas piezas realizadas por el maestro Bergón fueron entregadas por el Cabildo murciano en 1795 como ayuda y contribución a la Corona en la guerra que por aquel entonces se mantenía contra Francia. Además de esas obras también se entregaron: "el frontal de chapa de plata con su grada correspondiente para sobre el Altar mayor. Cuatro gradas o frontaleras que se ponen delante de las gradas para subir al presbiterio quando se expone a Su Majestad en el verano. Seis candeleros con una cruz correspondiente, que sirve para las segundas clases y tambien al altar que se hace siempre que expone a Su Majestad. Otros seis candeleros de pie redondo con cruz correspondiente que sirven tambien en dicho altar. Dos contravelarios con sus despabiladeras. Un jarro con su palancana para labar las manos. Dos copas o vasos que sirven para la ablucion el Jueves Santo. Un Baculo. Dos Junquillos que sirven para los comisarios en la procesion del Corpus. Una paletilla con su puntero. Ocho fuentes." El peso total de la plata entregada sumo 4.614 onzas. (A.C.M. Leg. 95-A).

proyecto de orfebrería, que frustrado en su totalidad, iba destinado a cerrar, de manera brillante y espectacular, el adorno del prebiterio. En efecto, tal como se documenta a través de las actas capitulares el broche de oro, aunque en este caso sería más apropiado decir de plata, de todo aquel fantástico aparato destinado a servir de trono a la Eucaristía, sería un gran tabernáculo confeccionado en ese material precioso que permitiera, a través de la consabida y teatral tramoya, ofrecer permanentemente a la pública adoración el Santísimo, mostrado en ese nuevo ostensorio, con la ventaja que ello suponía al evitar el constante movimiento de la joya en su ir y venir de la sacristía a la capilla mayor.

LOS PLATEROS ARQUITECTOS: EL EJEMPLO DE ALGUNOS MAESTROS BARROCOS

Jesús Rivas Carmona Universidad de Murcia

La custodia procesional de la Catedral de Murcia (fig. 1)¹ se hizo entre 1674 y 1678 por el platero Antonio Pérez de Montalto, un reputado maestro de Toledo². En consecuencia, la obra fue realizada en la Ciudad Imperial y siguiendo un patrón que en la misma se utilizaba desde los inicios del siglo XVII. Lo más característico de ese modelo toledano es la estructura del primer cuerpo, dispuesta en un cuadrado con frentes avanzados gracias a salientes arcos de medio punto, que apoyan en las oportunas columnas. Así, se crean unas vigorosas esquinas, donde se reúnen las columnas de los frentes contiguos, dando lugar a un característico escalonamiento de soportes. Ello tiene un claro antecedente en el Monumento de Semana Santa de Juan de

¹ Esta custodia se estudia dentro del Proyecto de Investigación "Artes Decorativas, Suntuarias y Efimeras en las Catedrales españolas" (Referencia BHA2000-0192-C08-07), perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto Coordinado: "El comportamiento de las Catedrales Españolas en el Barroco".

² D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950, pp. 61-63. También aporta datos sobre esta obra M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII". *Murgetana* nº 54. Murcia, 1978, p. 123.



Figura 1. Custodia procesional de la Catedral de Murcia (Foto Ángel Martínez).

Herrera para la iglesia de El Escorial³, pero encuentra su concreción en una serie de custodias salidas de obradores toledanos, como el de Juan de San Martín o el de Alonso Sánchez⁴. La secuencia se completa décadas después con la custodia murciana, que en lo esencial repite muchos de los rasgos de las de esos plateros. Sólo puede decirse que Pérez de Montalto encontró en esa tradición toledana el modelo idóneo y a él se atuvo sin más. No obstante, introdujo en el mismo importantes novedades. Particularmente, llama la atención el hecho de que las columnas, por lo general toscanas, de las custodias antecedentes son sustituidas por salomónicas (fig. 2).

En fin, a la purista arquitectura de las custodias de San Martín y Sánchez se le otorga un nuevo aire decididamente barroco. El tiempo no había pasado en balde y desde hacía décadas eran cada vez más los proyectos arquitectónicos que incorporaban ese específico soporte barroco. Por ejemplo, en los retablos de la Corte aparecía desde antes de 1640⁵. Pérez de Montalto alcanzó a ser platero de la reina doña Mariana de Austria⁶ y ello, obviamente, le mantenía en contacto con la vecina Corte, donde debió conocer el proyecto de Herrera Barnuevo para el templete de la Capilla de San Isidro, realizado menos de veinte años antes que su custodia⁷. En dicho proyecto de templete destacan las escalonadas columnas salomónicas de las esquinas, lo cual pudo ser un referente para el platero y para la modernización de su custodia. Con este cambio la custodia murciana pasa a tener evidentes paralelismos con el templete de Herrera Barnuevo. Pero tampoco debe olvidarse otro posible modelo, el trono que a partir de mediados de siglo se hace para la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo con trazas de Pedro de la Torre y del hermano jesuita Francisco Bautista y con la intervención del platero ita-

³ Parecida disposición ofrece alguna custodia del mismo siglo XVI, como la estructura interior de la custodia del Ayuntamiento de Madrid, de Francisco Alvarez. Aquí, al igual que en el Monumento de El Escorial, las columnas avanzan en los frentes, pero sobre ellas monta un dintel, a diferencia de lo que luego sucederá en las custodias toledanas, que llevan arcos de medio punto.

⁴ C. HERNMARCK, Custodias procesionales en España. Madrid, 1987, p. 200.

⁵ V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 190. De esta misma autora "El arquitecto-ensamblador madrileño Pedro de la Torre". *Archivo Español de Arte* nº 183. 1973.

⁶ P. REVENGA, "El platero toledano Antonio Pérez de Montalbo". *Homenaje al Prof. Hernández Pereda*. Madrid, 1992, pp. 723 y ss.

⁷ H.E. WETHEY, "Sebastián de Herrera Barnuevo". *Anales del Instituto de Arte America*no e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, 1958. También V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos...* ob. cit., pp. 103-104.



Figura 2. Custodia procesional de la Catedral de Murcia. Primer cuerpo (Foto Ángel Martínez).

liano Virgilio Fanelli⁸. Con toda seguridad, Pérez de Montalto estaba al corriente de lo que ese trono presentaba, fundamentalmente un arco de medio punto con arranque sobre escalonados grupos de salomónicas. Esto incluso coincide más con la solución dada a los frentes de la custodia murciana, ya que el proyecto de Herrera Barnuevo tiene las salomónicas a los lados de los arcos y más desarrolladas, hasta alcanzar las cornisas superiores. De todas formas puede afirmarse que se reunieron las ideas del proyecto madrileño y del trono toledano por parte de Pérez de Montalto.

La custodia de Murcia cambia en relación a sus antecedentes del obrador toledano en otros aspectos. La comentada arquitectura purista de éstas apenas se ve ofuscada por adornos, a diferencia de la de Pérez de Montalto, que aparece repleta de decoración, lo cual también viene a acentuar su barroquismo. Pero, sobre todo, interesa resaltar otras diferencias, a saber la gran cantidad de pequeñas esculturas que se incorpora. Por todas partes pululan esas pequeñas figuras representando a los Evangelistas, los Apóstoles o los santos de Cartagena, especialmente identificados con la diócesis y su catedral, además de toda suerte de angelillos sentados sobre las cornisas y las claves de los arcos. De nuevo, ese despliegue de escultura y su escala menor respecto a la arquitectura evocan los mencionados proyectos de Madrid y Toledo. Ciertamente, los angelillos sedentes establecidos en los arranques de los arcos y en sus claves pueden recordar lo que se hizo en el trono de la Virgen del Sagrario. Algo de esto también se ve en el templete de San Isidro, aunque las coincidencias con éste se perciben mejor en la proliferación de figurillas en las esquinas, contribuyendo a crear una silueta característica y muy rica. Incluso existe un detalle de claro nexo con ese proyecto de Herrera Barnuevo, concretamente los dos ángeles que arrodillados encuadran el cáliz con el viril dispuesto en el primer cuerpo para la ostentación de la Sagrada Forma. La custodia interior de ese templete también se flanquea de ángeles semejantes.

Esta pormenorizada exposición de los detalles de la custodia murciana pretende demostrar que su autor, un maestro platero, revela una especial preocupación por el diseño arquitectónico y por incorporar en él las últimas novedades, en este caso las propias del ámbito cortesano, con esa renovada arquitectura de modernos soportes, aparatosa presentación ornamental y com-

⁸ V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto-ensamblador..." ob. cit. y J. NICOLAU CASTRO, "La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo". *Academia* nº 83. 1996.

plementos escultóricos. En otras palabras, el platero se presenta como entendido en arquitectura, puesto al día y al tanto de las tendencias más progresistas.

La verdad es que esa custodia de Murcia es sólo un ejemplo de ello, al que cabe sumar el resto de las custodias existentes en las demás catedrales e iglesias españolas⁹. Pero asimismo otras muchas piezas de platería, incluso de escala menor. Una de ellas puede ser la Cruz Patriarcal de la Catedral de Sevilla, de Francisco Merino, cuyo nudo semeja un elaborado templete de dos cuerpos, que en nada tiene que envidiar al contemporáneo de Juan de Herrera para el patio de los Evangelistas de El Escorial y que para su época, el año 1580, entraña una concepción muy progresista de la arquitectura, toda ella de marcado carácter italiano y de acentuado Clasicismo, hasta el punto de evocar su segundo cuerpo el tambor de la cúpula del Vaticano. Aún más revelador resulta el Sagrario de la propia Catedral de Sevilla, obra de Francisco Alfaro, que en miniatura reproduce una iglesia de planta elíptica, aunque sobre todo sobresale por la articulación de sus alzados a base de columnas salomónicas, pese a que data de la última década del siglo XVI ¹⁰.

Estos otros ejemplos sólo vienen a confirmar lo ya dicho, el conocimiento y el dominio de la arquitectura por parte de los plateros, que continuamente aparecen realizando diseños arquitectónicos en sus obras de metales nobles, aunque a menor escala que en el caso de la arquitectura construida. Ahora bien, ese carácter de microarquitectura de su producción, exigido por la propia naturaleza de la misma, en nada invalida la esencia arquitectónica de los proyectos llevados a cabo en plata, una esencia que se plasma tanto en una estructura y en los elementos que la componen como en el sistema proporcional a que una y otros se ajustan. Las custodias son de nuevo ejemplares en este sentido, incluso Juan de Arfe dispuso en *De Varia Commesuración* un preciso juego de proporciones basado en la duplasexquiáltera, o sea en la relación 5:2¹¹. Su propia custodia de Sevilla se ajusta a esa proporción, lo mismo que tantas otras, como la de la Magistral

⁹ En este punto es obligado recordar el libro de C. HERNMARCK, ob. cit. Asimismo el libro de M.J. SANZ, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela.* Córdoba, 2000. Sin olvidar la contribución de J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible". *Boletín de Arte* nº 16. Universidad de Málaga, 1995, pp. 139-158.

¹⁰ Para estas dos obras de la Catedral de Sevilla hay que citar el libro de M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, T. I, pp. 146 y 147 y T. II, pp. 162 y 183.

¹¹ M.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, p. 57.

de Alcalá de Henares¹². Ciertamente, los plateros estaban habituados al diseño de arquitectura y desde época gótica su obra se revistió de un declarado carácter arquitectónico¹³, que desde luego les obligó a profundizar en su conocimiento, a compartir experiencias con los propios arquitectos y, en definitiva, a plantearse los mismos problemas y a poner en práctica soluciones semejantes.

De este conocimiento práctico de la arquitectura y también teórico, como demuestra el citado Juan de Arfe y su tratado antes referido, sólo hay un paso para que el platero alcance a meterse en el proyecto de arquitectura construida. Obviamente, ésta quedaba fuera de sus competencias y, por regla general, el platero no se dedicará a ella, aunque tampoco quedó excluido. En efecto, cada vez más salen a la luz noticias de maestros de esa profesión que al mismo tiempo suministran trazas para edificios o para retablos, invadiendo así el terreno del arquitecto.

Este intrusismo, en verdad, no era algo inusual, ya que detrás de muchos proyectos arquitectónicos figuran artistas que realmente no eran arquitectos. Italia desde el Renacimiento, incluso antes, como manifiesta el caso de Giotto, proporciona abundantes ejemplos. Y, sin más, podrían aducirse los de escultores o pintores tan relevantes como Miguel Angel o Rafael. La cuestión es lo suficientemente conocida como para no insistir en ello y en su carácter paradigmático. En España, también con la implantación del Renacimiento, se fueron haciendo patentes los casos de artistas metidos a arquitectos, entre ellos el escultor Diego de Siloe y el pintor Pedro Machuca, que muy curiosamente destacaron como lumbreras de la arquitectura renacentista¹⁴. Pero esa intromisión fue especialmente notoria durante el Barroco, provocando incluso las quejas de los maestros de oficio, como testimonia el conocido alegato de Fray Lorenzo de San Nicolás en su "Arte y uso de Arquitectura". A pesar de ese malestar, pintores y escultores fueron

¹² C. HEREDIA MORENO, "La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares: una posible interpretación del Templo de Salomón". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* nº 64. Universidad de Valladolid, 1998, pp. 328 y 329.

¹³ Ver S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España cristiana*. "Ars Hispaniae". Vol. XX. Madrid, 1975, p. 126 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Tercera Edición. Madrid, 1994, pp. 66 y 67.

¹⁴ M. GÓMEZ MORENO, *Las Águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1988 (2ª ed.) y F. MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989. De este último autor también *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Introducción al Arte Español. Vol. V. Madrid, 1992, pp. 148 y 149.

progresivamente introduciéndose en el campo de la arquitectura, desde que Juan Bautista Crescencio, Diego Velázquez y Alonso Cano se consagraron en el mismo, incluso con el beneplácito y apoyo de la realeza, bien patente con Crescencio y Velázquez¹⁵. Ciertamente, fue la Corte uno de los principales escenarios de dicho intrusismo, aunque tampoco quedaron al margen las otras regiones de España. Alonso Cano trabajó como arquitecto fundamentalmente en Granada¹⁶.

En ese ambiente, en el que los maestros de un arte pasaban con tanta facilidad al terreno de otro, nada de particular tuvo que los plateros también rebasaran los límites de su profesión. De hecho, las protestas de Fray Lorenzo de San Nicolás, antes comentadas, no sólo se dirigen hacia pintores y escultores, pues junto a ellos se mencionan otros oficios, como el platero. Su intromisión en arquitectura ya se ha justificado en la familiarización con lo arquitectónico y su puesta en práctica en la obra de plata. Sólo tenía que cambiar de escala. Pero no debe olvidarse otra circunstancia fundamental, el adiestramiento y la habilidad en el dibujo.

El platero por fuerza tenía que saber dibujar. En las ordenanzas gremiales quedaban perfectamente reglamentados los exámenes prescritos para alcanzar la maestría y dentro de las pruebas se incluía la realización de un dibujo¹⁷, o sea que no le quedaba más remedio que estar adiestrado en el mismo. Dan fe de esa habilidad los propios de dibujos de examen que se conocen, pues en más de un caso se han conservado esos ejercicios incluidos en

¹⁵ Sobre estos casos particulares y la situación en general hay que citar los siguientes trabajos: R. TAYLOR, "Juan Bautista Crescencio y la Arquitectura Cortesana Española (1617-1635)". *Academia* nº 48. 1979, pp. 84 y ss. - 103 y ss.; A. BONET CORREA, "Velázquez, arquitecto y decorador". *Archivo Español de Arte* nº 130-131. 1960, pp. 215 y ss.; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes". *Revue de l'Art* nº 70. 1985, pp. 41 y ss. así como el capítulo de ese mismo autor "Arquitectos y arquitectos" en *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997, pp. 15-18. Taylor también vuelve sobre el tema y analiza otros casos en su aportación al libro *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, 1988, pp. 53-55. Asimismo debe mencionarse el artículo de F.J. HERRERA GARCÍA, "Sobre la intromisión de otras artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano". *Atrio* nº 4. 1992, pp. 117 y ss.

¹⁶ H.E. WETHEY, Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto. Madrid, 1983.

¹⁷ Sirva de ejemplo el gremio de Sevilla y sus ordenanzas, todo ello destacado por M.J. SANZ, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867.* Sevilla, 1991. Además, se conservan en esta ciudad colecciones de los dibujos utilizados como pruebas en los exámenes, de los cuales era elegido uno como ejercicio del aspirante. Para ello hay que mencionar de la citada autora, el libro *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986.

los llamados Libros de Exámenes o de Pasantías¹⁸. Obviamente, tal habilidad en el dibujo permitía que el platero pudiera acometer una traza arquitectónica y más que airosamente. Sin duda, por esta razón se acudió más de una vez al platero para que diseñase una arquitectura, cuando no hizo de ésta una segunda profesión. Algunos plateros andaluces del siglo XVIII pueden dar buen ejemplo de lo dicho.

Los retablos colaterales del Sagrario de la Catedral de Sevilla, construidos a partir de 1748¹⁹, constituyen dos vistosas arquitecturas de mármoles policromos (fig. 3), de las que tanto gustó el Barroco andaluz²⁰. Ambos retablos son algo parecido a grandes tapices de piedra colorada, enriquecidos con una tupida red de motivos curvilíneos y de embutidos en negro o blanco, adornos que sobre todo dan idea de abundancia, pero sin especial efecto plástico, ya que prácticamente se tratan de unos elementos superficiales, que en última instancia convierten esas construcciones en símiles de ricos tejidos labrados o brocados. En fin, domina la espectacularidad del mármol y el fulgor decorativo por encima de todo, compensándose la falta de vigor plástico con una recortada silueta, que en muchos aspectos coincide con la del remate del retablo de la Antigua de la vecina Catedral, obra realizada poco antes, a partir de 1743, por Pedro Duque Cornejo. Hay coincidencias hasta en el gusto por las volutas, que ciertamente juegan un gran papel en ambos casos. Por ello no tiene nada de extraño que los retablos del Sagrario hayan sido atribuidos, y no sin razón, al mismo Pedro Duque²¹.

Pero la documentación publicada por Cuellas Contreras revela que la autoría de la traza corresponde a un maestro bien distinto, a Tomás Sánchez Reciente²², platero relevante de la Sevilla del segundo tercio del siglo XVIII, cuya obra se caracteriza por las realizaciones de envergadura²³, llegando incluso a labrar el espectacular retablo de plata de la capilla del Señor de la

¹⁸ Puede citarse el caso de Pamplona, cuyo libro ha sido estudiado y publicado por M.C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991.

¹⁹ F. CUELLAS CONTRERAS, "Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla". *Atrio* nº 4. 1992, p. 95.

²⁰ J. RIVAS CARMONA, Arquitectura y policromía. Los mármoles de Barroco andaluz. Córdoba, 1990.

²¹ A. SANCHO CORBACHO, Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Madrid, 1952, p. 282 y R. TAYLOR, El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757). Madrid, 1982, p. 52. También J. RIVAS CARMONA, ob. cit., p. 143.

²² F. CUELLAS CONTRERAS, ob. cit., p. 96.

²³ M.J. SANZ, La orfebrería sevillana del Barroco ob. cit. T. I, pp. 276 y 277.



Figura 3. Retablo colateral del Sagrario de la Catedral de Sevilla.

Pasión, de la iglesia sevillana del Salvador, que en su día formó parte del ajuar de la iglesia de los jesuitas de la Anunciación²⁴. Y, de hecho, los retablos del Sagrario en su conjunto y detalles tienen mucho de platería, como si se trataran de una obra de plata a gran tamaño, como si fueran unos gigantescos portapaces²⁵. Se da, por tanto, la curiosidad de que el platero, acostumbrado en su producción a la pequeña escala de la arquitectura, concibe en este caso la construcción arquitectónica de mármoles con el sentido de gran obra de platería. Pero Sánchez Reciente estaba acostumbrado a la realización de piezas a lo grande, como confirman sus frontales, relicarios y, sobre todo, ese retablo del Salvador. De todas formas, los retablos en cuestión son más que simples obras de plata a gran escala, va que muchos de sus aspectos concuerdan con las tendencias dominantes en la arquitectura sevillana del segundo cuarto del Setecientos, incluso ya se ha aludido a su relación con el trabajo de Pedro Duque Cornejo en el retablo de la Antigua. Sin olvidar que algunos de sus principales elementos arquitectónicos, caso de las grandes columnas que potencian la calle central, manifiestan un claro parentesco con el quehacer de los arquitectos sevillanos de ese período. En efecto, sus fustes configurados en tres tercios coinciden con los de las columnas de Diego Antonio Díaz en los pórticos laterales del coro de la Catedral, de 1725. Y la prolija decoración reservada tanto al tercio inferior como al superior recuerda la exuberante concepción de los soportes de los Figueroa u otros maestros de su momento, como testimonian las portadas del Colegio de San Telmo o de la Merced. En otras palabras, el platero estaba al tanto de lo producido en las últimas décadas en la arquitectura de la ciudad, lo mismo que los maestros de oficio, y se manejaba de manera semejante a éstos. Incluso el carácter de abundancia decorativa general y el disimulo de las masas, como ofuscadas por esos derroches ornamentales, no hacen sino corroborar una manera de concebir el diseño arquitectónico, que estuvo especialmente pujante en ese segundo cuarto del siglo, como muy en particular deja ver el gran retablo que Duque Cornejo dispuso para presidir la iglesia de San Luis de los Franceses, de la propia Sevilla²⁶.

²⁴ E. GÓMEZ PIÑOL, La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX). Sevilla, 2000, pp. 463 y 464.

 $^{25\,\,}$ Esa filiación con la obra de platería ya fue puesta de relieve por F. CUELLAS CONTRERAS, ob. cit., p. 96.

²⁶ R. TAYLOR, El entallador... ob. cit., pp. 44 y 45.

En la vecina Córdoba, donde la platería dieciochesca logró alcanzar tan alto grado de desarrollo y esplendor, se conocen otros ejemplos más de plateros arquitectos, incluso de especial trascendencia, pues alguno llegó a ser figura muy destacada de la arquitectura de la región. Particularmente es el caso de Tomás Jerónimo de Pedraxas, un estricto contemporáneo de Sánchez Reciente. Nacido en 1690, ingresa en la Congregación de San Eloy en 1719, desempeñando a partir de entonces una importante labor como platero, a veces colaborando con otros destacados maestros cordobeses del oficio, como Alonso de Aguilar y su yerno Bernabé García de los Reyes, con los que trabaja en la custodia de la parroquia de Espejo. La documentación conocida revela como contrató y se relacionó con grandes obras de platería, incluso se obligó a hacer un arca para las reliquias de los Santos Mártires de Córdoba²⁷.

Su actuación como arquitecto está siendo muy resaltada²⁸ y el desarrollo de esa actividad obedece a dos circunstancias concretas. En primer lugar, su propia habilidad y competencia para el dibujo, tanta que en su tiempo se admiraron mucho algunas de las trazas realizadas por él²⁹. En segundo lugar, la vinculación familiar con Teodosio Sánchez de Rueda, un destacado colaborador de Francisco Hurtado Izquierdo, desde que en 1716 casa con su hija Flora Sánchez de Rueda. La vinculación no sólo será familiar sino que también acabará siendo profesional, ya que su suegro lo asocia a sus empresas y trabajos, incluso puede sospecharse que se produce esa asociación por el interés de Teodosio Sánchez de aprovechar la valía de su yerno para el dibujo. Ni más ni menos parece que llegó a ser el proyectista de Sánchez³⁰. Así parece demostrarlo la manera en que se proyectó en 1725 la parroquia de Santa Marina del pueblo cordobés de Fernán Núñez. En la citada fecha, Teodosio Sánchez, su hijo Marcos y el propio Pedraxas acudieron a ese lu-

²⁷ Sobre la figura de Pedraxas ver J. VALVERDE MADRID, Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII. Córdoba, 1974, pp. 210-224.

²⁸ La figura de Pedraxas como arquitecto fue descubierta por R. TAYLOR, "La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución)". *Archivo Español de Arte* nº 138. 1962, pp. 168-172. Asimismo hay que citar de J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, pp. 49-50, "Artistas cordobeses del Barroco". *El Barroco en Andalucía*. T.I. Córdoba, 1984, pp. 327-333 y *Arquitectura y policromía*... ob. cit., pp. 126-128.

²⁹ En palabras de R. Taylor ("La Sacristía..." ob. cit., p. 169), "El prior de El Paular, fray José García, en carta fechada en 1731, habla con asombro de la variedad de dibujos hechos por el platero para la custodia del nuevo Sagrario".

³⁰ R. TAYLOR, "La Sacristía..." ob. cit., p. 169 y Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda. Salamanca, 1978, p. 34.

gar para disponer el nuevo edificio; como dicen los documentos, para "reconocer la obra y azer las plantas", aunque es a Pedraxas a quien correspondió realizarlas y dibujarlas, cobrando por ello 360 reales³¹.

En fin, no cabe duda que el platero Pedraxas estuvo involucrado en este importante templo cordobés, incluso dirigió su obra durante algún tiempo³². Ciertamente, es un monumental edificio, que se ajusta al más que repetido plan de cruz latina con capillas laterales, pero que resulta excepcional por su grandeza, excelentes proporciones y, no menos, por su original decoración, ya que sus muros son objeto de un singular adorno superficial y continuo que los recorre formando quebrados motivos geométricos y placados colgantes. En verdad, sólo puede decirse que el diseño de esta decoración en nada desmerece de las deslumbrantes ideas del último Francisco Hurtado, como las que plasmó en el templete de mármoles del Sagrario de El Paular, en curso de realización precisamente cuando esa gran figura muere en 1725. No deja de ser curioso que con la obra de este templete marmóreo se relaciona un hermano de Teodosio Sánchez, llamado Jerónimo. Incluso el propio Teodosio trabajó en El Paular, una vez muerto Hurtado, y con él su yerno³³. Luego uno y otro debían estar al tanto de ese templete y de su peculiar presentación.

Los blancos ornatos de Santa Marina de Fernán Núñez, vibrantes bajo el efecto de la luz dirigida desde las ventanas enfrentadas, parecen predecir la muy adornada Sacristía de la Cartuja de Granada (fig. 4), cuya definitiva configuración en 1732 atribuye Taylor al mismo Tomás Jerónimo de Pedraxas, con lo que su nombre se asocia a una de las obras más emblemáticas y características de la arquitectura barroca andaluza, donde su decoración de yeserías acusa en palabras del citado Taylor «esa finura y exquisitez propia de obra de orfebrería"³⁴. Ese ilustre hispanista también le atribuye la portada de la antigua Colegiata de San Hipólito de Córdoba, en la que existen elementos claramente emparentados con los de la Sacristía granadina³⁵.

³¹ Además de lo ya citado de Taylor ("La Sacristía..." ob. cit., p. 169) y Rivas, ver los trabajos específicos de esta iglesia de A. GARRIDO HIDALGO, "Santa Marina de Aguas Santas (Fernán Núñez)". *Axerquía* nº 6. Córdoba, 1983, p. 13 y A. RAYA RAYA. "Estudio histórico artístico de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez (Córdoba)". *Homenaje a Juan Gómez Crespo*. Córdoba, 1985.

³² R. TAYLOR, "La Sacristía..." ob. cit., p. 169.

³³ R. TAYLOR, Arquitectura andaluza... ob. cit., pp. 28-33.

³⁴ R. TAYLOR, "La Sacristía..." ob. cit., pp. 168-172.

³⁵ Ibidem, pp. 169 y 170.



Figura 4. Sacristía de la Cartuja de Granada (Foto René Taylor).

En definitiva, parece que en su haber tiene Pedraxas un importante elenco de obras de arquitectura con el común denominador de una repleta decoración de tipo geométrico, que muy bien se ajusta a la tendencia por lo superficial y adornista dominante en el segundo cuarto del siglo XVIII³⁶, ya señalada para el caso de Sánchez Reciente. Pero Pedraxas, aunque fue tan adicto a lo decorativo, sintió igualmente la necesidad de expresarse en términos específicamente arquitectónicos, o sea de manejar también las estructuras en su arquitectura. En realidad, su producción parece que evoluciona en ese sentido y en las obras correspondientes a sus últimos años, a mediados de la centuria, se hace más patente tal concepción. Efectivamente, ello se revela en la ermita de la Virgen del Valle de Santaella, iglesia en curso de realización en 1750, cuando Pedraxas reforma con unos añadidos la traza del retablo mayor. Queda claro que el platero tenía algo que ver con este edificio y su adorno, sin más por la sencilla razón de que él debía ser el arquitecto del mismo³⁷. En dicha ermita, si es suya como parece, alcanzó a disponer un curioso plan, en el que rebasa el típico esquema de cruz latina al resolver los brazos del crucero con unos juegos de concavidades, que incluso alcanzan sus cubiertas, todo ello de clara estirpe borrominesca. Las citadas cubiertas con bóvedas gallonadas tienen un evidente paralelo con lo que se ve en el crucero de la iglesia de la Merced de Córdoba, otro edificio al que se ha asociado su nombre³⁸.

Después de todo lo expuesto, no puede decirse otra cosa sino que Tomás Jerónimo de Pedraxas se presenta como un reconocido diseñador de arquitectura y con una obra que lo revela hábil tanto para la concepción de lo decorativo como para lo estructural, incluso sobrepasando las soluciones rutinarias de su época, originalidad que no siempre alcanzaron los maestros arquitectos o constructores de oficio. Sin más, actuó como un verdadero arquitecto, aunque esta dedicación en nada impidió que siguiera ejerciendo su verdadera profesión de platero, incluso hasta su muerte en 1757. Entonces figuraba como platero mayor de la Catedral de Granada.

Su apego al oficio de platero le llevó también a participar activamente en la vida del gremio cordobés. Así, en 1736 fue uno de los examinadores que intervinieron en las pruebas de maestría de Damián de Castro³⁹. Este

³⁶ Ibidem, pp. 151-154 y 171.

³⁷ J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa* ob. cit., pp. 49 y 50. Sobre la actuación en la reforma del retablo ver también A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987.

³⁸ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El convento de la Merced Calzada de Córdoba". *Reales Sitios* nº 56. 1978, pp. 31-32.

³⁹ D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 127. Sobre la figura de Castro y su biografía ver J. VALVERDE MADRID, "El platero Damián de Castro".

otro maestro, figura estelar de la platería cordobesa y uno de los grandes protagonistas de este arte en el siglo XVIII, autor de la más sorprendente obra por su número, variedad y calidad, innovador y original como pocos, representante destacado del Rococó⁴⁰, puede sumar a tan magna aportación como platero ciertas relaciones con la arquitectura, por lo que la nómina de plateros arquitectos también incluye a este artista excepcional y tan prestigioso.

La vinculación de Castro a la arquitectura tiene algo que ver con su amistad con el escultor, retablista y arquitecto Alonso Gómez de Sandoval, otro de los artistas destacados de la Córdoba de la segunda mitad del Setecientos⁴¹. Precisamente, los trabajos que Castro acomete en relación a la arquitectura son obras en colaboración con Gómez de Sandoval. En concreto, Raya señala dos pequeños retablos de veso policromado existentes en la iglesia de la Merced de Córdoba, dedicados a santas mercedarias, por cierto muy curiosos, ya que se conciben como grandes marcos ovales con aparatosos remates, retablos que realizó ese Gómez, pero con trazas de Castro. Asimismo un retablo del mismo material, antiguamente dedicado al Beato Simón de Rojas, en la iglesia que perteneció a los trinitarios calzados. Data de 1769 y de nuevo el proyecto es de Castro, quien también corrió con su financiación, como testimonia una leyenda⁴². Este otro retablo es, en verdad, originalísimo. Tiene esquema en exedra, incorporando cuerpo único con gran hornacina entre pequeños nichos y ático, también a manera de pequeño nicho. Sobre el conjunto se eleva un pronunciado remate oval con rayos, que ya queda fuera de la exedra. Tal solución parece derivar de los retablos que Pedro Duque Cornejo y el propio Gómez de Sandoval hicieron para el oratorio del Palacio Episcopal de Córdoba, incluso en la iglesia de la Trinidad el

Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Arte nº 86. 1964.

⁴⁰ Sobre la significación de Castro como platero puede verse la síntesis de J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 145 y 146. Un buen repertorio de la obra del maestro se localiza en D. ORTÍZ JUÁREZ, *Catálogo de Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973 y M. NIE-TO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993.

⁴¹ Aparte de su prolija actuación como escultor, hizo importantes retablos en madera, yeso y mármol. De entre la variada bibliografía que existe sobre este artista, pueden citarse por su vinculación al retablo y la arquitectura los libros de A. RAYA RAYA, *El retablo barroco...* ob. cit., pp. 92-97 y J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura y policromía...* ob. cit., pp. 128-132. Estos libros recogen, a su vez, una amplia bibliografía. La amistad y la relación entre Gómez de Sandoval y Castro es tal que aquél nombra a éste albacea de su testamento de 1781 (J. VALVERDE MADRID, *Ensayo...* ob. cit., p. 116).

⁴² A. RAYA RAYA, El retablo barroco... ob. cit., pp. 94 y 96.

retablo de la Divina Pastora, de ese mismo tiempo, ofrece algo semejante. Pero ese esquema ya establecido fue interpretado de una forma nueva y peculiar, lo que ciertamente dice mucho a favor de Castro. Sobre todo destaca la gran hornacina central que, lejos de ajustarse a las recetas habituales, se conforma abombadamente, de suerte que su arco se curva hacia fuera, contrariamente a la concavidad dominante en el conjunto. Ese dinámico efecto se acentúa en los moldurajes de remate, que parecen serpentear hasta terminar sus extremos en volutas. No menos efectista es el arranque, incluido en el banco, donde se suceden grandes volutas que suben y bajan como si de un encrespado oleaje se tratara. En fin, formas sinuosas y fluidas abundan por todos lados, uniéndose a ellas los ornatos propios del capricho rococó, perfectamente integrados en ese baile de formas. Todo ello culmina en un no menos original coronamiento, donde el cascarón se reviste de unos haces radiales de grandes espigas, sobre los que caen unos simulacros de colgaduras con los angelillos y querubines de rigor, que también alcanzan la especie de sol oval dispuesto en último término. Este parece evocar los viriles de los ostensorios, o sea las labores de platería. En realidad, todo el retablo parece una obra de esa estirpe a gran escala y, ciertamente, guarda evidente parentesco con las obras de Castro de esa época, caso de sus famosas arcas eucarísticas de Jueves Santo, como la de la Catedral u otros templos cordobeses. Como en ellas, el despliegue de elementos curvilíneos y el ornato rococó dan lo fundamental de la estructura arquitectónica.

Pero interesa volver sobre la hornacina central y su arco de saliente curvatura. Esta solución fue introducida en Córdoba sobre 1760 por el ingeniero y arquitecto francés Baltasar Dreveton, quien vino de Marsella, lo mismo que el escultor Miguel Verdiguier. Ambos desempeñaron un gran papel en la ciudad a partir de entonces, difundiendo un arte de estilo más internacional⁴³. Castro no escapó a su influencia y Raya reconoce como este retablo de la iglesia de la Trinidad tiene recuerdos del Barroco francés⁴⁴. Incluso la repercusión de esos artistas galos puede justificar mucho de la platería rococó cordobesa con Damián de Castro a la cabeza⁴⁵.

⁴³ Sobre estos artistas puede consultarse a A. RAYA RAYA, *El retablo barroco...* ob. cit. y J. RIVAS CARMONA, "Notas para el Neoclásico cordobés". *Imafronte* nº 2. 1986. Estos trabajos incluyen bibliografía sobre dichos artistas.

⁴⁴ A. RAYA RAYA, El retablo barroco... ob. cit., p. 96.

⁴⁵ Esta cuestión y referencias bibliográficas sobre ella se exponen en J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en Murcia". *Imafronte* nº 14. 1998-99, pp. 258 y 259.

Desde luego, sin esa influencia no puede entenderse una de las obras cumbres del propio Castro, la custodia procesional de La Rambla, de 1781⁴⁶, aunque por encima de todo esta custodia representa una de las más importantes y originales creaciones de esta tipología durante el siglo XVIII, rebasando los prototipos tradicionales y repetidos, al tiempo que demuestra el grado de asimilación y comprensión de la arquitectura por parte del autor. En la escala menor, propia de las obras de platería, la custodia es una gran arquitectura y bajo una concepción monumental. Del tipo llamado de andas, se compone como un templete abierto, acusando un esquema que en última instancia remite al famoso baldaquino de Bernini en el Vaticano⁴⁷. No obstante, difiere de este modelo en el hecho de presentar dobles columnas en las esquinas, dispuestas en diagonal. Este detalle se relaciona más bien con la solución dada por Puget para el baldaquino de la iglesia de la Assunta de Carignano, en Génova⁴⁸, aunque este caso tenga columnas salomónicas mientras que la custodia de Castro lleva columnas de fuste acanalado y capitel compuesto. Pese a este cambio, coincide con esa idea de Puget, incluso en las volutas que se encaraman sobre dichas columnas para formar el remate. Es obvia la estirpe francesa de esta custodia, incluso no sólo evoca ese modelo del siglo XVII sino también otros del XVIII, siendo notorio el parentesco con una serie de templetes o retablos que en Francia se imponen en el Setecientos con una estructura de exedra calada, compuesta por columnas y remate de volutas, como puede ser el caso de algún diseño de Neufforges⁴⁹. Y, por si fuera poco, Verdiguier formó algunos años antes en la Capilla del Sagrario de La Rambla un retablo de esa estructura, que equivale a la mitad de la custodia. Luego la relación de Castro con estos artistas franceses asentados en Córdoba resulta fundamental y, sobre todo, ayuda a comprender su paso por la arquitectura. Pero, al margen de lo que les deba a ellos, el platero demostró tener una especial capacidad para la arquitectura, pese a que no se prodigara en ella.

⁴⁶ D. ORTÍZ JUÁREZ, *Catálogo...* ob. cit., nº 185, C. HERNMARCK, ob. cit., p. 280 y M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 151.

⁴⁷ Así es reconocido en la bibliografía (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit, p. 151).

⁴⁸ Pierre Puget. Un artista francese e la cultura barocca a Genova. Milán, 1995, pp. 212 y ss.

⁴⁹ Ph: MINGUET, France Baroque. París, 1988, p. 154.

El ejemplo de estos tres plateros andaluces del siglo XVIII, Sánchez Reciente, Tomás Jerónimo de Pedraxas y Damián de Castro, sólo viene a demostrar que el platero arquitecto tuvo un peso específico y que, sin duda, hizo una importante aportación al desarrollo de la arquitectura. Es verdad que la platería le debe a la arquitectura muchos de sus diseños, pero la platería pagó con creces esta deuda a la arquitectura con la contribución de los plateros a la propia arquitectura.

SAN ELOY EN LA FLORENCIA DEL TRECENTO

Juan Ignacio Ruiz López
Universidad de Murcia

San Eloy es uno de los santos que, debido a su popularidad a lo largo de la historia¹, ha sido reflejado en el arte de manera recurrente, desde las vidrieras de las catedrales de Mans y Angers en el siglo XIII, pasando por las estatuas de Nanni di Banco en la iglesia de San Michele in orto, en Florencia, el retablo encargado en 1524 por la corporación de orfebres a Pedro Nunyes en Barcelona y el tríptico de J. Francken pintado en 1588 para el altar de los herreros de la catedral de Amberes, hasta la estatua de bronce de Jean Puiforcat ya en el siglo XX. Esta diversidad de obras de arte corresponde también a la difusión europea del culto al santo, con centro en Noyón pero que en Roma ha llegado a tener tres iglesias dedicadas a san Eloy: *San Eligio dei Ferrari, San Eligio degli Orefici y San Eligio dei Sellai*.

En Florencia, y en general en toda la Toscana del *Trecento* el peso específico de los gremios y su importancia en la realidad social del momento nos ha dejado una notable cantidad de obras de arte, a la vez reflejo de cada una de los distintos oficios, a través frecuentemente de la supuesta historia

¹ Patrón de los orfebres, batidores de oro, doradores de cobre, fabricantes de campanillas, cuchilleros, cerrajeros, herredores, fabricantes de espuelas y guarnicioneros, tratantes de caballos, carreteros, arrieros, arrendadores de carrozas y cocheros.

del santo. En el caso de las tablas del Prado atribuidas a Tadeo Gaddi y al Maestro de la Madonna de la Misericordia, de la Academia de Florencia, encontramos una de las mejores descripciones visuales de un taller de platero, el del propio joven San Eloy. Estas dos tablitas, en discreto estado de conservación y con una fuerte pátina amarillenta, junto a una tercera en la colección Drey de Mónaco, formaron parte probablemente de una *predella* en la que se contaba la vida y milagros del patrón de los plateros y de la que falta la imagen principal. Los tres fragmentos que hoy conocemos son *San Eloy ante el rey Clotario, San Eloy en el taller de orfebrería y Funerales de San Eloy*, pero en este estudio no nos centraremos en el indudable interés hagiográfico de las tablas; buscaremos en la segunda de ellas, en la que el pintor florentino reflejó de forma extraordinaria el trabajo en un taller de orfebres trecentesco.

A la hora de realizar el estudio de estas tablitas, de las pocas obras de este tipo florentinas en España, influye el interés por la figura del propietario y donante, el nunca suficientemente elogiado Francesc Cambó (Verges, Bajo Ampurdán 1876-Buenos Aires 1947), que formó su colección para completar las evidentes lagunas que nuestra primera pinacoteca por una parte y el Museo de Barcelona (hoy Museo Nacional de Arte de Cataluña) tenían cuando el político catalán emprendió la formación de su colección. Cambó recorrió el mundo buscando obras de primera categoría de las escuelas menos representadas en los citados museos; esto es, la francesa, alemana, holandesa, inglesa y los primitivos toscanos, haciéndose con cuatro Botticelli, un Giovanni dal Ponte, tres Neri di Bicci, un Francesco del Cossa, un Cranach, o un Gainsborough, sin cerrar las puertas a obras excepcionales fuera de su programa casi museográfico, como las dos telas de Giandoménico Tiépolo, el Sebastiano del Piombo, dos Goyas, un Rubens, un Tintoretto, dos Zurbarán o lo que la crítica de la época consideró obras de Rafael, Antonello da Messina, Filippo Lippi o Benozzo Gozzoli, hoy puestas en duda o descatalogadas. Nunca se podrá ensalzar lo suficiente al hombre que soñaba con traer a España la *Tormenta* de Giorgione, en aquel momento en manos privadas. Las tablas que aborda el presente estudio fueron adquiridas en París en 1929 por Cambó en la subasta Spiridón, que él mismo impulsó como forma de hacerse con el núcleo central de esta prestigiosa colección, y en la que adquirió más de una veintena de obras capitales, fundamentalmente primitivos toscanos. En aquel momento las dos tablas salieron a subasta como obras de Taddeo Gaddi, atribución mantenida desde que en 1883 Milanesi realizara el catálogo de la colección Toscanelli, en Pisa, de la que una buena parte pasó en 1892 a manos de Joseph Spiridón². Posteriormente fueron atribuidas a Agnolo Gaddi (Sirén, 1908), a Niccoló di Pietro Gerini por Berenson, a un arcaizante seguidor de Agnolo Gaddi que Salvini llamó *Maestro Vaticano*. El Museo del Prado, y en general la crítica española, entre ellos Sánchez Cantón, las ha atribuido a Tadeo Gaddi, hasta que Longhi y Offner (1958) asociaron las dos pequeñas tablas al *Maestro de la Madonna de la Misericordia de la Galería de la Academia* de Florencia, maestro de tradición orcagnesca-dadesca. Posteriormente la crítica se ha decantado por esta opción, entre ellos Boskovits, Zeri y Marcucci, de manera que en la última revisión de las obras llevada a cabo por Luciano Bellosi y Mónica Folchi³ se asume la atribución con pocas reservas.

Ciertamente llama la atención la similitud de la composición espacial característica de este anónimo maestro con la de las tablas del Prado, así como los rostros cuadrados y el tratamiento de los pliegues, mostrándose en muchos aspectos deudor de Bernardo Daddi y quizá un poco más lejos de la severidad de Orcagna⁴, a su vez antecedente de Lorenzo Mónaco en este sentido. La datación ha sido propuesta por Boskovits⁵ hacia 1365-70, precisándose en el catálogo de 1990 la más tardía (Fig. 1).

A la hora de afrontar un estudio sobre la vida del santo se hace imprescindible recurrir a dos fuentes, la primera su *Vita*⁶, obra del que fue su amigo san Audoeno, otra la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine. La primera es la que de forma más detallada y fiel nos presenta la edificante vida de Eloy, nacido en Captelat, Limousín, hacia 590. Este alumbramiento viene precedido de señales del cielo, según Santiago de la Vorágine, lo que dejaba ver

² En el ámbito de los primitivos, aparte de las Historias de San Eloy, las cuatro tablas del Maestro de la Madonna Cini (Museo Nacional de Arte de Cataluña y Museo de Lausana), un Giovanni dal Ponte (Museo del Prado) y dos obras de Neri di Bicci (Museo Nacional de Arte de Cataluña).

³ La documentación más completa sobre estas obras la encontramos en el catálogo de la muestra de la Colección Cambó, celebrada en Madrid (Prado) y Museo Nacional de Arte de Cataluña) en 1990, en el caso de las tablas sobre las que versa este estudio a cargo de Luciano Bellosi y Mónica Folchi. AAVV. *Colección Cambó*, Madrid, 1990, pp. 135-144.

⁴ Si bien en las tablas del Prado es detectable el influjo de Orcagna de una manera patente, como han destacado Bellosi y Folchi (op. cit. p. 142), esta similitud resulta clara en las historias laterales de la tabla de San Mateo en los Uffizi, realizada entre 1367 y 1368 por Andrea Orcagna y continuada por su hermano Jacopo di Cione, sobre todo en las taraceas y arquitecturas.

⁵ **Boskovits, M**. Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400, Florencia, 1975, pp. 369-370.

⁶ Reau, Louis, Iconografía del arte cristiano, tomo 2, volumen 2. Barcelona, 1997, p. 432.

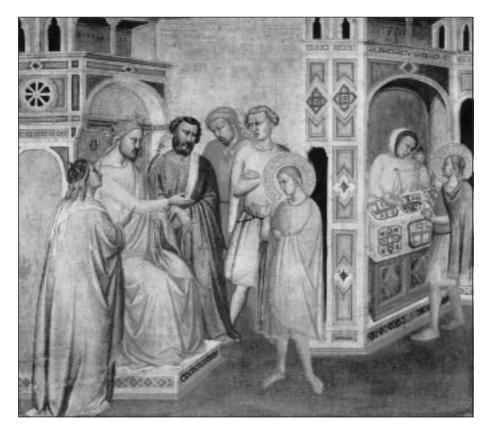


Figura 1. Maestro de la Madonna de la Misericordia. San Eloy ante el Rey Clotario. Museo del Prado.

la llegada de un hombre extraordinario. Nos cuenta el genovés en su Leyenda Dorada que cuando San Eloy tuvo edad para trabajar, su padre lo colocó en el taller de un platero –Abbon, orfebre de Limoges, según san Audoenoy una vez aprendido el oficio, marchó a la corte. Esto ocurría durante el reinado de Clotario II. En este punto, los dos textos presentan relatos distintos, procedentes probablemente de tradiciones diversas: en san Audoeno, que debemos considerar más fiel, el santo se relacionó en Paris con Bobbon, tesorero de Clotario II, obteniendo el cargo de monedero, convirtiéndolo más tarde el rey Dagoberto en tesorero. En *La Leyenda Dorada* se nos presenta la historia en la que se funda –con algunas variantes. En el relato del dominico italiano, el joven santo, siendo todavía oficial en un importante taller

francés, recibió el encargo de la silla por parte del maestro joyero, y ante la excelencia del trabajo el rey, que con anterioridad había facilitado la materia prima, el oro, quiso saber del joven oficial. En las tablas del Prado, san Eloy conversa con Clotario, y en lo que podemos considerar un segundo momento, adquiere el oro, que el comerciante pesa frente al santo. No queda duda de esto, ya que tanto el personaje que pesa el oro como el que conversa con el rev y sus consejeros no sólo comparten vestimenta –diferenciando el pintor la escena del interior del palacio y la calle, más fría, en la que el santo lleva capa- también nimbo. El santo, a diferencia del relato de La Vorágine, compra el oro personalmente y trata directamente con el monarca. En el relato de La Levenda Dorada, el rev habría preguntado quién era el autor de la excelente silla, y ante la respuesta del maestro joyero, habría guerido conocer al joven oficial. La sorpresa del rey vendría cuando el Santo descubre la verdad; que guardó la mitad del oro para ejecutar una silla idéntica a la primera, atribuyendo su conocimiento y excelencia a la inspiración divina⁷. El relato nos presenta un ejemplo de la prudencia y humildad con que obraba siempre el santo, que gracias a estas virtudes, y ya siendo obispo, descubrió el cuerpo de San Quintín, en uno de sus milagros. La primera tabla de la serie muestra una diferencia fundamental, consistente en la simultaneidad de dos escenas -tan caras al gótico internacional- en las que aparece el santo en momentos distintos: a la izquierda, en la escena principal de la tabla, dialoga con Clotario, y a la derecha, compra el oro para ejecutar la silla real. Este relato de los hechos nos presenta, en definitiva, una versión distinta a la de Santiago de la Vorágine, cuyo texto apareció, con toda probabilidad, después de la ejecución de estas tablas.

La segunda tabla, San Eloy en el taller de orfebrería, recoge un momento que tampoco encontramos en La Leyenda Dorada. En esta escena, aparece en el centro de la composición, mientras trabaja en la silla de oro, junto a dos oficiales que elaboran una cruz y un elemento decorativo —o bien un objeto similar a un portapaz— respectivamente, quedando sobre el mostrador un cáliz y lo que parece un ungüentario. Estos oficiales trabajan cara al publico, frente a un grupo de tres hombres en torno a otro de gran dignidad y un no desdeñable parecido con el rey Clotario de la tabla anterior⁸.

⁷ De La Vorágine, Santiago, La Leyenda Dorada, h.1298. (edición de 1993) p. 980).

⁸ Resulta del todo imposible corroborar este extremo, pero es una hipótesis sugerente el que esta segunda escena recoja una visita de incógnito del rey al joven santo para valorar su prodigioso trabajo, siendo esta imagen del rey magnánimo cercano al pueblo una tradición recurrente.

El artista manejó una fuente anterior al libro de hagiografías por excelencia, fuente aportada seguramente por el comitente, que podría ser un miembro del gremio de plateros, y suponiendo la importancia del retablo completo, del que no conocemos la imagen principal, no sería descabellado considerar un retablo encargado por el gremio.

Es apasionante la segunda tabla como documentación de la época: el taller, cuyo mostrador está cubierto por un tapiz de lana con motivos geométricos rojos y azules, con algunos animales estilizados, que lo encuadran dentro de los *Animal Carpets* procedentes de Anatolia Occidental⁹, y que remite al taller de orfebrería de Lorenzetti en el fresco del *Buen Gobierno*, si bien este ultimo con un tratamiento más realista. El origen presumiblemente florentino, unido a la procedencia toscana de la mayor parte de las obras que Spiridón compró a Toscanelli, nos hacen pensar en un taller de orfebrería florentino. El espacio recuerda fuertemente los talleres que aún hoy y desde que así lo decretara Cósimo I en 1500, se encuentran en el Ponte Vechio, y que en la fecha de ejecución de esta obra se encontraban en el Lungarno de Florencia. Estos talleres conservan aun el cierre a modo de postigo, que cubre el espacio del mostrador y que el pintor representa con no demasiada habilidad en las proporciones y la perspectiva (Fig. 2).

En el taller aparecen cinco personajes, tras los tres oficiales, dos aprendices, uno avivando el fuego y otro cincelando un objeto dorado, marcando claramente los distintos niveles gremiales, lo que la convierte en un valioso documento etnológico y antropológico. Por otra parte, los instrumentos utilizados en el taller, sobre el elegante tapiz son un testimonio probablemente único. Sobre sus cabezas penden once cinturones. Ante la profusión de oro en el reducido espacio, el pintor resalta el nimbo, destacando la santidad del personaje. Estos cinturones probablemente no fueran de encargo, sino más bien mercancía en la que estuviera especializado el taller, obras que hoy llamaríamos *estándar* para ser vendidas en el mercado florentino a las clases pudientes. Con esto completamos un ciclo: el comitente (Clotario) comisiona la obra, el orfebre adquiere los materiales y los elabora en un taller que es, a su vez, un puesto de venta al publico. Esta tradición de la silla de oro viene apoyada por la existencia de una silla, tradicionalmente conocida como *Tro*-

⁹ **Eddmann, K**. "Orientalische Tierteppiche aus Bildern des XVI und XV Jahrhunderts" en *Jahrbuch der Preussischen Kunstammlungen*, 1929, pp. 262-298.



Figura 2. Maestro de la Madonna de la Misericordia. San Eloy en el taller. Museo del Prado.

no de Dagoberto, conservado en la sala de las Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia y que sin duda guarda relación con la tradición escrita que recogió el artista florentino. Esta es una silla curul románica de bronce, no de oro, y fue reformada en la abadía de Saint Denís en el siglo XII.

Sin embargo, según la leyenda que recoge san Audoeno, el santo antes que orfebre fue herrador, llevando a cabo dos milagros: el primero, venció la resistencia de un caballo a ser herrado cortándole la pata, que herró y después pegó milagrosamente. En el segundo, san Eloy reconoce al diablo metamorfoseado en mujer cuando entra en su taller, apretándole la nariz con la tenaza de herrero al rojo vivo. Esta es una historia recurrente, que aparece

en otros santos frecuentemente¹⁰. Sobre la dualidad herrero-orfebre se ha planteado la posibilidad de sincretismo y contaminación entre la leyenda del obispo de Noyón, Eloy, y la imagen de un dios herrero, propiciando la confusión, como ha apuntado Gaidoz¹¹, la imagen del santo con un martillo, asimilable a ambos gremios.

Como orfebre en su taller, y antes de ser nombrado Obispo, el joven santo –siempre según La Vorágine¹² – labró y adornó con oro y piedras preciosas los sepulcros de San Germán, San Severino, San Quintín, San Piatón, San Luciano, Santa Genoveva, Santa Columba, San Maximiano, San Julián y San Martín, obispo de Tours; y *quien por encargo de Dagoberto, rey de los francos, y a sus expensas, decoró primorosamente con riquísimas guarniciones de oro y con incrustaciones de valiosísimas gemas, el mausoleo del mártir San Dionisio¹³. Debió ser sugerente en la época la hipótesis de que obras tan excelentes como aquellas hubieran sido ejecutadas por este santo varón, lo que duplicaría su valor e interés –y no olvidemos, la santidad de lugares de peregrinaje.*

La influencia de San Eloy fue destacable durante toda la Edad Media especialmente en Noyón, pero en general en toda Francia. Noyón era un lugar de abolengo ilustre: la diócesis fue instalada allí por san Medardo en el siglo VI, junto a una granja real merovingia. En la catedral tomó el hábito Santa Radegunda, se coronaron Carlomagno y Hugo Capeto, y era además un centro comercial de primer orden, gracias a su situación privilegiada como cruce de caminos. Noyón debía su bonanza económica a dos factores fundamentalmente: los portazgos y derechos de pago y los beneficios de custodia de los huesos de San Eloy, guardados en la catedral. Se pedía la intercesión del santo para enfermedades de los caballos y para prevenir accidentes viajando. Para conservar sus huesos —y sin duda promocionar la diócesis— se celebraba anualmente una feria de caballos que producía ingresos al cabildo y a la ciudad. Cuando en 1157 se empezaba la construcción de la catedral se hizo una so-

¹⁰ Reau, Louis, op. Cit. p. 432.

¹¹ Reau, Louis, op. Cit. p. 432.

¹² Op. cit. p. 980.

¹³ En su Iconografia del Arte Cristiano, Louis Reau relata las obras atribuidas a san Eloy: ...los relicarios de san Martín de Tours, san Dionisio, san Severino -en Chateau Landon-, de los santos Crispino y Crispiniano en Soissons, que han desaparecido, al igual que el cáliz de la abadía de Chelles que fue fundido en 1792. La única obra que subsiste y que se le atribuye es el trono de Dagoberto.

lemne traslación del cuerpo de su antigua capilla a una del coro del nuevo edificio. Este traslado conllevó la apertura y exhibición del cuerpo, que incluso se pudo tocar. Estas ceremonias originaban una expectación enorme, debía ser un momento de máxima excitación colectiva en aquella época frecuente ante sucesos como el narrado, y que hoy perviven en momentos puntuales, como la exposición de la sangre de san Genaro en Nápoles, que una vez al año se licua ante la histeria de la población.

Tras la muerte del rey Dagoberto se hizo ordenar sacerdote, fundando en 632 el monasterio de Solignac, cerca de Limoges. En 640 fue nombrado obispo de Noyón, cuya diócesis comprendía Torunai y Flandes. Fundó también la iglesia de las Dunas, cuna de Dunkerke, muriendo en 659¹⁴.

La tercera tabla de la serie corresponde a este periodo, y presenta al santo de cuerpo presente, a los setenta años, rodeado de su séquito eclesiástico, entre los que debe aparecer san Hilonio, monje de Solignac y discípulo de Eloy. El santo aparece ya como obispo de Noyón tras la muerte de su prelado Acario. Aquí el pintor se ciñe a la iconografía tradicional del santoobispo, lo que hizo a Berenson publicarla -erróneamente- como Funerales de San Agustín¹⁵. En esta tabla aparecen tres mendigos, en alusión al amor del santo por los pobres. La desmembración de estos polípticos hace harto difícil la identificación de fragmentos, repartidos por colecciones publicas y privadas de todo el mundo, como en un complejo rompecabezas. Sin embargo a la hora de bucear en la pintura trecentesca toscana nos ha llamado poderosamente la atención una tabla de Taddeo Gaddi en la colección Campana y depositada en el Museo de Bagnéres de Bigorre, nunca puesto en la bibliografía anterior en relación con la serie de obras del Prado. Esta obra muestra a San Eloy herrando la pata cortada de un caballo. Se nos presenta como una sugerente hipótesis de trabajo profundizar en esta posible relación.

¹⁴ Reau, Louis, op. Cit. p. 432.

¹⁵ Berenson, B, Dédalo, XII, 1932, p. 21.

LAS PLATERÍAS DE MÁLAGA EN EL SIGLO XVIII

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR Universidad de Málaga

El XVIII fue, en líneas generales, un siglo positivo para Málaga. Tras la crisis y estancamiento de las últimas décadas de la centuria anterior, las primeras de la siguiente son de un crecimiento lento, pero sostenido, de la demografía y, al mismo tiempo, de una cierta recuperación de la economía local, si bien su despegue, iniciado tímidamente hacia la mitad del siglo, se vio acelerado de manera espectacular a partir de 1778 en que se liberaliza el comercio con América. Desde entonces y hasta las postrimerías de la centuria el puerto malagueño mantiene una intensa actividad comercial –de los productos de la tierra, como la vid y los cítricos fundamentalmente– no sólo con Europa, su tradicional mercado desde la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, sino también con las colonias americanas, lo que convierte a Málaga en uno de los principales centros económicos de España¹. Son

¹ LACOMBA, J. A. (1973): "Málaga a fines del siglo XVIII: Una ciudad próspera", *Jábega*,2, Diputación Provincial de Málaga, pp. 61-64. VILLAS TINOCO, S. (1984): "El siglo XVIII malagueño", en AA. VV., *Málaga. Historia.* Granada, pp. 609-640. VILLAR GARCÍA, M. B. (1988): "Ciudad y comercio. Reflexiones sobre Málaga en la segunda mitad del siglo XVIII", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 11, pp. 477-486. GÁMEZ AMIÁN, A. (1992): *Comercio colonial y burguesía mercantil "malagueña" (1765-1830)*, Málaga.

años de prosperidad, la etapa "más positiva y venturosa de toda su existencia"².

Esta situación de auge económico propiciada por el tráfico mercantil tiene su reflejo más inmediato en la serie de intervenciones urbanísticas³ que, junto a otras de menor alcance, irán configurando la fisonomía moderna de la ciudad: construcción del Muelle Nuevo; expansión de algunos barrios periféricos; realización del Paseo de la Alameda (1783-85); mejora de la muy deficiente infraestructura viaria con las poblaciones de la costa e interior de la provincia (caminos de Vélez, 1784-87, y Antequera, 1785-97), construcción del edificio de la Aduana (1791-1810), etc. También la actividad constructiva vinculada a la Iglesia conoce un notable incremento⁴ y tiene su proyecto más emblemático en la reanudación en 1719 de la Catedral, y a partir de 1768, en que cesan las obras de arquitectura, en el equipamiento suntuario del templo, empresa que exigió del esfuerzo económico del Cabildo, obispos y particulares, y de la intervención de numerosos artistas y artesanos de distintas especialidades⁵.

En lo que a la Platería se refiere, su evolución durante el Setecientos sigue una trayectoria muy similar a la descrita para la ciudad. Así, las décadas iniciales del nuevo siglo confirman una cierta recuperación de la producción y una actividad corporativa algo más intensa que culmina en 1733 con la obtención del título de "Arte" y "Colegio" y la aprobación de sus nuevas ordenanzas, que se convierten en modelo de referencia para otras platerías andaluzas.

Años después, durante la segunda mitad de la centuria, la platería malagueña cubre su etapa más brillante. Efectivamente, al amparo del bienestar económico que ahora disfruta la ciudad y de las necesidades suntuarias de las nuevas fortunas, especialmente de las acumuladas por la clase mercantil, la gran beneficiada de la prosperidad de estos años, la demanda de joyas y plata civil experimenta un notable incremento si atendemos a los inventarios

² VILLAS TINOCO, S. Ibidem, p. 637.

³ MORALES FOLGUERA, J. M. (1986): La Málaga de los Borbones, Málaga. GARCÍA GÓMEZ, F. (1995): Los orígenes del urbanismo moderno en Málaga: el Paseo de la Alameda, Málaga.

⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1998): "La promoción de la arquitectura religiosa, entre el auge y el inicio de la decadencia (1690-1810)", en SANCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.): El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga, catál. exp., Sevilla, pp. 53-61.

⁵ PÉREZ DEL CAMPO, L. (1985): Arte y Economía: la construcción de la Catedral de Málaga, Málaga.

post mortem de estos ricos comerciantes –por cierto, en su mayoría, extranjeros– en los que el valor de estas partidas alcanza, en algunos casos en concreto, cantidades nada despreciables⁶. Igual ocurrió con la platería de iglesia⁷. La situación económica permitió, como pocas veces se había hecho antes, renovar y dotar con nuevas piezas –fueron también numerosas las donaciones de obispos y particulares– los ajuares de plata de las parroquias y conventos de la diócesis. Respecto a esto último, el programa de encargos más ambicioso fue el que el Cabildo Catedral llevó a cabo entre 1771 y 1808 para renovar parte de sus piezas de culto, lo que le supuso una inversión de algo más de 350.000 reales⁸.

Buena prueba de las expectativas económicas de la ciudad y del auge de la platería es el llamativo incremento que se produce en el total de los efectivos dedicados a la profesión en la capital, que de cuarenta y nueve individuos en 1753 (20 maestros, 12 oficiales y 17 aprendices) pasa a algo más del centenar en 1797 (49 maestros, 33 oficiales y 19 aprendices)⁹. También el Colegio-Congregación participa de la prosperidad de la etapa. Dos buenos ejemplos de la vitalidad económica de la corporación son, por un lado, su destacado protagonismo en los festejos públicos destinados a conmemorar la proclamación del rey Carlos III (1760), que costeó íntegramente la corporación; y por otro, su decisión de pleitear —con los cuantiosos gastos que ello suponía— con el de Córdoba para evitar la presencia en tierras malagueñas de plateros feriantes procedentes de esta ciudad, y cuya sentencia final a favor de los artífices de Málaga (1778), significó el inicio de la decadencia para la platería de Córdoba, como más adelante ampliaremos.

Este ambiente favorable tuvo así mismo una importante repercusión en el terreno del arte. Durante este período la producción malagueña alcanza cotas de calidad artística muy notables, pero sobre todo un grado de originalidad en el diseño y ornamentación de las piezas muy singular, que identifica

⁶ VILLAR GARCÍA, M. B. (1982): Los extranjeros en Málaga en el siglo XVIII, Córdoba, p. 140-141.

⁷ SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (1998): "La platería en el contexto del patrimonio histórico de la Iglesia de Málaga", en *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, catál. exp., Sevilla, pp. 82-88.

⁸ *Ibídem* (1989): "Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro", *Boletín de Arte*, 10, pp. 157-173, y (1990): "La platería y los maestros plateros de Fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII", *Boletín de Arte*, 11, pp. 159-183.

⁹ Ibídem (1997b): El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800, Málaga.

y personaliza sus creaciones de entre las más comunes en la región debidas a los plateros de Córdoba.

Antequera, la segunda ciudad en importancia de la provincia, también conoció durante el XVIII uno de los períodos de mayor actividad artística y comprendió tanto a la arquitectura (religiosa y civil), con diversas construcciones nuevas, como al resto de las artes, incluidas las decorativas, que le confieren aún hoy a la ciudad un acentuado tono barroco. Lo cierto es que esta situación no era nueva, sino la brillante culminación de un pasado floreciente que se inicia en la segunda mitad del XVI¹⁰. En este contexto no es de extrañar que Antequera, cabecera de una amplia, rica y poblada comarca, contara desde antiguo con unos cuantos obradores y tiendas de platería (entre cinco y diez) y que sus artifices gozaran de cierta autonomía (en el marcaje, por ejemplo, desde el siglo XVI) respecto a la corporación de la capital, amparados, sin duda, en el aislamiento que tanto la barrera montañosa como las pésimas condiciones de los caminos que la unían con Málaga dejaban a la zona norte de la provincia. La segregación definitiva se produjo a raíz de la publicación de las ordenanzas de 1771, que dejaban abierta la posibilidad a colectivos pequeños alejados de la capital a organizarse en Colegio Congregación, lo que solicitan en 1782 y consiguen en 1786.

También Ronda contó a fines de la centuria con unos pocos plateros avecindados en la ciudad y marcaje propio, esto último para evitarles seguramente a estos artífices tener que ir hasta la capital a marcar sus piezas, tal como exigían las ordenanzas de 1771¹¹, pues si las vías de comunicación con Málaga desde Antequera eran pésimas, más inseguros y deficientes resultaban aún los caminos desde Ronda. En cualquier caso, la producción de estos obradores debió ser irrelevante a tenor de los pocos testimonios (documentales y materiales) que han llegado hasta nosotros, y estar centrada casi exclusivamente en la realización de piezas corrientes para un comercio a pequeña escala.

¹⁰ PAREJO BARRANCO, J. (1985): Antequera en el siglo XVIII (Población, economía, sociedad), Málaga; (1987): Historia de Antequera, Antequera, y (1998): "Entre el estancamiento y la renovación (1600-1664)" en SANCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.): El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga, catál. exp., Sevilla, pp. 41-46.

¹¹ En el título I, capítulo III de estas ordenanzas se dice acerca de los maestros establecidos lejos de la capital: "sin que les sirva de escusa la distancia, por deber indispensablemente llevar las alhajas a que las examine, y marque el Contraste Marcador de su Capital...".

Una cuarta platería podríamos sumar aún a las tres que cubrieron, con los impedimentos naturales que hemos señalado, la demanda de la capital y localidades de la provincia. Nos referimos a la de Córdoba, que ya desde el siglo XVI, pero con mucha

más intensidad durante la segunda mitad del Setecientos, contó con un nutrido grupo de maestros –los llamados entonces *plateros feriantes*– dedicados al comercio al por menor por distintas localidades del sur peninsular¹² y consecuentemente también por las malagueñas que, por las dificultades citadas más arriba, resultaban más accesibles a los cordobeses desde su capital que a los artífices locales. Esto explica que en algunos lugares de la diócesis (Antequera, Archidona, Vélez-Málaga, por citar los más importantes) el número de piezas marcadas en Córdoba sea actualmente superior al de las marcadas en Málaga.

Una vez expuestas de manera sucinta las condiciones materiales en las que se desenvuelve la actividad de los plateros malagueños, corresponde tratar algo más ampliamente algunas de las cuestiones apuntadas más arriba con la intención de subrayar las aportaciones más significativas de dichas platerías a la historia de este arte durante el Setecientos. Antes creemos necesario advertir que el texto que sigue coincide en lo fundamental con lo escrito en trabajos anteriores, aquí nos limitaremos sólo a ofrecer una apretada síntesis de tales asuntos, pero sin renunciar a incorporar algunos datos inéditos y las conclusiones recientes de otros investigadores.

LAS ORDENANZAS MALAGUEÑAS DE 1733 Y SU REPERCUSIÓN EN OTRAS PLATERÍAS ANDALUZAS

Comenzamos por las ordenanzas del Colegio-Congregación de Málaga de 1733¹³, la reglamentación de plateros (anterior a la de 1771) que proba-

¹² Este asunto ha sido tratado por mí en varios trabajos, pero algo más ampliamente en (1997a): "El pleito de la platería de Málaga con los plateros feriantes de Córdoba (1775-1778)", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, Universidad de Málaga, 19 (I), pp. 59-68. Después, el profesor de Historia Moderna de la Universidad de Córdoba, Francisco Valverde Fernández, ha vuelto sobre el mismo en su Tesis Doctoral que, con el título *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses (1729-1842)*, defendió en su Universidad en 1998, aportando algunos datos nuevos. Su investigación, que actualmente está en prensa, aparte de historiar de manera brillante el desenvolvimiento del Colegio cordobés a lo largo del siglo XVIII, aclara definitivamente aspectos de sumo interés para la historia de la platería española.

¹³ El estudio de estas ordenanzas lo hice en (1997b): Op. cit, pp. 39-62.

blemente alcanzara una aplicación más amplia debido a que su cumplimiento no se circunscribió sólo a los plateros locales sino a otros muchos andaluces. Ciertamente el texto malagueño termina convirtiéndose, a los pocos años de su aprobación, en el ordenamiento jurídico seguido, bien de forma parcial o en la totalidad de su articulado, por otras corporaciones de la región, que en lo relativo a la profesión se gobernarán por ellas a hasta que la Real Junta de Comercio y Moneda imponga en 1771 para estos asuntos unas únicas ordenanzas para todas las platerías del país.

Su estructura y desarrollo difieren, en términos generales, muy poco de otras del período. Constan de 41 capítulos, veintinueve de los cuales se dedican a regular cuestiones estrictamente profesionales y seis atienden a temas relacionados con las actividades religiosas y benéfico-asistenciales de la Congregación, mientras que los restantes reglamentan los nombramientos y funciones de los cargos con competencias tanto en el control y vigilancia del ejercicio de la profesión como en el gobierno y gestión del Colegio. El texto que sirvió de base a los artífices malagueños para redactar estas ordenanzas fue básicamente el de los plateros de Barcelona de 1732. Hemos de matizar, no obstante, que debido a la desigual complejidad entre una y otra platería –tanto desde el punto de vista de su organización corporativa como comercial— sólo fue necesario adaptar parte de su articulado, en concreto treinta y dos artículos de los setenta y uno de los que consta la reglamentación catalana¹⁴. Otros pocos, por su parte, proceden de la madrileña de 1695.

La confirmación de las ordenanzas en 1733 vino acompañada de otro acuerdo no menos importante como fue la concesión por parte de Felipe V del título de *Arte* y *Colegio* a la corporación, lo que definitivamente distancia a la platería malagueña de la inferior consideración como gremio, y de los oficios calificados genéricamente de "viles y mecánicos", para situarse a la altura de las profesiones liberales, como habían conseguido ya platerías de tanto prestigio como las de Zaragoza, Barcelona y Valencia.

Pero el interés de estas ordenanzas no reside tanto en la procedencia, peculiaridades y contenido de su articulado como en la repercusión que las mismas tuvieron en otras platerías cercanas. Hubo alguna, caso de la de Jerez de la Frontera, que sencillamente utiliza, sin introducir modificación alguna, el propio texto malagueño, llegando incluso a mantener en los ejemplares que

¹⁴ Veintiocho de los cuarenta y un artículos de que constan las ordenanzas malagueñas proceden de las de Barcelona, lo que representa un 78% del total.

manejan (1743) la portada original, y el frontispicio con la imagen de San Eloy y las armas de esta ciudad, obra del grabador Matías de Irala¹⁵.

También la legislación cordobesa de 1746 sigue muy de cerca las ordenanzas de Málaga. En este caso no se hizo una copia literal, sino una adaptación de las mismas a las circunstancias particulares de esta platería; en cualquier caso, y salvo mínimas diferencias, su literalidad con las malagueñas alcanza a treinta y cinco de los treinta y nueve artículos que la componen. Ahora bien, lo que no supimos explicar cuando estudiamos las relaciones entre ambas reglamentaciones fueron las razones que llevaron a los plateros cordobeses a rechazar las ordenanzas granadinas de 1736 que la Real Junta de Comercio les había remitido para su observancia¹⁶, aduciendo que ciertos artículos de éstas "repugnaban a la naturaleza y comercio de este Colegio" y porque además no estaban dispuestos a seguir una normativa ajena y extraña, lo que no deja de sorprender, pues años después asumen las malagueñas sin ningún tipo de reservas.

Hasta que no se localice un ejemplar de las ordenanzas granadinas es arriesgado hacer conjeturas, pero si nos atenemos a que las de Murcia de 1738 se inspiran en ellas y que las actas del Colegio cordobés no aportan noticias más concretas, es posible apuntar la hipótesis de que quizá lo que más repudiaran de estas ordenanzas fuera el hecho de que no contemplaran el cambio de denominación de gremio a *Colegio* y *Arte*¹⁷, lo que irremediablemente privaría a los plateros cordobeses de las prerrogativas que semejante título les reconocía y que poco a poco iban consiguiendo, por ejemplo, los malagueños a base de pleitear con el cabildo municipal. Precisamente fue una situación de este tipo (repartos de soldados) la que llevó a los artífices de Jerez de la Frontera a declarar que ellos se regían por la reglamentación malagueña, que venía a ser sinónimo de *Colegio* y *Arte*.

Al margen de esta cuestión —que no carecía de importancia en la España del Setecientos—, también el texto murciano presenta evidentes analogías

¹⁵ Agradezco esta información a la Dra. Marías Dolores Barroso Vázquez, de la Universidad de Cádiz, que ultima la publicación de su trabajo sobre esta platería.

¹⁶ Similar propuesta le hizo la Real Junta de Comercio a los plateros de Murcia ante la petición de éstos de regularse por las ordenanzas de los artífices valencianos (1733).

¹⁷ Se reproducen en GARCÍA ABELLAN, J. (1976): Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII, Murcia, pp. 204-233. El primero en llamar la atención sobre esta cuestión fue BELDA NAVARRO, C. (1995): "Las ordenanzas de plateros del reino de Murcia. Una reflexión sobre el ordenamiento gremial español", Boletín de Arte, 16, p. 20.

con el de Málaga. Ignoramos, por la razón expuesta antes, qué grado de dependencia mantiene con el granadino, pero de ser más o menos fiel a su articulado hemos de pensar que también los plateros de esta ciudad utilizaron, salvo en asuntos puntuales, como el ya comentado, las ordenanzas malagueñas¹⁸. Igualmente pudieron servir de pauta a los plateros sevillanos a la hora de redactar sus ordenanzas de 1747 y 1755, si bien las coincidencias con la normativa malagueña son más numerosas en las segundas, que nunca llegaron a aprobarse. Es cierto que las similitudes entre las reglamentaciones de plateros de este período son muy frecuentes, pero hay artículos en estas últimas que demuestran la utilización segura de las malagueñas, como por ejemplo el que recoge las atribuciones del *celador* (visitador de las tiendas y obradores en los pueblos), cargo inexistente en anteriores ordenanzas sevillanas y cuyas competencias se formulan por primera vez en las de Málaga.

Para terminar, una referencia breve a la platería de Cádiz. Según la profesora María Dolores Barroso, que estudia a esta corporación, también aquí el texto malagueño sirvió de referencia para confeccionar una reglamentación que en 1750 debía estar aprobada, pues en las actas del cabildo municipal gaditano de este año se recoge que las ordenanzas por las que se gobiernan los plateros están tomadas de las de Málaga¹⁹.

UNA RARA PARTICULARIDAD DEL MARCAJE MALAGUEÑO: LA MARCA CRONOLÓGICA DE ARTÍFICE

Una segunda peculiaridad de la platería malagueña del XVIII no constituye una característica común a todos los plateros, sino tan sólo a unos pocos. Se trata de una rara particularidad del marcaje y afecta únicamente a la marca cronológica. El resto de las marcas, es decir, la de localidad, particular del marcador y personal de cada uno de los artífices, coincide en líneas generales con lo practicado en otras platerías castellanas. Sin embargo el uso que se hace de la cronológica durante la segunda mitad de la centuria es muy diferente, pues en lugar de ser una marca propia del contraste marcador, como sucede en otros centros, aquí se emplea junto a la personal de ciertos artífi-

¹⁸ De las ordenanzas granadinas de 1736 sólo se conoce el grabado con la imagen de San Eloy y el escudo de la ciudad, firmado por Juan Ruiz Luengo, el cual sigue muy de cerca el de Irala para Málaga, aunque es de una calidad muy inferior. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (1997b): *Op. cit.*, lám. III, p. 107.

¹⁹ Agradezco a la profesora Barroso Vázquez que me haya permitido utilizar esta noticia.

ces (en el XIX se utilizará según la costumbre). Así lo hacen Juan Jiménez, dos artífices apellidados Sánchez y sobre todo Pedro Montes, que utiliza hasta tres variantes, 56; 1768 y 1775, que se corresponden con los años en que este platero cambia de marca personal.

EL PLEITO CON EL COLEGIO DE CÓRDOBA Y SUS CONSE-CUENCIAS

El asunto, sin duda, más relevante al que tuvo que enfrentarse el Colegio de Málaga durante el XVIII fue el de la presencia frecuente de plateros feriantes cordobeses en la capital y localidades de la provincia para vender sus mercancías, situación que dio lugar "a uno de los pleitos más enconados y decisivos que sostuvo la platería cordobesa a lo largo del Setecientos" La razón del conflicto, cuyos pormenores y desenlace explicamos en un trabajo anterior, hay que buscarla en los precios más ventajosos de los cordobeses²¹, que los plateros malagueños consideraban un grave perjuicio para sus intereses.

En cualquier caso, sorprende la valiente decisión de la corporación malagueña, con apenas una veintena de maestros, de litigar con una de las platerías más influyentes del país a tenor, al menos, del elevado número de maestros que la integraban entonces y que debía superar, según estimaciones de Valverde Fernández, los 186²².

La sentencia de la Real Junta de Comercio, dada el 14 de noviembre de 1775 y ratificada el 28 de noviembre de 1778 tras la vista y defensa del recurso interpuesto por los cordobeses, prohibe a los plateros feriantes de Córdoba la apertura temporal de tiendas no sólo "en Málaga [sino] en qualesquiera otros pueblos en que aia Colegios formados de Plateros, a excepción del tiempo de las Ferias". La postura de los cordobeses a favor de la libertad de comercio chocó con la intransigencia de la Real Junta de Comercio a admitir reformas en la recién aprobadas Ordenanzas de 1771, como algunas platerías habían propuesto y muy especialmente la de Madrid, que se había opuesto abiertamente a ellas. Así pues, el recurso malagueño supo aprovechar la in-

²⁰ VALVERDE FERNÁNDEZ, F. (1998): Ibidem, v. I, p. 650.

²¹ Las razones de los bajos precios de los plateros cordobeses las explica VALVERDE FERNÁNDEZ,F. en *ibídem*, v. I, pp. 750-760.

²² Ibidem, cuadro n.º 13, pp. 116-117.

mejorable oportunidad que tal situación les brindaba, pues de haber fallado la Real Junta a favor del Colegio cordobés se hubiera visto en la tesitura de modificar el contenido de los capítulos I, II y III de las citadas ordenanzas, justo cuando los artífices madrileños habían acordado por fin aceptarlas sin cambios.

La sentencia supuso un duro golpe para los intereses comerciales de los plateros cordobeses, tanto para los maestros feriantes, que vieron limitada su actividad a la época de ferias, como para los maestros llamados *trabajadores*, de quienes se surtían los anteriores²³. Las propias autoridades del Colegio consideraban el fallo favorable a los malagueños la causa principal de la decadencia –también citan la competencia extranjera– que se comenzaba a detectar en el Arte apenas unos pocos años después (1782) de la entrada en vigor de la citada resolución "porque las ventas son mucho menos, y en aquellos pueblos donde no hay Congregación bien se dexa considerar la poca y difícil salida de las alhaxas de plata, porque regularmente dichos pueblos son de corto vecindario... y de aquí proviene que componiéndose los artífices de esta ciudad de cerca de trescientos individuos... se hallan en el día muchos con sus obradores cerrados, y se miran en la prescisión de trabaxar infelizmente en otros destinos para poder subvenir a su mantenimiento"²⁴.

Hubo plateros que, a pesar de la prohibición, continuaron con su comercio itinerante por el país, dando lugar a que se prodigaran las denuncias contra ellos en localidades, por lo general, secundarias: Calatayud (1783); Vélez—Málaga (1786); Loja (1790); Badajoz (1792); Cartagena (1796); Jaén (1818)²⁵. Otros, por el contrario, optaron por establecerse fuera de Córdoba e incorporarse al Colegio de Plateros de su nuevo lugar de residencia, como fue el caso, entre los que conocemos, de Bernardo de Cáceres y su hijo José de Cáceres Vilches, y Rafael del Hoyo Jiménez, que lo hicieron en Antequera (1784 y 1795); José Cáceres Águila, en Jaén (1785) y Joaquín de Córdoba, en Málaga (1788).

²³ Según un documento de 1783, el total de maestros trabajadores era de 136, el de feriantes maestros 51 y el de oficiales maestros 49. SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (1997 a): *Op. cit.*, pp. 60-61. Según estimaciones de Valverde Fernández, entre maestros, oficiales y aprendices el Colegio reunía a un total de 589 individuos. *Ibídem*, p. 107.

²⁴ El documento es mucho más extenso y lo reproduce parcialmente VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *Op. cit*, v. I, p. 754, nota 185.

²⁵ Las tres últimas las cita Ibídem, v. I, p. 663.

LA SEGREGACIÓN DEL COLEGIO-CONGREGACIÓN DE ANTEQUERA

Otro acontecimiento importante pero, a juzgar por la escasa documentación generada, de consecuencias menos dramáticas, fue el acuerdo del colectivo de plateros antequerano de organizarse en Colegio-Congregación independiente del de Málaga. Esta decisión fue consecuencia de lo dispuesto en las ordenanzas promulgadas por Carlos III en marzo de 1771 para todas las platerías que, entre otras novedades, exigía como condición para ejercer el Arte la incorporación del platero al Colegio de su localidad o, en caso de que no hubiera, al más próximo a ella (título I, capítulos I y II). Este requisito buscaba sobre todo controlar a los artífices establecidos en los pueblos, pues debía estar extendida la costumbre de ejercer la profesión sin estar aprobado y, menos aún, inscrito en el Colegio-Congregación de su respectiva capital.

Esta era, al menos, la situación en Antequera pocos años antes de que entraran en vigor las citadas ordenanzas, lo que explica que tras su aprobación siete individuos se apresuraran a realizar el examen, seis los días 22 y 23 de enero de 1777 y uno cinco meses después²⁶. Tras obtener el título de maestro, el requisito siguiente era pedir la incorporación al Colegio de Málaga, al que, por cierto, casi nunca debieron estar vinculados, según se desprende de la documentación, apareciendo desde el siglo XVI en numerosas ocasiones como una corporación autónoma e independiente. La otra posibilidad que les quedaba a estos plateros era constituirse en Colegio-Congregación y solicitar la correspondiente autorización real. De conseguirlo, elegirían a los cargos del Colegio de entre ellos mismos y, sobre todo, evitarían tener que ir a marcar sus obras a Málaga.

El acuerdo se formaliza en 1782, procediéndose el 24 de diciembre de este mismo año a "hacer elección de oficiales [cinco] para su gobierno con proporción al número de sus yndividuos", que ascendía ¡sólo a nueve!

En su representación, remitida a la Real Junta de Comercio el 8 de diciembre de 1783, los plateros confirman su disposición a regularse por las ordenanzas de 1771 en lo tocante a los capítulos comunes a todas las platerías y, ante la carencia de una reglamentación propia sobre aprobaciones y organiza-

²⁶ SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (1991): "El Colegio-Congregación de Plateros de Antequera (1782-1833)", *Boletín de Arte*, 12, pp. 317-335, y (1997b), pp. 101-109.

ción, por las particulares para Madrid contenidas en el título IV de estas mismas ordenanzas. Acatar este último título suponía asumir la medida más dura y discriminatoria de esta reglamentación: la obligación de justificar cada artífice que pidiese incorporarse al Colegio de Madrid un caudal mínimo de 30.000 reales para poder ejercer el Arte, cantidad que los antequeranos consideraban desproporcionada "atendida la calidad y circunstancias de las obras que se ofresen en esta ciudad". De ahí que reclamen en su escrito "moderación en... [los] treinta mil reales... por considerar suficiente [los] cuatro o cinco mil reales de vellón", cantidad esta última que la Real Junta de Comercio consideró ajustada al tipo de comercio de estos artífices. El 19 de febrero de 1786 el rey Carlos III aprueba la creación del "Colegio de Plateros" de Antequera con las condiciones propuestas por los mismos. Otra formalidad resuelta en estos años fue solicitar que se les dispensara " ir a marcar a Málaga".

A excepción del período 1795-1797 en que la Real Junta, a instancias del corregidor de la ciudad, suspende las actividades del Colegio debido al corto número de maestros, la vida de la corporación prosigue, sin incidencias dignas de destacar, a lo largo de las primeras décadas del XIX, para extinguirse definitivamente en 1841. Otras platerías del país o habían desaparecido ya o estaban próximas a disolverse.

A lo largo de casi sus sesenta años de existencia, veintidós individuos obtienen la aprobación en Antequera, mientras que veintiocho –seis procedían de otras platerías– piden la correspondiente incorporación al Colegio para establecer tienda y obrador en la ciudad, aunque algunos la abandonan pronto debido a las pocas ventas y a la competencia de otras platerías "pues este vecindario se surte de Córdova, Granada o Málaga y ahora con la feria ha logrado facilitarse de quanto necesita con equidad y estemción a su gusto por las muchas y grandes platerías que concurren", según declara el corregidor en un informe de 1794 remitido a la Real Junta de Comercio. Años después, la situación no debía ser muy diferente.

ORIGINALIDAD DE LA PLATERÍA ROCOCÓ MALAGUEÑA

En el plano artístico, también la etapa está marcada por la búsqueda de caracteres diferenciadores en el diseño de las piezas. Este proceso se inicia en la década de los años treinta y culmina en los finales de los cincuenta con el desarrollo de estructuras y soluciones decorativas propias, llegándose a



Figura 1. Copón. Pedro Cano. Hacia 1760. Catedral de Málaga.

conformar una variante identificada plenamente con esta platería y distinta de la más común en la zona divulgada por los artífices cordobeses²⁷.

El protagonismo en la creación de las peculiaridades del modelo malagueño rococó parece que hay que atribuírselo a Pedro Montes (†1788) o, quizá, a Pedro Cano (†1785), artífices que materializan sus personales propuestas en cálices y copones principalmente, pero que igualmente aplican a custodias, vinajeras, lámparas y otros tipos de la platería de iglesia. El primero es de nudo de curvatura continua, estrías verticales y abundante y minuciosa figuración, mientras que el copón presenta una particularísima caja de marcado perfil abombado y parejas de gallones verticales alternando con espacios reservados a la decoración, que bien es de temas de rocalla o eucarísticos. Algunos de estos motivos son comunes a la platería y otros muchos objetos de las artes decorativas europeas rococó, incluidas las españolas, circunstancia que dificulta identificar la procedencia de estas decoraciones, pero si tenemos en cuenta que Montes contrajo matrimonio en 1749 con la hija del cónsul de Francia en Málaga, es posible que contara con buenas colecciones de estampas procedentes de este país. Lo que no podemos dejar de recordar aquí son los evidentes paralelismos que determinados ejemplares malagueños del período mantienen con piezas similares de la platería mexicana contemporánea, y ante la falta de noticias acerca de la presencia de plateros malagueños en México que pudieran explicar estas coincidencias, parece más lógico pensar en influencias de esta última en ciertos artífices locales que en un fenómeno a la inversa.

Los modelos descritos más arriba estarán vigentes aún a comienzos del XIX, tanto en la versión tardorococó como en la neoclásica articulada exclusivamente con galloncitos (juego de altar de oro del Museo Municipal de Antequera, 1793-1796). La repercusión de los mismos, sin embargo, fue muy restringida y no trascendió fuera del grupo de plateros establecidos en la capital, ni siquiera a los antequeranos, que no demuestran la más mínima homogeneidad formal y cuyo artífice más destacado, Félix de Gálvez (†1803), se inspira en modelos cordobeses muy comunes por aquellos años.

Junto a Montes y Cano, las figuras más relevantes de la primera generación rococó, hay que situar, ya en la siguiente, a José Peralta (†1820), el artista más original y de mayor calidad técnica. Suyos son los mejores ejemplos del modelo malagueño de cáliz (Iznate y convento de Sta. Clara) y copón conservados (Mártires y Sta. Clara), así como de otras realizaciones del período.

²⁷ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R (1997 b): Op. cit, pp. 334-349.



Figura 2. Vinajeras con salvilla. Pedro Montes. 1768-1774. Convento de las Dominicas, Málaga.



Figura 3. Cáliz. José Peralta. 1782. Convento de Sta. Clara, Málaga.



Ilustración 4. Copón. Pedro Montes. 1775-1787. Iglesia parroquial de Alpandeire, Málaga.

ICONOGRAFÍA DE SAN ELIGIO EN LA EUROPA MEDIEVAL

María Jesús Sanz Universidad de Sevilla

A la figura del patrón de los plateros le dedicamos ya un amplio capítulo hace pocos años¹, intentando recoger las principales representaciones españolas, europeas y americanas. Sin embargo, en los cinco años que han pasado desde la publicación del trabajo, hemos encontrado nuevas referencias sobre la extensión del culto a San Eloy y de sus representaciones iconográficas. Bien es verdad que las imágenes de San Eloy son innumerables, dada la expansión geográfica de su culto, y por lo tanto sería poco menos que imposible recopilar toda su iconografía a lo largo del tiempo y del espacio, sin embargo nosotros intentamos presentar algunas de las más significativas, de las conocidas hasta la fecha. No se descarta la aparición de nuevas obras en el futuro, ya que a menudo se identifican imágenes que habían estado atribuídas a otros santos por necesidades devocionales, como en el caso de Murcia, por citar uno de los descubrimientos más recientes².

¹ SANZ, M.J.: Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros: 1341-1914, Sevilla, 1996, pp. 25-51.

² Agradecemos al Dr. Rivas la comunicación verbal sobre este hallazgo.

Con respecto a la terminología empleada para denominar a este santo, en la lengua española dos formas se destacan como más comunes: una culta, Eligio, y otra popular, o más evolucionada Eloy. La forma originaria Eligio proviene del latín Eligius, usada en casi toda la Europa medieval, y lógicamente en Francia, de donde probablemente llegó la devoción, ya que el Santo había nacido en este país.

La palabra más puramente española es Eloy o Loy, usada durante el Medievo, y que perdura a lo largo del siglo XVI, comenzando a sustituirse durante el XVII por la de Eligio, que es la que predominará casi exclusivamente en los documentos a partir de los comienzos del XVIII, seguramente por la influencia francesa de los Borbones.

La forma más castellana, Eloy –ya que Loy es una abreviatura de ella–, es también una forma europea, pues la encontramos en francés como Eloi. Su abreviatura, Loy, la hallamos en alemán, mientras que en italiano la forma popular es Alo o Lo, que como se ve está relacionada con Eloy o Loy.

Para todas estas lenguas es común la palabra latina Eligius o Eligio, excepto en inglés cuyo patrón de la platería es San Dunstan, monje benedictino y arzobispo de Canterbury en la segunda mitad del siglo X³. Sin embargo, su representación iconográfica coincide plenamente con las de San Eloy del resto de Europa.

LA HISTORIA

La historia del patrón de los orfebres parece ser única en casi toda Europa, o al menos, en Francia, Italia, Alemania, Austria, Eslovaquia, Países Bajos y España, países en los que hemos encontrado referencias, por lo que es evidente que viene de un origen común.

El relato, con pocas variantes, suele aparecer a comienzos de las Reglas de la Hermandad, especialmente durante el siglo XVIII, aunque también existen historias de la vida de San Eloy muy anteriores, sin embargo, la más antigua conocida como relato independiente, data de 1866⁴, si se exceptúa naturalmente La Leyenda Dorada⁵.

³ CHERRY, J.: Artesanos medievales. Orfebres, Madrid, 1999, pp. 52-53.

⁴ PORTE, A.: Un artiste du VII siécle: Eligius aurifaber, Paris, 1855.

⁵ VORÁGINE, J.: *La Leyenda Dorada*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1982, tomo II, pp. 980-981.

Según la leyenda, su vida fue redactada por su amigo San Owen, que sitúa su nacimiento en Chaptelat, en la región de Limousin, hacia el año 590. En su juventud aprendió el oficio de orfebre en Limoges con Abdón, marchando más tarde a París donde conoció a Bobbón, tesorero de Clotario II, que le proporcionó el empleo de monedero.

De su estancia en la corte de Clotario II se cuentan muchos relatos, algunos milagrosos, pero parece ser que cuando la figura de Eloy alcanzó más relieve fue durante el reinado de Dagoberto, sucesor de Clotario, que le hizo su tesorero, y, según la leyenda, le encargó una silla de oro, dándole la materia prima. Con ésta San Eloy hizo dos sillas, por lo que la sorpresa del rey indujo a que se considerase como un hecho milagroso.

Después de la muerte del monarca, se ordenó de sacerdote y llegó a ser obispo de Noyons, que era una diócesis que comprendía, no solamente el noroeste de Francia, sino Tournai y casi todo el sur de Flandes.

En su época de religioso construyó varias iglesias y conventos. En Limousin el monasterio de Solignac, en París la basilica de San Pablo, y un convento femenino, en Limoges otro monasterio femenino, cerca de la iglesia de San Marcial. En la última época de su vida, siendo obispo de Noyons, fundó la iglesia de Las Dunas, arrabal de Dunkerque.

Las fechas conocidas de su vida son la del nacimiento, hacia el 590, la de la fundación de Solignac, en el 632, su consagración como obispo, en el 640 o 41, según los diversos autores –Reau lo sitúa en el 40, y Baussan el 13 de mayo del 41⁶–, y su muerte en el 659.

La historia de su vida se centra en dos vertientes la de evangelizador en las extensas tierras del norte de Francia, y la de artista orfebre, que nunca la perdió, pués continuó trabajando el metal aún siendo obispo.

Casi todas las obras de orfebrería que hizo se han perdido, pero históricamente se refiere su existencia. Las cajas-relicarios de San Martín de Tours, de San Denís, de San Severino, en Chateau-Landón, de San Crispino y San Crispiniano, en Soissons, y el cáliz de la adadía de Chelly, que se fundió en 1792, y del que se conserva un grabado. Sin embargo, su obra más famosa, la silla de Dagoberto, se identifica hoy con el sillón de bronce existente en el Gabinete de Medallas, de la Biblioteca Nacional de París. Esta atribución parece claramente falsa, pues el sillón, aparte de no ser de oro, ni dorado, es

⁶ REAU, L.:Iconographie de l'Art Chretiene, París, 1958, pp. 422-427, y BAUSSAN, Ch.: Saint Eloi, col. L'Art et les Saints, París, 1932, p. 24.

una silla curul romana que se hallaba en Saint Denís en el siglo XII. No obstante, en este mismo museo se conservan algunas monedas de oro correspondientes a la época en que San Eligio fue responsable de la Casa de la Moneda de Marsella, durante el reinado de Dagoberto. Estas monedas llevan la siguiente inscripción: «Dagobertus rex-Eligius monetarius»⁷. Esta podría ser la única obra existente en la que se ha podido comprobar la intervención de San Eligio, aunque ésta sea indirecta.

San Eloy murió el 1 de diciembre del 659, y fue enterrado en la abadía de Saint Loup, que a partir de entonces tomó el nombre de San Eloy. En el 895, y por miedo a la invasión normanda, su cuerpo se llevó al interior de la ciudad de Noyons, en la sede obispal. Otro traslado tuvo lugar en 1066, desde el obispado a la catedral, y otro muy solemne el 25 de junio de 1157, en que se pusieron sus restos en una nueva caja. Nada se sabe de posteriores traslados hasta la época de la Revolución, en que su sepulcro se salvó del saqueo gracias al sacristán Eustaquio Rohaut, que escondió sus reliquias bajo al altar mayor de la catedral, donde estuvieron hasta 1914. Durante la Primera Guerra Mundial se trasladaron al monasterio holandés de Oosterhout, para volver posteriormente a Noyons, donde parece ser que se hallan hoy día parte de ellas, ya que la ciudad belga de Brujas, en la iglesia del Salvador, conserva un relicario de plata de grandes dimensiones que dice contener los restos de San Eloy.

La última novedad sobre los restos de San Eligio es una reliquia de forma de colgante trilobulado con puntas alternadas, de plata dorada, cuyos extremos se adornan con zafiros y perlas (fig. 1). En el centro de este marco va un trozo de hueso en forma de triangulo irregular que al parecer corresponde al santo. La pieza lleva por detrás una inscripción grabada en letras góticas que dice «S.E/LI/GIO», y puede fecharse en el siglo XIV⁸. Aunque se propone un origen italiano para la reliquia, basándose en el nombre latino italianizado –Eligius, Eligio–, no obstante, la pieza podría ser también española o portuguesa si atendemos al nombre de Eligio, que constituye la forma culta en ambas lenguas de Eloy.

Esta es la historia tradicional de San Eloy, de la que naturalmente las fases más antiguas son dificilmente documentables, ya que probablemente se trasmitieron por tradición oral, recogiéndose más tarde por los historiadores

⁷ BAUSSAN, Ch.: *Ob.cit.*, p. 18.

⁸ KUGEL, J.: Joyaux Renaissance. Une explendeur retrouvée, Paris, 2000, fig. 4.



Figura 1. Reliquia de San Eloy, c.p., Paris.

eclesiásticos y locales, y siendo para todos ellos la fuente principal La Leyenda Dorada.

LA ICONOGRAFÍA

Sus más antiguas imágenes se hallan naturalmente en Francia, pero también las hay muy remotas en Italia, por donde su culto se extendió al igual que por Flandes, aunque en este último país el hecho de haber ejercido allí de obispo hizo que desde fecha muy temprana existiesen representaciones del Santo.

En Francia, los dragados del Sena, cerca del antiguo priorato de San Eloy, sacaron a la luz medallas con tipos diferentes en la representación del Santo, que pueden agruparse en tres principales: el herrero, el orfebre y el obispo⁹.

SAN ELOY HERRERO

Parece evidente que su actividad profesional no fue sólo de orfebre, sino también de fundidor del metal en general y, a este respecto, muchos gremios que trabajaban los metales no nobles lo tuvieron también por patrón, y lo representaron según a su oficio convenía. Su patronazgo alcanzó a los herreros, y en este caso se se representa como maestro del oficio, con tenazas y martillo, e incluso en el acto de herrar a un caballo. Esta última iconografía alude a una leyenda por la cual un caballo con una pata cortada fue llevado ante San Eloy y éste por el simple hecho de clavarle un clavo en la herradura consiguió soldarle toda la pata. En época posterior, y por extensión, fue también patrón de los **tratantes de ganado**, y de los **cocheros** o conductores de coches en Francia, y con esta forma de representación lo encontramos, aunque no muy a menudo, durante la Edad Moderna.

Las representaciones de San Eloy como herrero las hallamos, principalmente, en Francia, en Flandes y en Italia, siendo las más antiguas de ellas las que muestran al Santo cogiendo con sus pinzas la nariz de un diablo, que aparece en una vidriera de la catedral de Le Mans. Estas imágenes responden a la leyenda que refiere que el Santo se defendió de las tentaciones del diablo atenazándole la boca y la nariz de manera que quedasen anuladas sus insinuaciones. La misma iconografía presenta un bordado en una casulla de

⁹ BAUSSAN, Ch.: *Ob.cit.*, p. 424.

hacia 1470, en que se representa a San Dunstan (fig. 2), patrón de los plateros ingleses, asimilado a San Eloy.

Más tarde el demonio de Le Mans va a convertirse en una bella dama a la que va a neutralizar de la misma manera. Así lo hallamos en una miniatura de la Biblioteca Nacional de París¹⁰, en la que el tocado de la dama lleva dos hermosos cuernos para aclarar su significado demoníaco.

Su representación como herrero que arregla la pata del caballo es también eminentemente francesa, y aparece por vez primera en un emblema de peregrinación, de talla muy rústica, clasificada como del siglo XIV. En ella se ve al Santo ante el yunque, junto a otros dos personajes, y al caballo, aunque a éste no se le aprecia ninguna característica relacionada con la historia de la pata cortada. La leyenda de la medalla dice: SIGNUS SANCTI ELIGII.

El caballo con la pata cortada lo hallamos, en el siglo XV, en un bajo relieve de la catedral de Ulm, y en la primera mitad de este siglo en la base de la hornacina (fig. 3) que contiene su imagen de obispo en el Ors San Michele de Florencia. Del siglo siguiente es una pintura del Museo de Zurich.

Es interesante ver cómo en estas representaciones de San Eloy se asocian la leyenda de la pata cortada, y la de la bella dama diablesa. En una de ellas, la italiana, el Santo se halla atareado herrando la pata cortada, y no presta atención a la dama, la cual se pinza ella misma la nariz, mientras que un tercer personaje sostiene la pata del caballo. En Ulm, la mujer aparece llevando en una mano la pata cortada, mientras que con la otra mano, que tiene aspecto de garra, se apoya en el hombro de San Eloy, el cual también se muestra ensimismado en su trabajo. En la representación de Zurich el Santo pinza la nariz a la dama —que en este caso no es bella—, con una mano, y con la otra sostiene la pata.

Otro aspecto de la leyenda de la pata cortada lo hallamos en un grabado del libro *De la natura di cavalli*, de 1517, en donde la mujer ha desaparecido, y sólo se ve al hombre que acompaña al caballo, y a San Eloy reparando la pata, apreciándose en la imagen todos los instrumentos del herrero, incluído el fuelle.

En Italia debió tener especial importancia la devoción de los herreros a San Eloy, ya que hoy día en Roma existen dos iglesias dedicadas a San Eloy, una correspondiente al gremio de plateros, y otra al de los herreros.

¹⁰ Biblioteca Nacional de París, manuscrito latino nº 921, fol 246.



Figura 2. San Dunstan, h.1470, detalle de una casulla de Stonyhurst, Inglaterra.



Figura 3. Relieve del Ors San Michele, Florencia.

Según Reau el milagro de pata cortada debió ser un invento del gremio de los herreros en el siglo XIV, ya que hasta esa fecha no aparecen estas imágenes en la pintura, ni en la escultura. En cualquier caso la leyenda tuvo que surgir como fecha más antigua en el siglo XI, ya que anteriormente no se herraban los caballos, y la veracidad del milagro resulta imposible, ya que, como sabemos, el Santo vivió en la primera mitad del siglo VII¹¹.

SAN ELOY ORFEBRE

La iconografia más común en toda Europa es la que lo representa como **orfebre**, que según la tradición fue su verdadero oficio, ejercido desde joven, y en virtud del cual entró en contacto con la Corte de Francia. A esta forma iconográfica se añade casi siempre la de **obispo**, forma esta última que acabará por desbancar a la primera.

¹¹ REAU, L.: Ob.cit., pp. 423-424.

Entre las representaciones más antiguas que se conservan, puede situarse la del Sello de los Orfebres de París, en la que el Santo aparece bajo los dos aspectos de obispo y orfebre, ya que a sus vestiduras obispales añade el martillo en la mano. Baussan, en su libro anteriormente citado, data este sello en el siglo XIII, leyendo además la inscripción siguiente: S: CONFRARIE S: ELIGII: AURIFABRORUM (Santa cofradía de San Eligio de los Orfebres). Hoy día, sin embargo, el sello más antiguo que posee la Bilioteca Nacional de París, aparece en un documento que se fecha entre 1486 y 1487, hallándose tan deteriorado que es imposible leer inscripción alguna.

En la misma Biblioteca Nacional se conserva un molde de sello, en muy buen estado, que perteneció a los Orfebres de Dinan (Bélgica), y que se fecha en el siglo XV, aunque la matriz podría ser del XIII. En él San Eloy aparece sentado, vestido de obispo, con el martillo en la mano derecha y el báculo en la izquierda, sobre el escudo borgoñón del león coronado. La leyenda que rodea la imagen dice así: S DU MESTIER DE FEVRE(S) DE DINNANT (Sello de los orfebres del gremio de Dinan).

En Centroeuropa hallamos también sellos de orfebres que representan a San Eloy actuando como artesano. El de los orfebres de Viena, de hacia 1367, nos lo muestra haciendo un cáliz con el martillo en la mano, pero sin mitra de obispo, rodeado de la siguiente leyenda: S(igilum) AURIFABRORUM DE WIENNA. En el gremio de Breslau muestra al Santo sentado en un sillón gótico, con mitra de obispo y martillo en la mano con el que da forma a una pieza cónica que parece la copa de un cáliz. El sello se situa a mediados del XV. Finalmente el de Kaschau (Kosice), en Eslovaquia, lo presenta en posición frontal, vestido de obispo, sentado en un trono del gótico final, con un cáliz en la mano y un martillo en la otra.

No obstante, a lo largo de la Edad Media, la representación como verdadero orfebre, que trabaja y vende en su tienda, es bastante habitual. Así, por ejemplo, lo hallamos en una miniatura del siglo XIV de la Biblioteca Nacional de París, en la que se ve tras una mesa o mostrador —en el que hay un cáliz, dos cajas o ciborios y un plato—, ofreciendo su mercancía a una dama. En el Archivo Municipal de la ciudad de Siena encontramos una imagen de San Eloy orfebre, en una miniatura del más puro estilo sienés, que se halla encabezando las Reglas de la Hermandad, las cuales quizá sean las más antiguas conservadas, ya que datan de 1361. En ellas, en la mayúscula que inicia la primera página, aparece el Santo, de medio cuerpo tras su mesa de trabajo, golpeando con un martillo —que sostiene en la mano derecha— un objeto

-que sustenta con la izquierda- y que al parecer es un cáliz. Sobre la mesa está el yunque o tas de platero, otro martillo distinto, y una especie de pinzas o tenazas

La leyenda de la relación de San Eloy con la monarquía francesa va a determinar también algunos aspectos de su inconografía, presentándola en escenas con varios personajes de la Corte francesa.

Del siglo XIV es la conocida pintura tradicionalmente atribuida a Tadeo Gaddi, existente en el Museo del Prado, que representa a San Eloy como orfebre en su taller, pero aquí la composición es más amplia y compleja que en la miniatura, porque si bien la figura del Santo tiene una cierta relación con la miniatura sienesa, por su postura y por la forma de empuñar el martillo, la escena presenta muchos más personajes. Aparecen otros cuatro artífices, tras el mostrador, tres de ellos trabajando las piezas, y uno en pie avivando el fuego con el fuelle. Además otros dos grupos de figuras en pie, aparecen a la derecha y a la izquierda, contemplando el trabajo de los orfebres, pero fuera de la tienda.

La pieza que trabaja San Eloy es una silla de montar en oro, que está relacionada con la leyenda de las dos sillas que hizo para el rey Dagoberto con el material que le dio para una. Este rey sería el que aparece vestido de rosa en el centro del grupo de la derecha, o al menos así ha sido interpretado hasta ahora por los historiadores¹². Nosotros sin embargo pensamos que esa figura no muestra ningún atributo real, a no ser que la corona que hay sobre el mostrador se identifique con la realeza del personaje. Éste presenta una total austeridad en el vestido, y su imagen recuerda más a la de Cristo que a la de un rey, aunque su divinidad tampoco se acusa, ya que su cabeza no está rodeada por aureola alguna. No obstante, nosotros pensamos que la supuesta figura del rey podría ser también la de Cristo, cuya presencia produce el milagro de las dos sillas. Podría apuntarse también la fusión de las dos imágenes –Cristo y el rey–, en una sola.

Relacionada con esta representación está la vidriera del Museo del Louvre, dos siglos posterior, que muestra el paso siguiente, es decir, el peso y la entrega de la silla al rey. San Eloy, representado por un bello adolescente de recuerdo italiano, sostiene una balanza que contiene en uno de los platillos la silla de montar, y en el otro las pesas necesarias. El rey, tocado con gorro,

¹² DONATI, P.P.: Tadeo Gaddi, trad. Guerrero Lovillo, J., Madrid, 1971, p. 23.

corona y ropa real bordada de lises, contempla el peso junto con otras dos figuras más que encuadran la escena. En realidad es interesante comprobar cómo estas dos representaciones —la pintura de Gaddi y la vidriera del Louvre—, que aluden al milagro de la silla, la presentan como una silla de montar, por lo que habría que pensar que a este tipo de objeto se refería el milagro de San Eloy, y no a una silla o sillón de mobiliario doméstico. Estas imágenes corroborarían una vez más la falsedad de la silla curul de la Biblioteca Nacional de París como obra de San Eligio.

Una de las más famosas representaciones de San Eloy orfebre es la tabla de Petrus Christus, del Museo Metropolitano de Nueva York, datada en 1449, y que se pintó para el Gremio de Plateros de Amberes. Se representa aquí al Santo en su tienda, en el momento de pesar los anillos de boda de unos novios, que los contemplan con interés, e incluso la novia extiende una mano para tomar su anillo. San Eloy aparece aquí como un vendedor, pues todo lo que hay sobre su mostrador son monedas, pesos, medallas, y una pequeña balancita con la que pesa los anillos. Sobre el mostrador se aprecia también la pesa mayor o caja que contiene a todas las demás, una cinta, y un espejo convexo, que refleja un paisaje urbano con dos figuras, una de las cuales lleva un pájaro en la mano. Estos dos personajes quizá representen a los padres del Santo, ya que a la madre —Terrigia—, se le apareció un águila en sueños, antes del nacimiento de su hijo. En los anaqueles aparecen distintos objetos, tanto de plata como de oro, o hechos con piedras.

Esta tabla flamenca del siglo XV presenta a San Eloy como un simple vendedor, situado en una pequeña tienda de las muchas que había en esa época en el país, y mostrando los objetos que entonces se hacían, pero sin alusiones claras a la vida o a la santidad del personaje, salvo su relación con la joyería, y el halo que rodea su cabeza. La escena está concebida con un absoluto sentido profano, hecho que ya ha sido observado por los especialistas de la pintura flamenca¹³.

Gran relación con esta pintura guarda otro cuadro, también flamenco, de asunto diametralmente opuesto, como es el de *El Prestamista*, de Quintin de Metsys, fechado en 1514 y existente en el Museo del Louvre. Este cuadro que se ha titulado también Los banqueros, o El joyero y su mujer, muestra una pareja, en la que la mujer hojea un libro, mientras el marido pesa las monedas. Sobre el mostrador hay numerosas monedas, los pesos, joyas, per-

¹³ LASSAIGNE, J.: La peinture flamande. Le siécle de Van Eyck, Genéve, 1957, p. 72.



Figura 4. San Eloy en su taller, Niclaus Manuel, 1515, retablo de los Predicadores de Berna, Suiza.

las y piedras, además del habitual espejo convexo, que en este caso representa a un personaje asomado a una ventana. En los anaqueles hay diversos objetos y varios libros. Como vemos la composición del interior es casi idéntica a la de Petrus Cristus, y el oficio de los personajes parecido, sin embargo el sentido de la representación pretende ser diferente. En la misma línea se halla el cuadro de Niclaus Manuel, fechado en 1515, y perteneciente a un retablo de Berna, que fue encargado por el gremio de pintores y orfebres. Se nos presenta al Santo junto otros dos orfebres en torno a una mesa trabajando, tras de los que aparece un anaquel con piezas y una ventana que deja ver un amplio paisaje. San Eloy va elegantemente vestido, con espada al cinto, y se halla dando forma a la copa de un cáliz mediante el tas y el martillo (fig. 4).

A partir del siglo XVI esta imagen de simple orfebre va casi a desaparecer, siendo substituida por la de obispo, a la que a menudo se le rodea de elementos alusivos al oficio de la Platería, o bien se le muestra empuñando el báculo en una mano y el martillo en la otra, como hemos visto en los sellos centroeuropeos. Sin embargo, todavía en el siglo XVII aparecen algunas re-

presentaciones de San Eloy en su taller, vestido como simple artesano. Tal es el caso del grabado sevillano de José Carpio, en 1687¹⁴. Aquí, aunque el Santo no lleva mitra ni báculo, ambos emblemas son sostenidos por ángeles situados en los ángulos superior e inferior izquierdos, además, sus ropajes talares y la forma de sostener la cruz entre las manos lo muestran como una autoridad de la Iglesia más que como un orfebre.

SAN ELOY OBISPO

Vimos anteriormente como el modelo iconográfico más antiguo era el de obispo, al que se le añadía, a veces, el martillo como símbolo del orfebre, tal y como aparecía en varios sellos europeos. A esta representación del Santo como obispo y orfebre se le van a añadir, en algunos casos, otros elementos alusivos al arte de los Plateros, como en el Sello de los orfebres de Brujas, de 1356, en donde San Eloy aparece bajo un templete prominente al que enmarcan dos copones en la parte baja, y un tercero a los pies del Santo en una cartela estrello-lobulada. Por el borde corre una inscripción que dice: SELVERS MEDE VA BRUGG* DITS DE S EGE(dius?), Medalla de los plateros de Brujas llamada de San Egidio (o Eligio).

En la medalla del collar de los orfebres de Gante, San Eloy aparece sentado bajo un baldaquino, con un martillo en la mano derecha y un objeto redondeado en la izquierda, que quizá se refiera al material de trabajo. Lleva también una pequeña mitra, enmarcándose todo en un voluminoso cuadrilóbulo, con acantos en los ángulos y en los laterales. En el sello de los orfebres de Breslau, San Eloy aparece como obispo, con mitra y vestidura talar, dando forma sobre el yunque, con el martillo, a una copa de caliz. En el de Kaschau se muestra con la majestad del prelado, bajo un templete del gótico final, blandiendo el cáliz en una mano y el martillo en la otra más como emplemas del poder episcopal que como elementos de trabajo.

Puramente como obispo, en el momento de su coronación y sin ningún atributo de platero, aparece en un diseño para un tríptico del Museo del Louvre, de escuela flamenca. Se nos muestra allí sentado en silla de tijera y rodeado por dos obispos que le colocan la mitra, además de dos acólitos que sostienen la cruz y el báculo. Un tercer personaje arrodillado, le presenta un libro,

¹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A.: «Nuevos dibujos en el Prado. La donación Zóbel», *Boletín del Museo del Prado*, tomo VII, nº 20, Madrid, 1986, p. 110.

que quizá se refiera al juramento que los plateros prestaban al entrar en la cofradía

Sin embargo, la imagen más habitual, tanto en Francia como en Flandes, es la de obispo con báculo en una mano y martillo en la otra, apareciendo en toda clase de representaciones, desde las miniaturas hasta las tallas en madera, pasando incluso por la escultura en piedra.

Esta abundancia en la representación de San Eloy, en los mencionados países obedece a la gran devoción que tuvo el Santo en aquellas zonas en las que vivió, que si bien hoy día corresponden a países diferentes –Francia y Bélgica–, en el siglo VII, en el que vivió San Eloy, no existía esta división territorial. La diócesis de Noyons, en la que fue obispo, abarcaba casi todo el noroeste de Francia y el suroeste de Bélgica, en el que existían ciudades tan importantes como Amberes, Brujas, Gante o Tournai. Precisamente la leyenda cuenta que fue elegido obispo por las ciudades de Noyons y Tournai, y que su tarea fue evangelizar a estos bárbaros del Norte.

Por otra parte, todas las ciudades mencionadas tuvieron en la Baja Edad Media un amplísimo desarrollo del comercio y de la industria, teniendo los gremios un papel determinante en ello. Así los Gremios de Orfebres de estas ciudades promovieron el culto a San Eloy y sus imágenes fueron abundantísimas, presentando una variada iconografía, algunos de cuyos aspectos ya hemos comentado. Lo hemos visto en su tienda como platero, como vendedor y realizador, como herrero, como obispo, y como obispo con los atributos de orfebre. Esta última forma iconográfica será la predominante en la Edad Moderna, tanto en sus países de origen, Francia y Flandes, como en los demás países europeos en los que tuvo culto.