ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2008

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA. SAN ELOY 2008

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2008

Estudios de Platería, San Eloy 2008 / Jesús Rivas Carmona (Coord.).- Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008
668 p.
ISBN 978-84-8371-786-8
1. Platería – Estudios y conferencias. 2. Orfebrería – Estudios y conferencias. I Rivas Carmona, Jesús. II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. III. Título
739. 1 (082.2)

1ª Edición, 2008

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión 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, Servicio de Publicaciones, 2008
ISBN: 978-84-8371-786-8
Depósito Legal MU-2.207-2008

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F.G. GRAF S.L.
fggraf@gmail.com

A don José Hernández-Mora Pérez,
en reconocimiento a su contribución
a la fiesta de San Eloy

Índice

PRÓLOGO..... 15
Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Juan García-Santacruz Ortiz, Obispo de Guadix
Fiel Contraste San Eloy 2007

ESTUDIOS

Dos marcas para cuatro plateros de Guatemala: Gregorio de Ávila, Francisco Xavier de Ávila, Patricio Méndez Girón y José Antonio Girón..... 21
Javier Abad Viela
Arquitecto

Dalla Spagna alla Sicilia: le foglie di cardo sui calici "madoniti". Un fortunato epiteto coniato da Maria Accascina 39
Salvatore Anselmo
Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo

Las joyas de la Virgen de la Almudena 55
Amelia Aranda Huete
Conservadora de Patrimonio Nacional

El joyero de la Virgen de Guadalupe a finales del siglo XVIII. Una posible obra de Hans Reimer entre las representadas en su inventario gráfico 71
Letizia Arbeteta Mira
Museo de América

La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea.... 91
Aurelio A. Barrón García
Universidad de Cantabria

Le oreficerie spagnole negli scritti di Maria Accascina..... 121
Nicoletta Bonacasa
Università degli Studi di Palermo

La platería en las iglesias de Olmedo. Un interesante conjunto hasta ahora desconocido 131
José Carlos Brasas Egido
Universidad de Salamanca

Panorama de la platería hispanoamericana del Barroco en Vizcaya..... 139
Raquel Cilla López
Museo Diocesano de Arte Sacro (Bilbao)

Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XIX 161
Francisco de Paula Cots Morató
Universitat de València

La custodia y andas de Damián de Castro en Chillón (Ciudad Real)..... 189
Juan Crespo Cárdenas

La máquina de los Gaudines en Madrid (1772) y Lisboa (1782) 205
José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense

El splendor de la orfebrerìa siciliana 215
Maria Concetta Di Natale
Università degli Studi di Palermo

Platería manierista en la comarca de Béjar (Salamanca): la cruz parroquial de Candelario y su relación con otras cruces de su entorno 233
Roberto Domínguez Blanca
Universidad de Salamanca

Ecos del Nuevo Mundo. Piezas de plata y oro procedentes de las Indias en la colección de la Marquesa del Zenete 255
Noelia García Pérez
Universidad de Murcia

De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas 265
Carmen Heredia Moreno
Universidad de Alcalá

Joyas pintadas. Otra forma de ver las joyas. 2 287
Natalia Horcajo Palomero
Doctora en Historia del Arte e investigadora de Joyería

Reliquias y relicarios en la época de la Ilustración en la catedral de Oviedo 305
Yayoi Kawamura
Universidad de Oviedo

Un ejemplar inédito de la *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, del "escultor de oro y plata" Juan de Arfe y Villafañe, en la Universidad de La Laguna..... 315
José Cesáreo López Plasencia

La pérdida de objetos religiosos de plata en Cuenca durante la Guerra de la Independencia..... 339
Amelia López-Yarto Elizalde
Instituto de Historia. C.S.I.C. Madrid

Plateros de las Reales Caballerizas..... 359
Fernando A. Martín
Patrimonio Nacional

Una obra inédita de Manuel García Crespo: el marco de plata de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila..... 371
Lorenzo Martín Sánchez
(Universidad de Salamanca)
Fernando Gutiérrez Hernández

Platería y joyería privada en el entorno murciano (1785-1800) 391
Elena Martínez Alcázar

Los petos en la joyería sevillana: nuevas aportaciones 411
Mª Jesús Mejías Álvarez
Universidad de Sevilla

Mecenas y plateros. El mecenazgo civil de las platerías extremeñas..... 421
Vicente Méndez Hernán
Universidad de Extremadura

Obras de platería en la fotografía del siglo XIX en la colección del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra 443
Ignacio Miguéliz Valcarlos
Universidad de Navarra

La platería segoviana durante la Guerra de la Independencia 465
Francisco Javier Montalvo Martín
Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid

La plata de la Capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia 485
Mª del Mar Nicolás Martínez
Universidad de Almería

La obra del platero Manuel Timoteo de Vargas Machuca para la Real Casa 505
Pilar Nieva Soto
Doctora en Historia del Arte

El fulgor argentífero. Sierra, plata y minería en la Cartagena del siglo XIX. 523
Antonio Peñafiel Ramón
Universidad de Murcia

La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería 535
Jesús Rivas Carmona
Universidad de Murcia

Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales 555
Miguel Ruiz Calvente
Universidad de Jaén

Nómina de plateros lucenses del siglo XVIII 569
Manuela Sáez González
Doctora en Historia del Arte

El Real Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid: piezas de plata conservadas 587
Jesús Ángel Sánchez Rivera
Universidad Complutense

El platero Pedro Sánchez de Luque y los jarros de pico cordobeses 617
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar
Universidad de Málaga

La platería y los dibujos del pintor Juan José del Carpio 633
Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla

Un posible relieve de Juan de Arfe en el mercado de arte 645
Mª Jesús Sanz
Universidad de Sevilla

El relicario de plata de Santa Rosalía de Palermo de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Vélez Blanco (Almería)..... 653
Mª Rosario Torres Fernández
Universidad de Almería

PRÓLOGO

El pasado día 29 de noviembre de 2007, la Universidad de Murcia conmemoró, como todos los años, la fiesta de San Eloy, patrón de los Plateros. En dicho día se sucedieron diversas celebraciones, entre religiosas, académicas y festivas, aunque sobre todo destacó el acto de las Ofrendas, que tuvo lugar en la parroquia de San Bartolomé, delante de la imagen de San Eloy que en el siglo XVIII realizara el gran escultor murciano Francisco Salzillo. Durante el mismo se procedió al nombramiento de Fiel Contraste San Eloy 2007, un cargo que tiene especial significación dentro de la fiesta y que en esta ocasión recayó en mi persona. Según la costumbre, cada Fiel Contraste debe hacerse cargo del prólogo del libro *Estudios de Platería* del año siguiente. Por ello, lector, me corresponde a mí escribir estas líneas de presentación del libro del presente año 2008.

La verdad es que para mí resulta muy satisfactorio prologar este libro, ya que en él se significa particularmente tan especial acontecimiento de la Universidad de Murcia. Hace ya más de una década que en el seno de la misma surgió la idea de celebrar la fiesta de San Eloy con la intención de rememorar las viejas tradiciones del gremio de plateros, que en la ciudad de Murcia tuvo gran importancia, como todavía recuerda una de sus calles más céntricas, la de Platería. Desde entonces la Licenciatura de Historia del Arte evoca con diversos actos lo que fue la vida del viejo gremio y de modo muy especial la festividad del patrón. Resulta muy hermoso el recuerdo de esas antiguas tradiciones y no menos el espíritu que anima la celebración, pues llama mucho la atención el entusiasmo y la participación de alumnos, profesores y autoridades.

Pero no todo queda en una mera celebración festiva. Como acontecimiento universitario que es, aparece repleto de actos académicos y culturales, destinados al estudio, la investigación y la difusión de la platería. En efecto, durante la semana anterior se desarrolla un importante curso de Orfebrería, en el que suelen participar numerosos especialistas de la materia. Incluso en los últimos años han tenido lugar unas magnas exposiciones organizadas por Fundación Cajamurcia, institución muy vinculada a San Eloy, por lo que también contribuye con entusiasmo y generosidad a la financiación del libro de *Estudios de Platería*. Editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, este libro viene a ser el gran protagonista del evento, incluso se convierte en ofrenda magna de la citada universidad al santo patrón.

Desde luego, el libro *Estudios de Platería* se trata de una obra de singular importancia, ya que cada año saca a la luz diversos trabajos de platería y joyería, que cada vez más aumentan en número. Así, se convierte en gran ocasión para dar a conocer las investigaciones de los especialistas, tanto españoles como extranjeros, para reunir las mismas y manifestar así el panorama de tales estudios. Representa algo verdaderamente único, que ya llega a ser todo un hito dentro de la bibliografía de Historia del Arte, pero sobre todo en el mundo del arte de la plata, cuyo conocimiento ha aumentado y se ha enriquecido gracias a esta serie de libros. Ciertamente, debo felicitar a la Universidad de Murcia por tan extraordinaria iniciativa y por saber hacer de la fiesta de San Eloy un acontecimiento rico en entusiasmo, tradiciones y estudio.

Juan García-Santacruz Ortiz, Obispo de Guadix
Fiel Contraste San Eloy 2007

ESTUDIOS

Dos marcas para cuatro plateros de Guatemala: Gregorio de Ávila, Francisco Xavier de Ávila, Patricio Méndez Girón y José Antonio Girón

JAVIER ABAD VIELA
Arquitecto

Las marcas personales de platero guatemalteco fueron relativamente numerosas en el siglo XVI[1], pero desaparecieron por completo durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Entre 1600 y 1780 tenemos únicamente registradas las marcas de dos plateros de Santiago de Guatemala: las de Domingo de Castro y Escobar (1747) y la de Miguel Guerra y Ávila (cuyo punzón se grabó entre 1769 y 1776). Desde 1700 hasta 1822, tenemos censados en la capital del reino de Guatemala ochenta y cinco maestros plateros, una buena parte de los cuales estuvieron en posesión de licencia de presentación, constituyendo la élite del oficio[2]. Sin embargo, conocemos únicamente doce marcas personales que les puedan ser atribuidas entre las que

1 Conocemos once marcas distintas para veinticuatro maestros plateros documentados desde la cuarta década del siglo. Es cierto, sin embargo, que posiblemente cuatro de esas marcas correspondan a dos únicos maestros.

2 Es posible, aunque no resulte demasiado probable, que entre 1720 y 1760 haya existido algún otro maestro examinado; en cualquier caso no antes ni tampoco después de este hiato de cuarenta años en la documentación emanada de la Caja Real a lo largo del s. XVIII, parcialmente suplida por la procedente de los Protocolos de los escribanos de la ciudad. En todo caso, el número de examinados activos en Guatemala durante todo el periodo resulta comparativamente bajo, en términos tanto americanos como peninsulares.

figuran las dos anteriormente mencionadas; una tercera que debió utilizarse por primera vez hacia 1798 (José Gabriel Aragón) y por último una marca utilizada exclusivamente en el siglo XIX (José María Aguilar). Debemos añadir a las cuatro anteriores un grupo de marcas que parecen haber surgido al mismo tiempo, probablemente a causa de los esfuerzos del veedor del gremio, José Joaquín Sánchez de León, por mejorar y afianzar los controles legales y administrativos sobre sus miembros durante la segunda mitad de 1784, lo que le costaría el frontal rechazo y animadversión del gremio y su pronto cese en el cargo[3].

Consideramos significativo el hecho de que, después de casi veinte años de búsqueda y del examen directo de cientos de piezas de platería guatemalteca, de cuatro de estas improntas no hayamos podido encontrar sino un único ejemplar[4].

La atribución de once de estas marcas a otros tantos plateros guatemaltecos estaba ya propuesta, al menos con carácter aproximativo, desde 1981 por Josefina Alonso de Rodríguez, a la que siguió posteriormente Cristina Esteras, y a ésta, la práctica totalidad de los estudiosos que han tratado sobre estas platerías[5]. La marca número doce, encontrada por nosotros en 1993 sobre una escribanía de la colección del duque de Bailén, fue atribuida por Cristina Esteras en el año siguiente al maestro Manuel de Jesús Ballinas y Gálvez.

En este trabajo nos proponemos resumir las razones que nos asisten para impugnar las atribuciones de dos de tales marcas: las asignadas a los maestros Gregorio de Ávila Rincón y Patricio Méndez Girón, restituyéndoselas a Francisco Xavier de Ávila Mérida, hijo del primero, y a José Antonio Girón, platero cuya carrera como maestro examinado (documentada entre 1780 y 1795) se desarrolla por completo en la Nueva Guatemala.

---

3 También conocemos las marcas de los maestros examinados Hipólito Meoño y José Plácido Ramírez, ambos ensayadores de Quetzaltenango a principios del siglo XIX. Ramírez era natural de la Santiago de Guatemala, donde debió nacer hacia 1770, pero todo su trabajo documentado o marcado se desarrolló en la capital de Los Altos, localidad de su residencia al menos desde 1802.

4 Son las marcas atribuidas a los maestros Manuel de Jesús Ballinas y Gálvez, Juan Miguel de Espinosa, José María de Ávila Mérida y su hermano Francisco Xavier.

5 J. ALONSO DE RODRÍGUEZ. *El Arte de la Platería en la Capitanía General de Guatemala*. Tomo II. Universidad de San Carlos, Guatemala, 1981. Queremos dejar constancia aquí de que, mientras redactábamos este trabajo, hemos recibido la triste noticia del fallecimiento de esta ilustre profesora guatemalteca de origen cubano, sin lugar a dudas la más importante investigadora de las artes decorativas y, más específicamente, de la platería en la Guatemala del siglo XX. Los trabajos de documentación de Josefina Alonso de Rodríguez en el Archivo General de Centroamérica, resumidos en el tomo II de su obra, están en la base y en el origen de todo cuanto se ha escrito sobre la materia, tanto en América como en España, desde hace más de un cuarto de siglo, incluyendo nuestras propias investigaciones. Su jugoso y claro castellano, así como su forma, fresca e intuitiva, de enfrentarse a la documentación, hace que sus obras sean de obligada, pero también de amena y apetecible lectura. En circunstancias harto difíciles para su país y para ella misma, realizó un enorme acopio documental que ha señalado el camino a otros y permitido avanzar de manera firme en el conocimiento de una de las más importantes manifestaciones artísticas de la América española. Descanse en paz.

La marca "AVILA"

Este punzón aparece estampado sobre un grupo de objetos, entre los que figuran algunos de los más originales y bellos de la platería centroamericana, fundamentalmente en lo que a tipologías domésticas se refiere. En colecciones privadas guatemaltecas, estadounidenses y españolas se conservan candeleros, jarros, escudillas, azafates y tazas que solamente admiten parangón, durante el último cuarto del XVIII, en su originalidad, elegante decorativismo y calidad técnica, con las mejores obras de Miguel Guerra[6].

LÁMINA 1. *Marca de Ávila.*

La impronta, consistente en el apellido "AVILA" escrito con letras mayúsculas en el interior de un rectángulo (lám. 1), fue asignada por Josefina Alonso en 1981[7] al maestro Gregorio de Ávila Rincón, miembro de la probablemente más importante dinastía de plateros y artistas centroamericanos. Nacido en Santiago de Guatemala entre 1720 y 1725, tercer hijo de Blas de Ávila y Quevedo (1695-1767)[8]. Entre sus siete hermanos figuran los maestros plateros Manuel Antonio, Francisco y Juan de Dios de Ávila Rincón; así como María de la O de Ávila y Rincón, casada con Baltasar Guerra y madre del más grande platero guatemalteco de la segunda mitad del XVIII, cuyo nombre completo era Miguel Bruno Guerra Ávila (1750, +1805), oficial de Manuel Antonio de Ávila en 1769, trabajaba por cuenta propia ya en 1774, aunque no obtuvo su título y licencias de presentación y apertura hasta el 3 de marzo de 1776[9]. Entre los hijos de Gregorio figuran los plateros Luís, Francisco

6 Entre estas piezas destacan, el par de candeleros (lám. 7) de la colección Antonio Cavero de Madrid, obra de singular fantasía y sorprendente belleza. En la misma colección se halla un jarro parcialmente dorado también de fuerte atractivo y notable originalidad. Por último en la colección madrileña del duque de Bailén se encuentra un jarro con su plato, publicado en 1994 por Cristina Esteras, que no cede en interés al anterior.

7 Pero sin proporcionar motivo alguno para tal atribución. Posiblemente se basó, como en otros casos, en que Gregorio escribió en muchas ocasiones —pero no siempre— su apellido con "V". Nuestro propio trabajo en este campo nos ha llevado a encontrarnos una y otra vez con la absoluta insuficiencia de la ortografía para justificar la atribución de cualquier marca a un determinado platero.

8 Blas de Ávila y Quevedo, grabador y platero, fue considerado en agosto de 1761 por los oficiales reales de la Audiencia de Guatemala, en el trascurso de un expediente sobre pago de quintos por parte de la Iglesia, como uno de los "*cuatro principales maestros plateros de la ciudad*", en compañía de Juan de Eguizábal, José Antonio Guzmán, y Marcos Ayala. La única obra segura de su mano que conocemos (un cáliz firmado en 1751, perteneciente al Convento de la Merced de Sarria en la provincia de Lugo) basta para situarlo como uno de los mayores artistas centroamericanos.

9 A3 L.812 E.14914 f. 187. *Libro de Pases de Títulos para 1771 y siguientes.*

Todos los datos biográficos que proporcionamos sobre el que fue uno de los mayores artistas de la historia en Centroamérica, incluyendo su nombre completo y su segundo apellido, son inéditos.

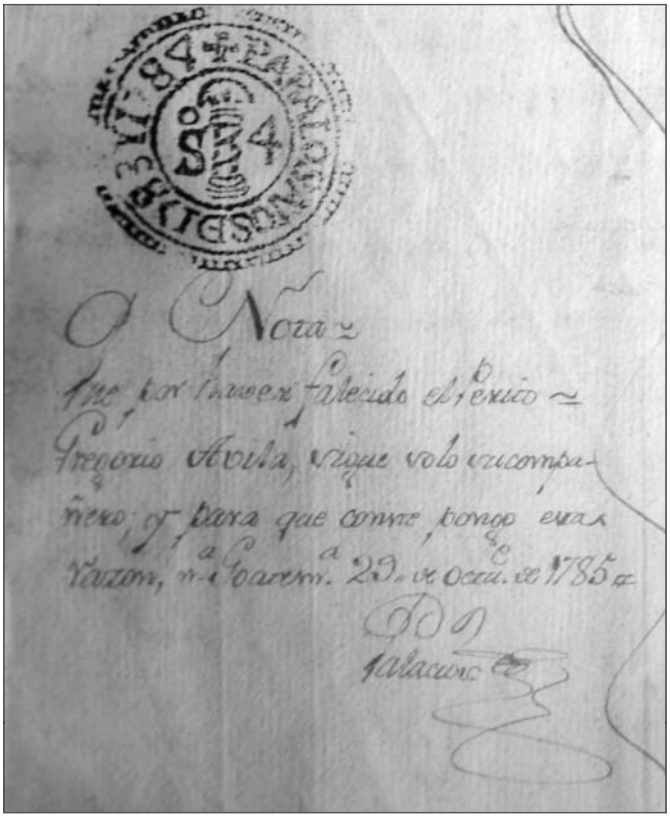


Lámina 2. *Notificación del fallecimiento de Gregorio de Ávila.*

Xavier, José María y Alejo de Ávila Mérida; tuvo también una hija, María de la Luz, cuyas frecuentes apariciones en la documentación la presentan fuertemente incardinada en el núcleo familiar[10].

Se examinó, junto a numerosos colegas, en enero de 1772, obedeciendo la Real Cédula dada el año anterior en Aranjuez. Desde 1775 residía en el asentamiento provisional del valle de la Ermita, trasladándose tres años más tarde al que resultaría definitivo. Probablemente fue el primer maestro examinado en abandonar la derruida Santiago de Guatemala junto a sus hijos, seguido de sus colegas Juan Miguel Espinosa y Cornelio de Lara. Gregorio de Ávila mantuvo un importante obrador tanto en Santiago como en la Nueva Guatemala. Las cantidades de metal trabajado por él o bajo su dirección figuran invariablemente entre las mayores del gremio.

10 Los datos biográficos de Gregorio de Ávila, como los de los otros plateros a los que se refiere este artículo, son en buena parte inéditos, procediendo, de forma resumida, del trabajo sobre las platerías del Reino de Guatemala que estamos realizando desde 1996. Naturalmente, las clasificaciones que proporcionamos corresponden a legajos y expedientes encontrados en el Archivo General de Centroamérica y, en su caso, en diversos archivos eclesiásticos del antiguo Reino.

Falleció entre el 17 de enero, día en el que firma de su puño y letra en la Real Caja un asiento de remache de plata, y el 29 de octubre de 1785, cuando el escribano real introduce la siguiente "*Nota = Que por haver fallecido el Perito Gregorio Ávila= sigue solo su compañero* [se trata del platero José Antonio Girón], *y para que conste pongo esta razón, N.ª Goatem.ª 29 de octu^e^ de 1785*" (lám. 2)[11].

Como demuestran las marcas de ciudad y quinto que la acompañan, la marca "AVILA" fue utilizada exclusivamente en la Nueva Guatemala. Creemos muy probable que el revuelo administrativo producido por los informes del veedor José Joaquín Sánchez de León en 1784-85, sobre la situación del gremio y el generalizado incumplimiento de las Reales Ordenanzas, esté en el origen de la súbita reaparición de las marcas personales en las platerías de Guatemala[12]. Epigráficamente tenemos asegurado su uso en 1792, lo que, ya de entrada, transforma en imposible la antigua atribución[13]. Así mismo, y a mayor abundamiento, la utilización de varios de los punzones de ciudad y de quinto que encontramos junto a la citada marca no principia, como enseguida veremos, sino entre 1792 y 1797.

En la actualidad tenemos noticia segura de dieciocho ejemplares de la impronta "AVILA", cinco de ellos sobre platería litúrgica y el resto sobre objetos de uso doméstico. Esta cifra le otorga el tercer lugar, por cantidad de ejemplares conocidos, entre las marcas personales de platero de la Capitanía General, tras las de Miguel Guerra y Antonio de Ávila. Junto a ella aparecen en diversas ocasiones dos marcas de ciudad distintas, a las que denominaremos NG1 y NG2 y otras dos de la "*real corona*" o de quinto, (CB y CAro), todas las cuales se utilizaron exclusivamente en la nueva capital.

---

11 A3 L.22 E.5310. Expediente inédito que contiene el Inventario de las Alhajas de Plata y Oro de los Conventos de Guatemala. Los trámites para los mismos se iniciaron a finales de 1782, con la notificación a las diversas instituciones eclesiásticas de la visita de la comisión evaluadora, y el posterior nombramiento como peritos de los plateros Gregorio de Ávila y José Antonio Girón. El primer inventario se realiza en el convento de la Merced el mes de febrero de 1783 y el último en 1787 con el inventario de las alhajas de la Catedral. Gregorio de Ávila alcanzó solamente a firmar el redactado en el convento de la orden mercedaria, el 18 de febrero de 1783.

12 La publicación en 1745 de las Reales Ordenanzas del Gremio de Plateros por el Capitán General don Tomás de Ribera y Santa Cruz había causado la aparición de la marca "CASTRO" (Antonio o Domingo de Castro o probablemente ambos actuando en sociedad, como acostumbraron a hacer) de la que conocemos ejemplares documentados en 1747 y 1749. Caso único en Guatemala, la marca "*Guerra*" apareció entre 1769 y 1776, probablemente debido al deseo de Miguel Guerra, que tenía tienda abierta al público ya en 1774, mucho antes de obtener su licencia en marzo de 1776, de diferenciar su producción de la del resto de su numerosa familia. No hubo otra marca de platero en Guatemala hasta las cercanías de 1785.

13 Sobre un Lignum Crucis de la Catedral de Guatemala, que pudimos estudiar en 1996, encontramos las improntas "AVILA", NG1 y CB (lám. 3) junto a la siguiente inscripción: "*Este S.to Lignum Crucis donó a la Terc.ª Or.dn de Ntra Señora del Carmen D.n Gaspar Mariano Juarros siendo Prior de ella, para q.e lo coloque en su Yglesia y le sirva el Viernes S.to para la adoración pública, año de 1792*". Gaspar Mariano Juarros y Montufar, presbítero, hijo de español asturiano y criolla, miembro de una rica y bien situada familia guatemalteca que ocupó importantes cargos en el cabildo catedralicio y en el Ayuntamiento de la ciudad. Hermano del historiador Domingo Juarros.

LÁMINA 3. *Las marcas NG1, CB y "ÁVILA" estampadas sobre un Lignum Crucis de la Catedral de Guatemala fechado en 1792.*

NG1

Es la primera marca de ciudad utilizada en Nueva Guatemala de la Asunción. De forma cuadrada y fondo ligeramente granuloso, representa al apóstol Santiago a caballo, de pequeño tamaño y aspecto algo deshilachado, saltando sobre dos volcanes. Documentada epigráficamente desde 1781 hasta 1792, su periodo real de utilización debió transcurrir muy próximo a éste. Las obras que muestran esta impronta pertenecen invariablemente al estilo rococó. El punzón de quinto real que acompaña a esta marca es, también sin excepción alguna, la corona de busto (CB).

NG2

Dibujada con mayor precisión que la anterior, presenta las esquinas superiores recortadas y la corveta del caballo se ejecuta esta vez sobre tres volcanes (lám. 4). La sustitución se produce poco después de 1792, y, en cualquier caso, antes de 1795. Por epigrafía son fechas seguras suyas 1796, 1799, y 1813. Desde poco antes de 1800 comparte su uso con la marca NG4[14]. La hemos visto junto a los dos nuevos punzones de la "*real corona*" (CB y CAro). La práctica totalidad de las obras donde encontramos esta impronta manifiestan, en mayor o menor grado, características neoclásicas o transicionales.

LÁMINA 4. *Marca NG2.*

LÁMINA 5. *Marcas NG4 y CAro.*

NG4

Marca de forma cuadrada con las esquinas superiores recortadas. En ella un Santiago de dibujo realista y gran tamaño realiza una corveta "tranquila" sobre dos volcanes (lám. 5). Mediante inscripciones está fechada en varias ocasiones desde 1798 hasta 1813. Se conocen al menos tres variantes menores. Este punzón aparece acompañado habitualmente por la marca CAro, aunque existen objetos (pocos, todos ellos fechables en el siglo XIX) donde encontramos esta señal junto a alguna variante de la marca CB. La marca NG4 aparece estampada muy mayoritariamente sobre objetos de estilo neoclásico[15].

Las tres marcas anteriores, denominadas genéricamente "marcas de ciudad", señalaban en realidad la localidad en la que se habían satisfecho los correspondientes derechos y realizado los trámites de quintado (marcado)[16], pero no necesariamente la localidad donde se había labrado el objeto. Todas ellas fueron utilizadas exclusivamente en la Nueva Guatemala, pero también existieron marcas de ciudad en las Reales Cajas de las siguientes localidades: San Salvador (desde 1787), Ciudad Real (1797) o Quetzaltenango (1803). Pese a lo que se ha afirmado, no tuvieron nunca marca propia las demás Cajas Reales del reino, algunas tan importantes como Tegucigalpa, Comayagua o León de Nicaragua.

---

14 El año 1813 se labró un portapaz, hoy en la Catedral de Guatemala, que lleva las marcas NG2 y CB, durante el mismo año, se trabajó el Tabernáculo de la iglesia de la Merced, también en Guatemala, que muestra las marcas NG4 y CB.

15 Hemos de recordar que el estilo rococó nunca desapareció completamente de las platerías de Guatemala. En el caso de las tipologías domésticas y probablemente por influjo inglés, país donde sucedió lo mismo, debido a un profundo rechazo a la Revolución y a Napoleón.

16 Es sabido que en toda América, quintar y marcar son, en lo que se refiere a los metales preciosos, sinónimos.

LÁMINA 6. *Corona Real sobre un peso (8 reales) acuñado por primera vez en la totalidad de las cecas americanas en 1772.*

CB
Corona Real de "Busto"

Corona real cuya aparición sobre un objeto de metal precioso demostraba el pago de los derechos de quinto. Es con enorme diferencia la impronta de aparición más frecuente sobre la platería de Guatemala, habiendo alcanzado la categoría de emblema de la misma. Existen gran cantidad de variantes de tamaño, dibujo y detalle[17]. Su diseño es copia literal de la corona del escudo de Castilla presente en el reverso de la moneda de oro y plata llamada "de busto" (lám. 6), acuñada en Guatemala y en toda América a partir de 1772, en sustitución de la moneda columnaria[18].

Pese a que, según los datos anteriores, podría haber sido utilizada en los últimos días de Santiago de Guatemala, no tenemos evidencia alguna de ello. Creemos tener probado que no se marcó plata en Santiago de Guatemala (luego Antigua Guatemala) desde el 29 de julio de 1773. Un mes más tarde ya se habían trasladado fuera de la ciudad destruida tanto el taller de la Casa de la Moneda como las Cajas Reales[19]. La

17 Nosotros hemos localizado un mínimo de quince pero posiblemente hay más.

18 Las matrices se grabaron en la Casa de la Moneda de Madrid entre 1770 y 1771, siendo enviadas a América durante este último año.

19 A3.17 L.1705 E.27458 fol.1

Documento inédito depositado en el Archivo General de Centro América: *"(…) sobre traslación del cuño al ingenio de Gálvez en Mixco, y después a la Hermita."* (sic). Además de los primeros trámites para la creación de una "*Caja de Rescates de Oro y Plata*", que tan importante será para la actividad del gremio de plateros durante la década siguiente, el expediente contiene un informe fechado el 25 de agosto de 1773 y dirigido por el Superintendente de la Casa de la Moneda, don Manuel Fernández de Villanueva, al Presidente de la Audiencia, don Martín de Mayorga: "*Muy señor mío: a consecuencia de las disposiciones de VS tengo ya remitidos los caudales de esta Real Casa de Moneda al Valle de la Hermita, lugar señalado para la traslación probisional de esta destruida Capital. En la misma conformidad se han transferido a él las Herramientas, trojelería y punzonería y he resuelto se lleve también un volante, a fin de que en la proporción que ofrezca el tiempo y el paraje, se acuñe la plata que esté en disposición de hacerlo."* (sic a todo).

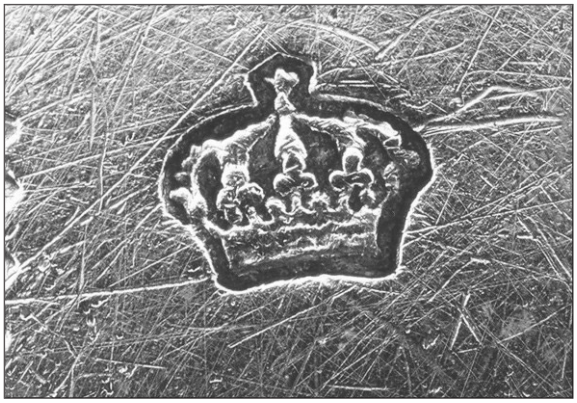


LÁMINA 7. *Marca de Quinto de la Real Caja de Guatemala (CB).*

acuñación de moneda no se reanudó hasta 1776. Tenemos fechada la aparición de esta impronta, tanto por epigrafía como por documentación, en numerosas ocasiones entre 1781 y 1821. El punzón CB (lám. 7) se utilizó masivamente en sus numerosas variantes menores, durante las campañas de remarcaje llevadas a cabo en todas las provincias del reino, a partir de 1783 y hasta 1808 como mínimo, desde Chiapas y Tabasco en el Norte a Costa Rica en el Sur.

CAro
Corona Real con aro en perspectiva

Marca de quinto, el diseño de esta real corona procede literalmente, en un curioso torna atrás, de la presente en el reverso de las monedas de un real columnario acuñadas hasta 1771. De aspecto más circular que la CB, su diferencia esencial con ella es que muestra el aro en perspectiva y un dibujo algo más esquemático. Existen pequeñas pero numerosas variantes que se concentran, en su mayoría, en el grado de detalle del dibujo. Permanece en uso desde 1795 o muy poco después. Epigráficamente la encontramos, entre 1798 y 1817, en solitario o acompañando a las marcas NG2, NG3 y NG4, siendo con esta última la combinación más frecuente. Es seguro por lo tanto que compartió su uso en el tiempo con la marca CB[20]. Al contrario de lo que sucede con esta última, es poco frecuente (aunque existen ejemplos de ello) que CAro aparezca estampada sobre piezas de épocas anteriores carentes de quinto. Tenemos la impresión de que este punzón fue utilizado exclusivamente por la Caja Real de Guatemala dentro de los límites de la ciudad.

20 En varias ocasiones hemos encontrado ambas marcas (CB y Caro) sobre el mismo objeto. Por ejemplo en un espléndido sagrario de estilo transición labrado por Francisco Álvarez, hoy en colección privada guatemalteca.

En el periodo que transcurre entre 1780 y 1804, varios plateros apellidados Ávila mantienen tiendas abiertas al público en la capital. Entre los hijos de Blas de Ávila encontramos a Gregorio y Manuel Antonio. Hemos presentado ya las razones por las que el primero queda descartado como propietario de la citada marca. En cuanto al sexto de los hijos de Blas, Manuel Antonio de Ávila Rincón (1737-38, +1811), a despecho de su pésima situación económica durante los años finales de su vida, fue, junto a su sobrino Miguel Guerra, el platero guatemalteco que mayor cantidad de ingresos obtuvo de su oficio. Pese a que parece haber trabajado preferentemente para instituciones religiosas, de las que sabemos se resistieron incansablemente a satisfacer los derechos de quinto de su platería litúrgica (y por lo tanto a marcar las obras), Manuel Antonio de Ávila aparece de manera constante, desde la fecha de su licencia en enero de 1769, como uno de los plateros que mayor cantidad de plata manifiesta en las Reales Cajas, llegando a superar en varias ocasiones los cuatrocientos marcos anuales de quinto[21]. Anteriormente había dirigido durante varios años el taller de su padre del que, significativamente, fue albacea único. Bajo su licencia trabajaron numerosos miembros de la familia, entre los que destacan sus sobrinos Miguel Guerra y Luís de Ávila, con los que siempre mantuvo estrechas relaciones[22]. Nunca firmó su trabajo. Hemos logrado documentar un grupo relativamente numeroso de piezas labradas por el maestro, pertenecientes a la Iglesia Guatemalteca. Aunque varias de ellas están quintadas, ninguna lleva marca personal.

Un segundo candidato sería Antonio de Ávila, elusivo platero de cuya biografía personal poco o nada sabemos. Su lugar en la dinastía Ávila es incierto. Nacido con anterioridad a 1764 y todavía activo en 1807, sabemos que no fue hijo de Manuel Antonio ni de Gregorio, tampoco de Luís ni de Francisco Xavier, aunque pudo serlo de Francisco o de Juan de Dios. Su trabajo, sin embargo, nos resulta mejor conocido, a causa de la comparativamente elevada cantidad de objetos conservados que muestran su marca personal[23]. Se examinó en 1789, pero su retraso en la satisfacción de los derechos reales provocó que no recibiera la licencia de apertura de tienda pública hasta 1791, habiéndose mantenido muy activo en la vida del gremio a partir de esta fecha. La práctica totalidad de su obra posee un carácter fuertemente neoclásico o, en algún caso, transicional. Su marca aparece acompañada por los punzones NG1, NG2, NG3, CB y CAro, lo que significa que comenzó a usarla

21 Alrededor de cien kilogramos de plata labrada contra la cuenta *"de remaches"*. Una cantidad absolutamente infrecuente por lo alta entre los plateros de Guatemala. Hay que tener en cuenta que en esta cifra no figura el metal cuyos quintos se pagaban al contado (en reales de plata), cosa bastante frecuente; ni tampoco, como es natural, la que no se quintaba, que incluso en esta época de mayor control administrativo, no bajaba del veinte por ciento del total según los cálculos más optimistas.

22 Ambos fallecieron antes que él.

23 "A.AVILA" escrita con mayúsculas en un rectángulo, situada en segundo lugar por número de ejemplares conocidos, con un total de veintiocho, tras la de Miguel Guerra. Curiosamente, en su práctica totalidad los hemos encontrado sobre objetos de diversas tipologías domésticas.

muy pronto, prácticamente desde el primer momento de su carrera. Esto nos obliga a descartarlo radicalmente como propietario de la impronta que estudiamos.

Entre los plateros Ávila de la siguiente generación, sólo los hijos de Gregorio: Luís, José María, Alejo y Francisco Xavier De Ávila Mérida son posibles propietarios de la marca. El mayor, Luís de Ávila, hombre de simpática e intensa biografía, nació entre 1745 y 1750, habiendo fallecido joven y sin descendencia en 1789, por lo que la marca en cuestión no puede pertenecerle. José María de Ávila, nació entre 1752 y 1757, habiendo fallecido en fecha indeterminada, pero después de 1806, lo que le permitiría la propiedad de la marca en cuestión. Pese a ello, contra esta posibilidad milita el que parece haber sido un platero de muy escaso éxito. Sus cuentas anuales con la Real Caja son invariablemente pobres, pese a que en 1784, dos años después de su examen, era el maestro capitalino que mantenía en su obrador mayor número de oficiales (5). En cualquier caso es el único candidato no completamente descartable. En 1975 se publicó un ostiario que mostraba en solitario la impronta "JM/AVILA"[24]. Más de treinta años después no hemos visto ningún otro ejemplar de la misma. Pensamos que aunque pudo ser un punzón grabado por el platero, también es posible que se trate de una fantasía moderna -de las que conocemos un gran número, algunas de ellas aceptadas como auténticas-, en cualquier caso, José María nunca llegó a adoptarlo para marcar su trabajo. Por último, Alejo de Ávila (nacido antes de 1755, testó el 5 de enero de 1810)[25], sin duda alguna el más desconocido de los hermanos, se examinó el 20 de noviembre de 1799[26], por lo que no parece posible que pueda ser el artista que buscamos.

Con los datos anteriores resulta evidente que ni Gregorio de Ávila ni los demás plateros mencionados pudieron trabajar el numeroso grupo de obras labradas durante un periodo de unos doce años, entre 1785 y 1797, atribuidas al primero.

A nuestro juicio, el mejor candidato para propietario de la citada marca es el segundo de los hijos de Gregorio: Francisco Xavier de Ávila (1750 - después de 1795). Parece que se trató de todo un personaje. La abundante documentación producida por él (aunque fragmentaria en términos biográficos) nos presenta un hombre de expresión fácil, brillante polemista, de ética dudosa, algo atrabiliario… y con muy mala suerte. El típico criollo. Casó y tuvo hijos de los que nada sabemos. Existen datos bastantes para afirmar que, al menos desde 1782, dirigía el taller de su padre

24 INSTITUTO GUATEMALTECO DE ARTE COLONIAL, *Platería de Guatemala*, catálogo exposición, p. 63, ilustrada. Guatemala 1975.

25 No tenemos pruebas de inicio de gestiones de testamentaría, pero lo cierto es que a partir de esta fecha desaparece de la documentación. Ayudó económicamente a varios de sus hermanos. Su situación económica no parece haber sido nunca apurada. Lo que sabemos sobre él transmite la sensación de que fue un elemento importante tanto en la vida familiar, como en el arte de la platería de Guatemala.

26 Ni siquiera se conocía su filiación. Gran parte de su vida transcurrió como oficial trabajando para otros maestros, de los que conocemos los nombres de Miguel Guerra o Manuel Antonio de Ávila.

LÁMINA 8. *Par de candeleros, Francisco Xavier de Ávila. 1785-1793. Col. A. Cavero, Madrid.*

Gregorio, para entonces ya enfermo[27]. En este año de 1782 y el siguiente de 1783, Francisco Xavier compra en la Caja de Rescates cantidades relativamente importantes de plata para utilizarla en su trabajo. El problema consiste en que para esta fecha todavía no es maestro en posesión de licencia ni lo será hasta 1792[28]. Es dudoso

27 Como denuncian sus temblorosas firmas (características de una persona enferma o muy anciana) desde 1781.

28 Se examinó y aprobó en 1782 pero extrañamente no solicitó licencia de apertura de tienda pública ni pagó los derechos correspondientes hasta 1792. No figura en ninguna de las listas anuales de plateros examinados que confeccionaban los oficiales de la Caja Real. Para justificar tan enorme dilación

—y no existe otro ejemplo de ello—, que la Real Caja le permitiera tal adquisición sin estar regularizado administrativamente, salvo que actuara efectivamente como apoderado de su padre o de otro maestro examinado. En 1784, año en el que está documentalmente probado que dirigía el taller de Gregorio, nos sorprende encontrar documentalmente a F. X. de Ávila siendo depositario del Libro de Actas del Gremio de Plateros y Batihojas (lám. 8)[29].

En 1795 desaparece bruscamente de la documentación. No figura entre los maestros examinados que firman la petición del gremio en el asunto Zúñiga-Armenteros[30], tampoco en el censo de plateros de Guatemala elaborado por la Caja Real para el año 1804. Pudo haber muerto antes de esta última fecha. Sin embargo, quizás sucediera de otra manera[31].

En 1994 Cristina Esteras publicó una compotera con su presentador que muestra junto a las marcas ¿NG1? y CB una impronta rectangular, con las esquinas superiores recortadas por cuartos de círculo, en cuyo interior puede leerse en dos líneas "F. X. / ABILA"[32]. La forma y el estilo de la marca son idénticos a los de la que fue atribuida a su hermano José María. Tampoco conocemos ningún otro ejemplar de la misma[33]. De ella podemos decir lo mismo que manifestamos sobre la primera: si fuese auténtica, nunca fue adoptada por el platero.

---

29 A1 L.149 E.2864.

Esto significa que, o bien el gremio le había aceptado en su seno, o tenía depositado el documento en representación de su padre, a la sazón enfermo terminal. El Libro de Actas era el más importante de los documentos internos propiamente gremiales, recogía entre otros los resultados de las elecciones a los cargos de gobierno, así como los datos sobre la incorporación de nuevos miembros y las cuentas de gastos e ingresos.

30 La petición de examen de maestría del batihoja Domingo Mariano Zúñiga soliviantó al gremio de plateros y batihojas que mantenía que aquél era esclavo del presbítero Francisco Armenteros y por lo tanto no podía alcanzar la maestría al prohibirlo las Reales Ordenanzas por carecer de personalidad jurídica. El documento en el que el gremio expuso su posición al ensayador mayor de la Casa de la Moneda viene firmado por trece maestros (nueve plateros y cuatro batihojas). Finalmente la Audiencia resolvió a favor del solicitante que, como demuestra su hoja de filiación militar, tenía los ojos azules y la tez y el cabello claros.

31 A2.1 L.302 E.6923.

"Se concede a Fco. Ávila, cabo primero de la compañía fija de Infantería Veterana del Petén, el premio y ventaja de seis reales al mes por haber cumplido el servicio de tres tiempos de cinco años honradamente, sin deserción, uso de lizencia absoluta, ni haber incurrido en fealdad. Dado en Cádiz, Agosto de 1813". No tenemos pruebas de que este Francisco de Ávila sea nuestro platero, pero nombre y fechas coinciden, y tenemos, además, documentado su ingreso en el Regimiento de Dragones Provinciales de Guatemala en 1781. El platero alude en numerosas ocasiones a su condición de militar, a cuyo fuero se acogerá en 1793.

32 C. ESTERAS, *La Platería en el Reino de Guatemala.* Madrid, 1994, p. 226, il.

33 En el Museo de América de Madrid existe una bandeja calada de finales del siglo XVIII, que lleva una solitaria marca en la que se lee "F.X. Ávila", pero que no se parece a la publicada en 1994. Posiblemente es una imitación moderna (o todavía más moderna) de la misma.

La marca XIRÓN

Consiste en el apellido Girón escrito con grafía antigua (X en lugar de G), en mayúsculas, seguido de punto e inscrito en un rectángulo con las esquinas recortadas (lám. 9). Conocemos tres ejemplares de la misma. El primero aparece en solitario sobre un copón perteneciente a la parroquia de la Merced de Guatemala, labrado no antes de 1785[34]; el segundo sobre una pareja de candeleros del periodo 1785-1795, versión prácticamente literal de un modelo parisino cuyos primeros ejemplares conocidos (marcados por el platero Pierre Edmé Balzac) están fechados hacia 1740, en esta ocasión se observan también las marcas NG1 y CB[35]; finalmente, un espectacular y raro grupo de seis candeleros, similares a los anteriores pero con pequeñas diferencias y decoración algo más compleja, que posiblemente fueron propiedad del político, comerciante y hombre ilustrado, Juan Bautista de Yrisarri: "*Por seis candeleros con diez y siete marcos cuatro onzas… 140* [pesos]"[36]. El peso

LÁMINA 9. *La marca de Girón.*

34 Una de las piezas más conocidas de la platería de Guatemala, esta excelente obra ha sido publicada en numerosas ocasiones desde que lo hiciera Diego Angulo en 1966.

35 Son propiedad actual de una colección privada guatemalteca, pero proceden de España. En 1994, Cristina Esteras fechó estas piezas en 1780.

36 A1.20 L.821 E.9314 f. 222-223.

Inventario y valoración de los bienes de la testamentaría de don Juan Bautista Yrisarri realizada en 28 de abril de 1806.

La valoración de la plata labrada fue realizada por el maestro examinado José Ballinas y Gálvez (hermano del también platero Manuel de Jesús Ballinas y Gálvez), quién como es habitual en Centroamérica tuvo en cuenta exclusivamente el peso de metal, despreciando las hechuras. En estas condiciones el valor total de la platería propiedad del difunto fue 3.360 pesos (26.880 reales) uno de los más altos que hemos encontrado en esa época, pero que resulta insignificante si tenemos en cuenta que el coste de sus otras propiedades, junto al valor "*al mayor*" de las existencias de su casa de comercio, alcanzaba en esa misma fecha el millón de pesos.

Juan Bautista de Yrisarri (1755-1805) perteneció al numeroso grupo de navarros que destacaron durante el siglo XVIII en Guatemala, fue promotor y socio de la Sociedad Económica de Amigos del País de Guatemala (de la que era contador en 1799) y uno de los hombres más ricos del Reino en segunda mitad del siglo XVIII, habiendo alcanzado su gran fortuna con menos de cuarenta años de

declarado es ligeramente mayor que el de nuestros ejemplares, pero debemos tener en cuenta que éstos carecen en la actualidad de las correspondientes arandelas que sin duda tuvieron. Las marcas de localidad y de Quinto Real en estas piezas son NG4 y CAro, con lo que no pueden ser anteriores a 1795.

Fue de nuevo Josefina Alonso, quién en su obra tantas veces citada, atribuyó esta marca al maestro platero Patricio Méndez Girón, movida de nuevo en lo esencial por razones ortográficas[37].

Tenemos la convicción plena de que, o bien Méndez Girón no llegó nunca a examinarse y falleció antes de 1774, o si lo hizo, murió con anterioridad al 1 de enero de 1769. En 1761 se vio implicado en un procedimiento penal en la Real Audiencia a causa de la apropiación indebida cometida por un tal Manuel Suchiles, oficial suyo[38]. Los distintos trámites de la querella nos informan de que era "*maestro platero*", que tenía al menos un oficial y de que se le consideraba con capacidad económica para adquirir "*doce marcos y media onza*" de plata a crédito[39]. También de que tenía una clientela realmente selecta en la que figuraba doña Rita Landivar y Caballero, hermana del jesuita y gran poeta latino autor de la "*Rusticatio Mexicana*", Rafael Landivar y Caballero, perteneciente a una de las familias de mayor prosapia de Guatemala.

Una escritura inédita, fechada el 17 de noviembre de 1767, deja constancia de que el maestro platero Patricio Méndez, natural y vecino de Guatemala, hijo de Sebastián Méndez (+1739) y de María Teresa Girón, la cual vive todavía en esa fecha, vende por un total de trescientos cuarenta pesos (incluyendo un censo de cincuenta pesos), unas casas cubiertas de teja que había adquirido su padre el año de 1738[40].

Pero lo fundamental en el tema que nos ocupa es que Patricio Méndez Girón no aparece citado en ningún documento oficial, del gremio o de la Audiencia, a partir de 1767. Los años que van desde 1769 hasta 1790 son los mejor documentados en lo que a las platerías de Guatemala se refiere. Es muy poco probable que, de haber permanecido en activo, el maestro no hubiese sido mencionado en alguno de los

---

edad y sin mediar, al menos de forma directa, un matrimonio, cosa poco habitual en la época. Hombre de grandes proyectos y extraordinariamente activo, cuando falleció a los cincuenta años de edad, la Corona perdió un firme, inteligente y leal partidario que pronto iba a necesitar.

37 J. ALONSO DE RODRÍGUEZ, ob. cit., 1981, t. II, p. 129. Sin embargo, en los dos únicos documentos referidos al platero a los que hemos tenido acceso, éste firma de tres maneras distintas: *Patricio Méndez (1767), Patricio Méndez Girón y Patricio Xirón (1761).*

38 A3.9 L.157 E.3051

39 Maestro platero equivale en la Guatemala española a persona que trabaja por cuenta propia como patrón de taller independiente de platería, pero no a ser examinado y estar en posesión de licencia de presentación de metal en la Real Caja. Tampoco, en realidad, a tener permiso de tienda abierta al público, aunque este último fue un trámite que pocos cumplieron con anterioridad a 1771. Doce marcos y media onza de plata por los que la comerciante vendedora exigía el precio establecido por la Administración: noventa y seis pesos y siete reales, una cantidad de cierta relevancia en la época.

40 A1.20 L.973 A, s.e./s.f. Protocolo del escribano público Vicente Guzmán.

LÁMINA 10. *Seis candeleros. José Antonio Girón. Guatemala h. 1795. Colección privada, Madrid.*

numerosos documentos conservados de este periodo referentes a las platerías de la capital[41].

Así pues, no parece que necesitemos de más averiguaciones para retirar la atribución de la marca en cuestión a Patricio y devolvérsela al maestro platero José Antonio Girón (lám. 10), nacido en 1747 y residente en la Nueva Guatemala al menos

41 Entre otros numerosos documentos poseemos las listas anuales de todos los maestros examinados activos en Guatemala para la mayoría de los años del periodo citado, entre ellos los que van desde 1769 a 1774. También las de los simples maestros (plateros que trabajaban por cuenta propia) de los años 1774 y 1785. En ninguna de ellas se menciona a Méndez Girón.

desde 1778, localidad donde solicitará examinarse el 4 de enero de 1780, siéndole entregada la licencia en ese mismo año, en cuyos meses finales ya manifestará metal ante las Reales Cajas[42].

Aunque las cantidades de metal labrado que presenta en la década de los ochenta acostumbran a ser reducidas, siempre por debajo de la media del gremio, fue un maestro renombrado, como demuestra que la Caja Real lo escogiera junto a Gregorio de Ávila para llevar a cabo la tarea de inventariar y valorar el metal precioso atesorado en iglesias y conventos de Guatemala.

Si no su biografía personal, de la que poco sabemos, al menos su oficio está bien documentado hasta 1795, año en el que firma la petición del gremio al Presidente de la Audiencia en el asunto Zúñiga-Armenteros. No figura en la relación de maestros examinados que encabeza el Libro de Quintos de 1804. Es posible que muriera en algún momento entre ambas fechas[43].

42 A1.16 L.148 E.2841

Tenemos censadas varias decenas de firmas del platero. En ellas su apellido aparece siempre escrito con "G".

43 Es necesario mantener cierta cautela en el procesamiento de la relación de plateros examinados de 1804, último de los Libro de Quintos y Remaches de la Real Caja de Guatemala que hemos encontrado en el AGCA. Conocemos el caso de varios plateros examinados que todavía vivían (y probablemente trabajaban) que no son mencionados en el expediente, cosa que no se había producido en ninguno de los treinta y ocho LQ anteriores. Ejemplo de ello serían Manuel Antonio de Ávila, José María de Ávila y José Patricio Álvarez.

Dalla Spagna alla Sicilia: le foglie di cardo sui calici "madoniti". Un fortunato epiteto coniato da Maria Accascina

SALVATORE ANSELMO
Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo

"Non occorre dare origini estra-isolane al bel calice di Petralia per aumentare il pregio. L'oreficeria siciliana ha pagine gloriose e invidiabili: senza parlare di quelle botteghe del Palazzo Reale di Palermo, ove si componevano con elementi bizantini ed arabi, prodigi di fiabesco splendore come la cuffia di Costanza o il manto di Ruggero, i quali superano di bellezza le raffinate opere delle officine di Hildesheim, di Treves, di Conques, altre ve ne furono nel trecento che accolsero elementi toscani e catalani e moltissime poi nel quattrocento. Allora si formarono le corporazioni di orafi a Palermo e a Catania che ebbero sigla e marchio e furono attivissime. Erano penetrati e penetravano nell'isola modelli di oreficeria catalana in cui permaneva la decorazione naturalistica gotigheggiante già superata nelle opere fiorentine ed umbre del quattrocento; su quei modelli catalani o eseguiti da orafi venuti al servizio della corte, specialmente di Pietro di Spagna «panormitanus aurifex» artista dalle mani tocche di grazia, s'inspirarono tutti gli orafi siciliani. Ma l'innata esperienza decorativa, il ritmo classico persistente nella loro sensibilità spinsero a fare mitigare il soverchio ornato delle opere catalane, a rinforzare la linea costruttiva delle opere ad equilibrare con misura maggiore i vari elementi compositivi"[1].

1 M. ACCASCINA, "Il calice di Petralia Sottana" in *Giglio di Roccia*, a. I, n. 5, agosto 1934, XII, p. 3.

Così Maria Accascina, illustre studiosa e pioniera di questo settore artistico in Sicilia[2], descrive il calice con le foglie di cardo della Chiesa Madre di Petralia Sottana (Pa) che ben presto classificherà con il fortunato epiteto di madonita per la presenza di suppellettili liturgiche simili, datate tra la seconda metà del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo, nei diversi e tutti ricchi centri delle Madonie. Paesi che, nota Maria Concetta Di Natale, egregia continuatrice degli studi dell'Accascina, in questo periodo vivono il massimo splendore[3]. Si tratta, continua sempre l'Accascina nello stesso articolo, di "un tipo di calice a base polilobata o stellata con fregi riservati sul fondo gradinato, con nodo espanso"[4] e sottocoppa caratterizzato da rigogliose e carnose foglie di cardo che se da un lato rimandano alla passione di Cristo, per la presenza delle spine allusive alla corona e quindi simbolo per eccellenza della sofferenza[5], dall'altro si legano alla cultura spagnola, nello specifico gotica catalana. Potrebbe verosimilmente trattarsi di una interpretazione locale dei motivi decorativi a foglie di quercia riscontrabili in alcuni calici spagnoli, come sul sottocoppa di quello di Violante d'Aragona, realizzato in una bottega valenciana del primo quarto del XV secolo, del Real Monastero de Santa Chiara de Xàtiva, Convento de las Clarisas de Canals[6]. Le foglie di cardo, poi, per la loro simbologia, ben si legano quindi ai calici, contenitori del sangue di Cristo, che nella liturgia vengono utilizzati per ricordare il Sacrificio di Cristo che si è immolato per salvare l'umanità tutta[7]. La Di Natale, riportando due versetti della Genesi (3,17-18) laddove è scritto a proposito di Adamo ed Eva che "La terra sarà maledetta per cagion tua, con lavoro faticoso riceverai da quella il tuo nutrimento per tutti i giorni della tua vita, essa ti produrrà spine", nota che "secondo un'interpretazione cristiana, infatti, la terra non produceva spine né cardi prima del peccato originale, per cui tali tralci acuminati per contrapposizione divengono simbolo di Cristo che, coronato di spine, con il suo sacrificio libera l'uomo dal peccato dei progenitori"[8].

---

2 Per la figura e l'opera di Maria Accascina si veda: M.C. DI NATALE (a cura di), *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*. Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina. Caltanissetta, 2007.

3 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, premessa di R. Cioffi, presentazione di A. Di Giorgi, appendice documentaria di R. Termotto e F. Sapuppo, Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo, Collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 1. Caltanissetta, 2005, pp. 17-31 e M.C. DI NATALE, "L'oreficeria madonita dei secoli XV e XVI" in *Nuove Effemeridi* n. 27, 1994/III, pp. 43-45.

4 M. ACCASCINA, "Il calice di Petralia Sottana"…, 1934, p. 3.

5 M. LEVI D'ANCONA, *The garden of the Renaissance botanical symbolism in Italian painting*, Firenze, 1977, *passim*.

6 M. GONZÁLES BALDOVÍ, scheda n. 133, in *Exposició la llum de les imatges. Lux Mundi Xàtiva 2007*. Catalogo della mostra. Valencia, 2007, pp. 460-461.

7 Vedi pure M.C. DI NATALE, *I tesori nella Contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*. Caltanissetta-Geraci Siculo, 1995, II edizione aggiornata Caltanissetta, 2006, p. 18 con precedente bibliografia.

8 M.C. DI NATALE, *I tesori nella Contea dei Ventimiglia* …, 2006, p. 18.

Le foglie di cardo, poi, sono un motivo decorativo particolarmente diffuso in numerosissime opere d'arte del periodo —in particolare nelle Madonie— come nei reliquiari d'argento dalla tipologia architettonica, nelle croci astili e pensili, nelle custodie eucaristiche d'argento, nelle cornici lignee di trittici e polittici, nelle vesti ad *estofados* delle statue in legno, nelle stoffe con cui sono confezionati i paramenti sacri, nei capitelli, nei gonfaloni processionali e ancora nei codici miniati[9]. Per rimanere nella stretta orbita spagnola ricordiamo i gonfaloni con foglie di cardo, analoghi a quello della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis a Palermo, già a Tusa[10], raffigurati in uno degli episodi laterali della tela raffigurante *San Gandolfo e Storie della sua vita*, della chiesa del Collegio di Polizzi Generosa (Pa), non a caso attribuita da Vincenzo Abbate al pittore spagnolo Joannes de Matta e datata ai primi decenni del Cinquecento[11]. L'artista, ampiamente attivo a Polizzi Generosa ed in altri centri delle Madonie e della Sicilia, firma e data nel 1541 la *Madonna del Carmine* dello stesso centro e nel 1536 il *Sant'Eligio in trono* dell'eponima chiesa di Nicosia (En)[12].

L'Accascina rintraccia questi calici in occasione delle sue ricerche sulle Madonie, intorno gli anni Trenta del secolo scorso, dove, coadiuvata dai vari enti, da studiosi locali e dalle famiglie del luogo, realizza nel 1937 la *Mostra d'Arte Sacra delle Madonie* presso il convento dei Padri Riformati di Petralia Sottana. In questo suggestivo e affascinante ambiente, ora adibito a sede Universitaria, la studiosa ha esposto più di trecento opere, tra cui i noti calici madoniti insieme ad altre suppellettili liturgiche, parati sacri, merletti, maioliche, sculture lignee, tele e polittici[13].

---

9 M.C. DI NATALE, "Oro, argento e corallo tra devozione laica e committenza ecclesiastica" in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Catalogo della mostra. Milano, 2001, pp. 26-27.

10 A. PETTINEO e A. RAGONESE, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta. I Li Volsi*, con un contributo di R. Termotto, Palermo, 2007, p. 202 con precedente bibliografia.

11 V. ABBATE, *Inventario Polizzano. Arte e società in un centro demaniale del Cinquecento*. Palermo, 1992, p. 40.

12 Al pittore sono inoltre riferite altre opere conservate in altri centri della Sicilia, si vedi pertanto V. ABBATE, "MATTA. ME. P XÎT: la congiuntura flandro-iberica e la cultura figurativa nell'entroterra madonita" in T. VISCUSO (a cura di), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa al tempo di Carlo V*. Catalogo della mostra. Siracusa, 1999, p. 191 e segg. che riporta la specifica bibliografia

13 M. ACCASCINA, "Ori stoffe e ricami nei paesi delle Madonie" in *Bollettino d'Arte* XXI, n. 7, gennaio 1938. Per la bibliografia relativa alla mostra vedi S. CUCCIA, "Le "carte" di Maria Accàscina" e M. G. Paolini, "La figura e l'opera di Maria Accàscina" in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in onore di Maria Accàscina*. Palermo, 1985, p. 616 e passim; S. ANSELMO, "Suppellettili liturgiche in argento tra culto, documenti e committenza" in S. ANSELMO e R.F. MARGIOTTA, *I Tesori delle chiese di Gratteri*, presentazione di S. Scileppi, introduzione di V. Abbate e premessa di M.C. Di Natale, Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo, n. 2. Caltanissetta, 2005, note nn. 1-3 a p. 30; M.C. DI NATALE, "Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati" e M. VITELLA, "Il contributo di Maria Accascina alla riscoperta della produzione d'arte decorativa in Sicilia" in *Storia, critica e…*, 2007, pp. 31-32 e 149-151.

Nella sua fondamentale opera, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, la studiosa classifica come calici madoniti quelli delle Chiese Madri di Castelbuono, Geraci Siculo, Isnello, Petralia Soprana e Sottana, Polizzi Generosa e della Cattedrale di Palermo[14]. Successivamente la Di Natale amplia il catalogo con quelli della stessa tipologia, oppure affine, rintracciati in altri centri siciliani[15], ai quali si aggiunge quello della Cattedrale di Cefalù strettamente simile ai primi[16].

Tutte queste opere attestano la cultura spagnola, catalana in particolare, nella Sicilia del tempo ed ovviamente nei centri delle Madonie che, giudicati erroneamente isolati, "vivono" egregiamente, come costantemente attesta Abbate[17], gli influssi culturali del capoluogo e della Sicilia tutta. Polizzi ad esempio, importante centro demaniale delle Madonie, era al crocevia delle due principali vie di transito dell'isola, si tratta delle due trazzere regie, una detta "Messina-Montagne" che univa Palermo con Messina attraverso Termini Imerese, Polizzi ed altri paesi, e l'altra "Montagna-Messina" che da Licata, oltrepassando altri centri, portava a Polizzi e, unendosi con la prima, a Palermo[18]. Quest'ultima, ad esempio, è quella che non a caso percorrerà nel 1535 Carlo V, di ritorno dalla battaglia di Tunisi e diretto verso Napoli, ospite a Polizzi dal potente Giovan Bartolo la Farina[19]. Per queste vie, quindi, passavano re, vicerè, trasmigravano greggi, passavano grano, mercanzie, mercanti, bordonari "che a dorso di mulo, via Roccella, portavano da Palermo nei paesi dell'entroterra sculture, polittici, stendardi e gonfaloni dipinti a chiese e confraternite"[20] ed ovviamente suppellettili liturgiche, parati sacri, gioielli e quant'altro si è soliti definire con il termine di arte decorative.

La Sicilia, quindi, dall'arrivo del primo viceré spagnolo nel 1415, assiste all'infiltrarsi di questo nuovo gusto che va a "sostituire" quello senese, toscano in generale, creandosi così, dapprima uno stile di "transizione" che veda da un lato i legami con i modelli italiani dall'altro quelli iberici, e successivamente quello spagnolo vero e proprio. Giungono così nell'isola, oltre che prelati e nobili con le loro corti, artisti ed opere che diventano spesso modelli soprattutto quando Alfonso il Magnanimo ricongiunge la Sicilia a Napoli.

Risente non caso sia di modelli italiani, senesi di base, e di quelli nascenti della Spagna, il prezioso ostensorio a tempietto della chiesa di San Nicola di Randazzo

---

14 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1974, p. 146 e nota 131 a p. 458.

15 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice*…, 2005, pp. 17-23 e M.C. DI NATALE, *I tesori nella Contea dei Ventimiglia*…, 2006, pp. 15-19 con precedente bibliografia.

16 C. GUASTELLA, *La suppellettile e l'arredo mobile Documenti e testimonianze figurative della Basilica Ruggeriana di Cefalù*. Catalogo della mostra. Palermo, 1982, pp. 146-147.

17 V. ABBATE, "MATTA. ME. PĪXÎT: la congiuntura flandro-iberica…", 1999, p. 191 e segg. che riporta la specifica bibliografia.

18 V. ABBATE, *Inventario polizzano*..., 1992, pp. 10-11.

19 V. ABBATE, *Inventario polizzano*..., 1992, p. 28.

20 V. ABBATE, *Inventario polizzano*..., 1992, p. 10.

riferito ad argentiere siciliano degli inizi del XV secolo[21]. Tale tipologia, nota la Di Natale, verrà ripetuta nel reliquiario architettonico del Tesoro della Cattedrale di Palermo della seconda metà del Quattrocento, che ripropone le soluzioni spagnole del reliquiario di Piazza Armerina del 1405 di Simone de Aversa[22].

Altre interessanti opere del Quattrocento siciliano, fortemente legate alla cultura spagnola, sono state esposte in altre mostre realizzate negli ultimi decenni in Sicilia come *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, nel 1981 a cura di Giuseppe Cantelli[23], e, successivamente, *Ori e argenti in Sicilia dal Quattrocento al Settecento* nel 1989 e *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco* nel 2001, ambedue curate da Maria Concetta Di Natale[24].

Tra i più noti argentieri spagnoli attivi in questi anni in Sicilia, oltre a quelli documentati dalle ricerche della Geneviève Bresc Bautier nel 1979[25] e a quelli noti dagli studi successivi[26], si ricorda l'abilissimo Pietro di Spagna, attivo a Palermo nel 1421-1457, autore del calice, del reliquiario della Sacra Spina e di quello della Santa Croce dell'Abbazia benedettina di San Martino delle Scale, nei pressi di Palermo[27], che diverranno, con molta probabilità, modelli per gli argentieri siciliani, palermitani in particolare. Le due reliquie furono, non a caso, donate a padre Giuliano Mayali del monastero di San Martino, ambasciatore di Alfonso presso Callisto III Borgia nel 1457[28]. Tra le opere riferite ad argentiere spagnolo si ricorda la croce attribuita a Giovanni di Spagna della Cattedrale di Mazzara del Vallo (Tp)[29], quella di Piazza Armerina (En) della seconda metà del XV secolo[30] e l'altra di Pollina (Pa)

---

21 M. VITELLA, scheda n. I, in *Splendori di Sicilia*…, 2001, p. 353 e più recentemente A. Blanco, scheda n. III,3, in G. INGAGLIO (a cura di), *Fate questo in memoria di me. L'Eucaristia nell'esperienza delle chiese di Sicilia*. Catalogo della mostra. Catania, 2005, pp. 124-125, che riportano la precedente bibliografia.

22 M.C. DI NATALE, "Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro" in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia*. Catalogo della mostra. Milano, 1989, p. 134. Per il reliquiario della Cattedrale di Palermo vedi M.C. DI NATALE, scheda n. 5, in *Splendori*…, 2001, p. 356, per quello di Piazza Armerina vedi M.C. DI NATALE, scheda n, II,1, in *Ori e argenti*…, 1989, p. 178.

23 G. CANTELI (a cura di), *Le Arti del Quattrocento in Sicilia*. Catalogo della mostra. Roma, 1981.

24 *Ori e argenti di*…, 1989 e *Splendori di Sicilia*…, 2001.

25 G. BRESC BAUTIER, *Artistes, Patriciens et Confréries. Production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*. Roma, 1979, pp. 113-114.

26 M.C. DI NATALE, "Oro, argento e corallo tra devozione laica e committenza ecclesiastica"…, 2001, p. 28 con precedente bibliografia.

27 M.C. DI NATALE, "Dallo splendore della suppellettile all'aurea cromia della miniatura" in M.C. DI NATALE e F. MESSINA CICCHETTI (a cura di), *L'Eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*. Catalogo della mostra. Palermo, 1997, pp. 144-147 e R. VADALA', schede nn. 2-4, in *Splendori*…, 2001, pp. 353-356, che riporta la precedente bibliografia.

28 Confronta nota precedente.

29 P. ALLEGRA, scheda n. 2, in M.C. DI NATALE, *Il Tesoro dei Vescovi del Museo Diocesano di Mazara del Vallo*. Catalogo delle opere a cura di P. Allegra e M. Vitella. Marsala, 1993, p. 95, con precedente bibliografia.

30 M.C. DI NATALE, scheda n. II,4, in *Ori e argenti*…, 1989, pp. 180-181, che riporta la precedente bibliografia.

della prima metà dello stesso secolo[31], entrambe ricondotte ad argentiere siciliano spagnoleggiante o spagnolo.

Il già citato reliquiario della Sacra Spina di Pietro di Spagna, reca non a caso, tra il fusto ed il ricettacolo, un rigoglioso cespo di foglie di cardo, similmente ai citati calici madoniti. Il più rappresentativo esempio di questa tipologia è indubbiamente quello dalle armoniche proporzioni della Chiesa Madre di Polizzi Generosa (lám. 1) che proviene dalla chiesa della Commenda Magistrale dell'ordine Gerosolimitano di Malta dello stesso centro[32]. Abbate riferisce la suppellettile liturgica ad un abile argentiere palermitano attivo tra il 1503 e il 1511 poiché nel primo stemma sulla base, costituito da "un mezzo giglio su un poggetto d'oro", vi identifica quello di *fra' Luca de Pujades* che nei medesimi anni fu *Praeceptor et Comendator Comende Sancti Yoannis Yerosolimitani Terrae Politii*[33]. Il calice, infatti, risulta citato nel cabreo (cioè l'inventario dei beni mobili e immobili dell'istituzione) redatto nel 1766 al tempo del governatore Fra' Lucio Crescimanno[34] e verosimilmente in quello del 1580, quando viene pesato insieme ad altri due calici dall'orafo Andrea di Leo, ed in quelli del 1639 e del 1643[35]. Il committente dell'opera, poi, come indicano gli studi di Luigi Ajosa Pepi Statella, fu ammesso all'ordine nel 1464[36]. Lo stemma del committente era stato in precedenza ricondotto da Caterina Ciolino allo stesso prelato che tra il 1492 ed il 1497 fu Priore a Messina del Sovrano Ordine Gerosolimitano[37] ed in precedenza dall'Accascina a Nicolò Pujades, arcivescovo di Palermo negli anni 1466-67[38]. Analogo stemma del prelato, poi, a conferma di come questi fosse prodigo di doni all'edificio chiesastico, si trova sul *fontino per acqua benedetta*, degli inizi del XVI secolo e di scuola gaginiana, ora collocato nella chiesa di San Nicolò de Frachis di Polizzi Generosa e quasi certamente commissionato dal Pujades per la chiesa dei Cavalieri di Malta[39]. Nel secondo scudo con "croce piana e semplice", presente pure sulla base del calice, Abbate identifica, invece, non quello affine della

31 S. ANSELMO, "Le *cruchi di argento* della Chiesa Madre di Pollina" in F. ABBATE (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*. Roma, 2006, pp. 185-186.

32 S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori di una città demaniale,* premessa di F. Sgalambro, introduzione di V. Abbate, presentazione di M.C. Di Natale, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo. Caltanissetta, 2006, scheda n. II,2, pp. 64-64 che riporta la relativa bibliografia.

33 V. ABBATE, *Polizzi. I grandi momenti dell'arte*. Polizzi Generosa, 1997, p. 79.

34 V. ABBATE, *Polizzi*…, 1997, pp. 79-80.

35 In merito a questi calici si veda pure R. TERMOTTO, *Ricerche documentarie su orafi e argentieri presenti nelle Madonie tra '500 e '700* in R. TERMOTTO, S. ANSELMO e P. SCIBILIA, *Orafi e argentieri nei paesi delle Madonie. Note d'archivio*, premessa di M.C. Di Natale, introduzione di V. Abbate. Polizzi Generosa, 2002, pp. 13-14.

36 L. AJOSA PEPI STATELLA, *La Ven. le Commenda Magistrale "San Giovanni Battista alias S. Maria La Maddalena" detta pure "San Giovanni Battista del Ponte" della città di Polizzi del Sovr. Ordine Gerosolimitano di Malta*. Palermo, 1985, p. 35.

37 C. CIOLINO MAUGERI, scheda n. 8, in *Le Arti in Sicilia*…, 1981, pp. 59-60.

38 M. ACCASCINA, *Oreficeria*…, 1974, p. 146, fig. 85.

39 V. ABBATE, *Polizzi*…, 1997, p. 80.

LÁMINA 1. *Anonimo argentiere palermitano, calice (1503-1511). Chiesa Madre, Polizzi Generosa.*

"bulla" di garanzia di Messina, come aveva ipoteticamente avanzato la Ciolino[40], ma il primo stemma dell'Ordine Gerosolimitano precedente la più nota croce di Malta. Il calice, poi, presenta una base polilobata, o meglio stellata con rialzo, sbalzata e cesellata con foglie di cardo, fusto con collarini esagonali decrescenti che si interrompono con il nodo ellittico decorato ancora con le stesse foglie che, sbalzate ed intervallate da piccoli perni o pinnacoli, si ripetono, in modo più armonico ed

40 C. CIOLINO MAUGERI, scheda n. 8, in *Le Arti in Sicilia*…, 1981, pp. 59-60.

equilibrato, sulla parte inferiore della coppa, costituendo così l'elemento di maggiore differenza rispetto agli altri calici.

Calici dalla stessa tipologia, oppure simili, dovevano pure conservarsi nel Tesoro della Chiesa dello stesso centro poiché nell'inventario del 1546 della Chiesa Madre di Polizzi, laddove vengono descritti preziosissimi manufatti, risultano "*uno calichi grandi cum so pumo et coppa infoclaiati* e *calichi blanco d'argento cum la coppa guarnita di floglaci et in pede e scriptu de nomine JH*S"[41]. Ancora calici ricchi di smalti, probabilmente gli stessi di quelli inventariati nel precedente documento, ritornano nell'inventario della stessa Matrice del 1561[42].

A questo calice di Polizzi, dalle equilibrate e quasi manieristiche forme, si aggiunge quello della Cattedrale di Cefalù[43] recentemente datato, insieme ad altri, tra la fine del XV e gli inizi del secolo seguente e ricondotto ad argentiere palermitano malgrado non rechi il punzone della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo, l'aquila coronata a volo basso con la scritta RUP (*Regia Urbs Panormi*)[44]. Del calice di Cefalù Claudia Guastella nota come "sembra più strettamente legato agli esemplari di Petralia Soprana e Petralia Sottana ed alle parti originarie di quello, inedito, del tesoro del duomo di Messina"[45], similmente al primo, infatti, presentava smalti ormai abrasi per gli interventi successivi e per l'utilizzo. Di questi rimangono ancora tracce sulla parte bassa del fusto, sulle facce del nodo poliedrico e sul corpo interno delle foglie di cardo sotto la coppa —di cui si è persa la parte terminale— e su quelle lanceolate che si alternano alle prime. Similmente a quello di Petralia Soprana, poi, il calice in esame doveva presentare smalti sulle parti circolari della base stellata e sulle fasce che separano gli elementi triangolari sbalzati e cesellati con foglie di cardo, elementi questi che risultano separati da perlinature o grani di rosario come in quello di Petralia Soprana. L'opera cefaludense, quindi, verosimilmente commissionata da qualche prelato spagnolo o a questa regione legato, come il nobile iberico Francesco de Luna (1494-1496) o come tanti altri prelati che ressero la diocesi e che a questi succedettero sino agli inizi del secolo seguente[46], è costruito, similmente a quello preso a raffronto, per sovrapposizioni di elementi legati non da saldature ma fissati tramite un sistema di perni permettendo così una

41 V. ABBATE, "Realtà siciliane del primo Cinquecento: il Tesoro della Chiesa Madre di Polizzi" in V. ABBATE, E. D'AMICO DEL ROSSO e F. PERTEGATO (a cura di), *Il Piviale di Sisto IV a Palermo. Studi ed interventi conservativi*, con un saggio di C. Valenziano. Catalogo della mostra. Palermo, 1998, p. 77.

42 S. ANSELMO, *Polizzi*…, 2006, pp. 19-20.

43 C. GUASTELLA, "La suppellettile e l'arredo mobile" in *Documenti e testimonianze figurative della Basilica Ruggeriana di Cefalù*. Catalogo della mostra. Palermo, 1982, pp. 146-147.

44 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice*…, 2005, p. 20 con precedente bibliografia. Per i marchi si veda pure S. BARRAJA, *I marchi degli orafi e argentieri di Palermo*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale. Palermo, 1996, p. 28 e segg.

45 C. GUASTELLA, "La suppellettile e l'arredo…", 1982, p. 146.

46 G. MISURACA, *Serie dei Vescovi di Cefalù con dati cronologici e cenni biografici*. Roma, 1960, p. 3 e segg.

LÁMINA 2. *Anonimo argentiere palermitano, calice (fine XV-inizi XVI secolo). Chiesa Madre, Petralia Soprana.*

più facile lavorazione. La Guastella, inoltre, considera il calice della Basilica Ruggeriana eseguito dallo stesso artista che ha realizzato quello di Petralia Soprana, un argentiere attivo al seguito del già citato Pietro di Spagna o comunque dalla stessa formazione[47]. Secondo la studiosa nel calice di Cefalù gli elementi particolarmente spagnoli sono, oltre il gusto policromo degli smalti, il giro di grani scannellati sulla parte bassa del fusto che, oltre a trovarsi sugli esemplari delle Petralie, caratterizza

47 C. GUASTELLA, "La suppellettile e l'arredo…", 1982, p. 147.

per l'appunto i calici catalani degli inizi del Cinquecento e che diviene quasi un elemento distintivo in Sicilia[48].

Non reca il marchio di Palermo, il calice madonita di Petralia Soprana (lám. 2) che, dalle grandi proporzioni, è quello che meglio conserva le parti in smalto verde e rosso, purtroppo mal restaurati che, secondo Maurizio Vitella, "ne esaltano la base mistilinea e il grosso nodo centrale"[49]. Lo stesso studioso, per il raffronto con quello pure dalla tipologia madonita della Cattedrale di Palermo che reca il punzone della città[50], riferisce l'opera ad argentiere palermitano della seconda metà del XVI secolo[51]. L'opera, la cui base stellata ricorda quelle dei calici di Petralia Sottana, Cefalù e in parte di Polizzi Generosa, presenta un fusto -interrotto da due collarini esagonali terminati con un motivo a torciglione e decorati sulla faccia con una soluzione a griglia- simile ai primi due esemplari citati ed un particolarissimo nodo poligonale, dall'andamento ovale, con motivi floreali originati da smalti di colore verde e rosso. Conclude l'opera la coppa a bicchiere avvinghiata da un rigoglioso cespo di foglie di cardo che, ancora con smalti verdi sul corpo, si alternano a quelle lanceolate di colore rosso[52].

Simile a quest'ultima suppellettile liturgica, è il già citato calice madonita della Chiesa Madre di Petralia Sottana (lám. 3) che pare differenziarsi dal precedente e da quello di Cefalù per la decorazione della base costituita sempre da foglie di cardo ma priva delle fasce rettangolari che separano la superficie delle opere precedenti[53]. Altra differenza è il nodo costituito da due calotte, separate da una fascia, formate da piccoli e sinuosi baccelli che hanno origine dal centro, similmente, seppur in modo più grossolano, a quello del reliquiario di Santa Lucia o San Luca della Chiesa Madre di Mistretta (Me), riferito ad argentiere palermitano della fine del Quattrocento[54]. A differenza dei precedenti esemplari, il calice di Petralia Sottana non reca le foglie lanceolate che intervallano quelle di cardo sul sottocoppa, un tempo probabilmente arricchite di smalti come pure altre parti.

---

48 C. GUASTELLA, "La suppellettile e l'arredo…", 1982, p. 146, con precedente bibliografia.

49 M. VITELLA, "I calici di Petralia Soprana e le argenterie sacre delle Madonie" in R. FERRARA e F. MAZZARELLA (a cura di), *Petralia Soprana e il territorio madonita. Storia, arte e archeologia*. Atti della Seminario di Studi. Caltanissetta, 2002, p. 49, con precedente bibliografia.

50 M.C. DI NATALE, scheda n. 5, in *Splendori*…, 2001, p. 356 con precedente bibliografia.

51 M. VITELLA, "I calici di Petralia…", 2002, p. 49.

52 Per la bibliografia del calice di Petralia Soprana vedi la scheda di S. ANSELMO, in S. ANSELMO (a cura di), *I Tesori delle chiese di Petralia Soprana*, in c.d.s.

53 M. ACCASCINA, *Oreficeria*…, 1974, p. 146 fig. 86 c; M.C. DI NATALE, "Il Tesoro della Matrice" in *Petralia Sottana*. "Kalós. Luoghi di Sicilia", supll. al n. 2, a. 8, di "Kalós", marzo-aprile 1996, p. 15 e M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice*…, 2005, p. 20, con precedente bibliografia.

54 G. TRAVAGLIATO, scheda n. 9, in *Splendori*…, 2001, pp. 358-359.

LÁMINA 3. *Anonimo argentiere palermitano, calice (fine XV-inizi XVI secolo). Chiesa Madre, Petralia Sottana.*

Folto cespo di cardo reca pure il calice madonita della Cattedrale di Palermo (lám. 4) che, ampiamente studiato dalla Di Natale[55], reca base mistilinea con foglie di cardo sbalzate e cesellate, alto fusto interrotto da un grosso nodo con fascia al centro e sottocoppa con carnose foglie di cardo, prive di smalto, quasi sostenute

55 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo dal Rinascimento al Neoclassicismo*. "Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti già del Buon Gusto di Palermo". Palermo, 2001, p. 7, che riporta la precedente bibliografia.

da piccoli elementi dentellati che ricordano quelli della parte inferiore del fusto del calice della Chiesa Madre di Isnello, riferito ad argentiere palermitano della fine del XV secolo poiché reca il marchio di Palermo[56], che è da identificarsi con quello citato come madonita dall'Accascina[57]. L'opera isnellese si distingue per la particolarissima base stellata, senza tondini e ricca di motivi fitomorfi, per il nodo con calotte decorate a squame di pesce e fasce con sporgenze che presentano tracce di smalti, similmente a quelle che decorano il nodo del calice della Chiesa Madre di Mistretta[58], e per le sottilissime foglie sotto la coppa.

Nel Tesoro della Chiesa Madre di Geraci Siculo, esposto nella cripta della stessa chiesa, si trovano quattro esemplari di calici dalla tipologia madonita. Il più ricco, nota la Di Natale che lo ha identificato con quello realizzato dall'argentiere verosimilmente di origine napoletana Jacopo de Landi nel 1506, "è quello d'argento dorato con base polilobata e alto zoccolo, caratterizzato da motivi geometrici, ornata da elementi fitomorfi e floreali, cui segue un grosso nodo con foglie di cardo che si ripetono sotto la coppa. Smalti blu screziati d'oro impreziosiscono la sontuosa opera"[59]. Questo, verosimilmente realizzato da un argentiere la cui probabile formazione è napoletana e non siciliana, presenta comunque elementi stilistici diversi rispetto alle suppellettili liturgiche sopra citate, in particolare le foglie di cardo che risultano meno carnose nonché il nodo che sembrano più rinascimentali. L'opera reca il punzone degli orafi e argentieri di Palermo, l'aquila a volo alto con la sigla RUP.

Presenta invece queste caratteristiche il secondo calice dello stesso Tesoro madonita che reca sulla coppa pure il punzone della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo e che viene datato tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo seguente[60]. L'opera, citata nell'inventario della stessa chiesa del 1584, è costituita da base polilobata ad andamento esagonale, che caratterizzerà diversi calici descritti più avanti, alto fusto interrotto sempre da collarini esagonali e grosso nodo ovoidale con foglie di cardo sbalzate e cesellate e fascetta con smalti blu screziati. La tipologia dello smalto di quest'ultima componente è stata rivelata come tipica dell'arte siciliana dalla Di Natale[61] e si riscontra, per un citare un solo esempio, sull'*edicola con la Madonna di Trapani* realizzata in oro, corallo e smalti, già nella collezione Whitaker di Palermo, la cui decorazione è per l'appunto interamente affidata allo smalto interrotto da puntini, stelline e mezze lune che affiorano dal fondo. L'opera viene riferita ad orafo trapanese, per l'utilizzo del corallo, della fine

56 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice*…, 2005, p. 21 con precedente bibliografia.

57 M. ACCASCINA, *Oreficeria*…, 1974, p. 146 e M.C. DI NATALE, "Gli argenti. Splendori della fede" in *Arte del '400 e del '500 nella Provincia di Palermo*, supplemento a "Kalós", n. 3, a. X, maggio-giugno 1998, p. 35.

58 G. TRAVAGLIATO, scheda n. 8, in *Splendori*…, 2001, p. 356, con precedente bibliografia.

59 M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea*…, 2006, p. 17, con relativa bibliografia.

60 M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea*…, 2006, pp. 17-18 con relativa bibliografia.

61 M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea*…, 2006, pp. 17-18.

LÁMINA 4. *Anonimo argentiere palermitano, calice (fine XV-inizi del XVI secolo). Tesoro della Cattedrale, Palermo.*

del Cinquecento-inizi del secolo seguente[62]. Ritornando al calice madonita di Geraci, bisogna aggiungere come questo presenti un folto e rigoglioso cespo di foglie di cardo sotto la coppa. Dell'opera l'Accascina, nel 1938, scrisse "è l'esemplare quattrocentesco più bello di un tipo di calice di scuola palermitana originalissimo,

62 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*. Palermo, 2001, p. 81, con precedente bibliografia.

anche se qualche ricordo vi permanga di esemplari spagnoli, per quella mirabile coerenza dell'elemento decorativo sull'elemento architettonico e per una perfetta misurazione di rapporti tra i tre elementi del calice. Nel modo più esperto e piacevolissimo sono ricercati sulla base effetti pittorici col contrasto di superfici lisce e gradinate che pare rievochi serici damaschi ed è fantasticamente rinnovato il nodo esagonale, tipico al Trecento senese"[63].

Sottocoppa e coppa simili al calice sopra descritto reca il terzo calice dello stesso Tesoro, proveniente dalla chiesa di Santa Maria La Porta laddove risulta citato in un inventario di opere del 1584, accostato a quello della Chiesa Madre di Petralia Sottana[64]. La suppellettile, anch'essa riferita alla fine del XV-inizi del XVI secolo e ricondotta ad argentiere palermitano poiché presenta il marchio della città di Palermo, reca base stellata similmente ai calici di Petralia e Cefalù, alto fusto e nodo con motivi geometrici che ricorda ancora una volta quello del calice cefaludense e di Petralia Soprana.

L'ultimo dei quattro calici dello stesso Tesoro, proveniente dalla chiesa di Santo Stefano e citato in un inventario del 1576, è riferito ad argentiere palermitano dell'inizio del Cinquecento[65]. La base, polilobata ma tendente alla circolarità, reca le foglie di cardo, motivi floreali e la scritta relativa alla chiesa di provenienza. La suppellettile liturgica si differenzia dai precedenti manufatti anche per il nodo e per le foglie sul sottocoppa ormai più stilizzate.

Ancora stilisticamente distante dal *corpus* di opere sopra descritto (dei calici di Cefalù, delle due Petralie, di Polizzi Generosa e dei due, il secondo ed il terzo, di Geraci Siculo) è il calice della Matrice Nuova di Castelbuono, proveniente dalla vecchia Matrice, definito dall'Accascina madonita[66]. L'opera reca alta base traforata, lungo fusto interrotto da un nodo schiacciato con spesse foglie di cardo che si ritrovano sinuosamente sul sottocoppa. La suppellettile liturgica, recante il marchio di Palermo, è stata datata alla fine del Quattrocento[67]. Quest'ultimo calice, insieme a quello di Isnello e all'altro di Castelbuono[68] e ai due di Geraci Siculo, esattamente quello di Jacopo de Landi della Chiesa Madre di Geraci Siculo e quello proveniente dalla chiesa di Santo Stefano, presenta grosse differenze stilistiche rispetto alle opere sopra discusse che costituiscono, infatti, un *corpus* pressoché unico ed omogeneo.

La Di Natale a riguardo nota come accanto "alla tipologia madonita, caratterizzata dalla decorazione a foglie di cardo nel sottocoppa, si collocano una serie di calici affini per forma e stile dall'alta base mistilinea, scandita a volte da baccelli

63 M. ACCASCINA, "Ori, stoffe e ricami…", 1938, p. 308.

64 M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea*…, 2006, p. 18, con relativa bibliografia.

65 M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea*…, 2006, p. 18, con relativa bibliografia.

66 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia*…, 1976, p. 146.

67 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice*…, 2005, scheda n. 1 a p. 51, con precedente bibliografia.

68 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice*…, 2005, scheda n. 2 a p. 51.

aggettanti, con nodo ad andamento sfaccettato e più semplice decorazione nella coppa"[69]. Tra questi la studiosa inserisce quello della chiesa del Salvatore di Gangi (Pa), della fine del XV secolo[70], i due del Museo Diocesano di Palermo donati da monsignor Giuseppe Pecoraro, ricondotto uno ad argentiere siciliano della prima metà del Cinquecento e l'altro ad artista dello stesso periodo del precedente per quanto riguarda la base ed il fusto e alla prima metà del secolo successivo per la coppa[71]. Quest'ultimo calice, in particolare per la base e per il nodo non pertinente, è raffrontabile con quello della chiesa di San Giovanni Battista di Castelvetrano, ora al Museo Diocesano di Mazara del Vallo, datato alla seconda metà del Quattrocento[72].Tutti e tre i calici poi, recano sul sottocoppa stilizzate foglie traforate —ben diverse da quelle dei calici madoniti— similmente al calice della confraternita di Maria Santissima Annunziata di Caccamo (Pa) datato tra la fine del XV e gli inizi del secolo successivo, la cui coppa, come spesso succede, è stata sostituita con una del 1745[73]. Quest'ultima suppellettile liturgica, come ha notato la Di Natale, è simile, per la base ed il nodo[74], al secondo calice del Museo Diocesano di Palermo.

Ancora stilizzate e traforate foglie si trovano sul calice della Chiesa Madre di Mistretta ricondotto ad argentiere palermitano della fine del Quattrocento-inizi del secolo successivo e classificato da Giovanni Travagliato nella tipologia dei calici madoniti[75]. Similmente al primo *corpus* omogeneo di calici qui esaminati reca la base stellata o polilobata sbalzata e cesellata con motivi floreali e un nodo, con smalti interrotti da screziature auree dal fondo, che ricorda quello del calice della Cattedrale di Palermo.

Analoghe foglie traforate reca pure il sottocoppa del calice in argento e argento dorato della Chiesa Madre di Misilmeri (Pa) che presenta sulla base mistilinea con foglie di cardo la scritta "S(an)t'Antuninu(m)" e nodo simile al terzo dei quattro calici del Tesoro di Geraci Siculo, esattamente quello proveniente dalla chiesa di

---

69 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice*…, 2005, p. 20 e S. ANSELMO, *Polizzi*…, 2006, pp. 19-20.

70 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice*…, 2005, p. 20.

71 M. VITELLA, schede nn. 3-4 in M.C. DI NATALE (a cura di), *Capolavori del Museo Diocesano. Ex sacris imaginibus magnum fructum*. Catalogo della mostra. Palermo, 1998, pp. 109-110.

72 M. VITELLA, scheda n. 3, in *Il Tesoro*…, 1993, p. 96. La base di entrambi i calici è mistilinea o meglio polilobata, ancora legata quindi a quella stellata, e decorata da motivi floreali mentre il nodo, costituito da due calotte, è interrotto da un'aggettante fascia.

73 M.C. DI NATALE, scheda n. 12, in *Splendori*…, 2001, p. 361. Base analoga al calice di Caccamo, al secondo del Museo Diocesano di Palermo e a quello di Mazara del Vallo, recano i già citati calici della chiesa del Salvatore di Gangi ed il secondo della Matrice Nuova di Castelbuono (M.C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice*…, 2005, p. 20 e scheda n. 2 a p. 51) che presentano semplici e traforate foglie sul sottocoppa similmente a quello di Caccamo ed ai tre sopra menzionati, vale a dire quelli dei Musei Diocesani di Palermo e Mazara del Vallo.

74 Si tratta di un nodo costituto da due calotte, interrotte da una fascia aggettante, decorato da ovali soprapposti e decrescenti.

75 G. TRAVAGLIATO, scheda n. 8, in *Splendori*…, 2001, pp. 358-359, con precedente bibliografia.

Santa Maria la Porta[76]. L'opera è da riferire ad argentiere siciliano attivo tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo.

Base mistilinea composta da baccelli che aggettano sul limite creando così sei sezioni, similmente al primo calice del Museo Diocesano, reca quello della Chiesa Madre di Corleone (Pa), datato agli inizi del Cinquecento con coppa sostituita nel 1708[77]. Rita Vadalà inserisce quest'ultima opera, insieme al calice di Nicosia datato 1593 che si ispira a modelli toscani, a quelli già citati del Museo Diocesano di Palermo e all'altro della Cattedrale di Piazza Armerina (En), in una tipologia di opere affini a quelle madonite[78]. La base ed il nodo geometrico del calice di Corleone sono poi raffrontabili con quelli di altri calici dalla tipologia affine a quella madonita, si tratta della suppellettile liturgica della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia, riferita ad argentiere siciliano della fine del Quattrocento-inizi del secolo successivo[79] e di quella della Chiesa Madre di Petralia Soprana datata alla metà del XVI secolo[80]. Opere simili a questi ultimi esemplari sono state rinvenute da Giovanni Boraccesi nel Tesoro della Cattedrale di San Nicola a Bari e in altri centri pugliesi, segno questo di come la tipologia sia diffusa in tutta l'area del mezzogiorno[81].

Calici probabilmente dalla tipologia simile a questi citati sono descritti nell'inventario dei giogali del 1570 della Chiesa Madre di Pollina, altro importante centro madonita feudo dei Ventimiglia, redatto in occasione della visita pastorale di mons. Roderico Vadillo (1569-1577). Il documento, tra le tante opere, riferisce: "Ite(m) dui calichi gra(n)di di argento cu(n) loro pateni deurati in ismaltati dili q(ua)li lo piu piccolo edilo S(antissi)mo Sac(ramen)to"[82]. Altro interessante calice doveva pure essere quello citato nell'inventario dello stesso anno della Cappella del Santissimo Sacramento della Chiesa Madre di Pollina che riferisce "Ite(m) uno calichi mayuri di piso di o(nze) 34 loq(ua)li donao p(er) laia (sic) sua lu q(uon)dam bart(olome)o Min(n)eci lo q(ua)li e inpotiri dilo thesaureri dila m(aior)i ecc(lesi)a"[83], si tratta quindi di un altro dono della potente famiglia Minneci che commissiona diverse opere d'arte figurative nello stesso centro[84].

---

76 M.C. Di NATALE, *I Tesori nella contea*…, 2006, p. 18. Ringrazio il dott. Giovanni Travagliato per avermi agevolato nella lettura dell'iscrizione dell'opera di Misilmeri.

77 R. VADALA', scheda n. 16, in *Splendori*…, 2001, pp. 363-364.

78 R. VADALA', scheda n. 16, in *Splendori*…, 2001, pp. 363-364 e S. ANSELMO, *Polizzi*…, 2006, p. 19 con precedente bibliografia.

79 S. ANSELMO, "Gli scritti di Maria Accascina in "Giglio di Roccia". Rassegna mensile della vita e degli interessi di Petralia Sottana" in *Storia, critica e tutela*…, 2007, p. 509.

80 S. ANSELMO, "Suppellettili liturgiche…", 2005, pp. 20-21.

81 G. BORACCESI, *Oreficeria sacra in Puglia tra medioevo e Rinascimento*. Foggia, 2005, p. 55.

82 Archivio Storico Diocesano di Cefalù, da ora in poi ASDC, Serie X, *Visite Pastorali*, n.s. VII, n. continuato 325, c. 6 r.

83 ASDC, Serie X, *Visite Pastorali*, n.s. VII, n. continuato 325, c. 12 r.

84 S. ANSELMO, *Le Madonie e le sue meraviglie. Guida all'arte*, premesse di F. Sgalambro, M.C. Di Natale, V. Abbate, in c.d.s.

Las joyas de la Virgen de la Almudena

AMELIA ARANDA HUETE
Conservadora de Patrimonio Nacional

El tesoro de la Virgen de la Almudena, patrona de Madrid, al igual que los tesoros o camarines de otras Vírgenes españolas, debió contar desde antiguo con un buen conjunto de joyas, fruto de las adquisiciones y de las donaciones de los fieles. De todas ellas, han llegado hasta nosotros un número muy reducido. Muchas fueron robadas en el transcurso de los años pero otras muchas se vendieron para financiar la terminación del templo o su mantenimiento.

La mayor parte de las joyas fueron adquiridas por la Congregación de la Real Esclavitud[1]. Los esclavos, según los acuerdos establecidos en el momento de su fundación, debían entregar joyas a la imagen para su adorno y alhajamiento.

Juan de Vera Tassis y Villarroel, secretario y cronista de la Real Esclavitud, autor del libro *Historia del origen, invención y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de la Almudena*[2], fue uno de los primeros estudiosos que se ocupó de enumerar y describir las alhajas que disfrutó la Virgen donadas en su mayoría por los reyes, los nobles y los personajes relevantes de la Corte. En 1692, fecha de publicación de su libro, nos informa que la Virgen tenía un rostrillo guarnecido con mil novecientos sesenta y ocho diamantes fondos, de varios tamaños, engastados

1 La Congregación de la Real Esclavitud fue fundada el 29 de agosto de 1640. La junta de gobierno fue presidida por el rey Felipe IV. Esta Congregación debía ocuparse del servicio, el culto y la veneración a la Virgen de la Almudena.

2 J. de VERA TASSIS Y VILLARROEL, *Historia del origen, invención y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de la Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*. Madrid, 1692, 2 tomos.

en oro, utilizado habitualmente para adornar la imagen. Se tasó en 37.000 ducados de plata, sin incluir la hechura y el material.

Vera Tassis incluyó además en su relación de alhajas: una banda, para colocar sobre el pecho, adornada con trescientos cincuenta y cinco diamantes engastados en oro, valorada en 1.228 ducados de plata, sin incluir el valor del oro y la hechura; una manilla realizada para la imagen del Niño Jesús, compuesta por tres piezas y guarnecida con doscientos setenta diamantes, de varios tamaños, uno de ellos más grande, talla rosa colocado en el centro, tasada en 7.850 reales de plata[3]; un mazo de aljófar integrado por veinticuatro hilos con una manilla enriquecida con trece perlas gruesas; un lazo de diamantes fondos; una azucena pequeña, de oro, con diecinueve diamantes repartidos entre seis hojas que podía colocarse como airón pues llevaba una aguja de oro; una figura del Espíritu Santo de oro, esmaltada de blanco molido, y engastada con cincuenta y ocho diamantes fondos y delgados; una joya, de forma ovalada, con una representación de Nuestra Señora con el Niño, pintada "a la porcelana" y el reverso esmaltado, cuyo cerco estaba adornado con sesenta flores de filigrana, algunas de ellas con un diamante engastado en el centro[4] y esmaltadas de verde, blanco y azul y otra joya, de oro, esmaltada, con una lámina en el centro en la que se representó a la Virgen, el Niño y San José, guarnecida con veintiséis diamantes.

Comentó asimismo en su relación las joyas regaladas a la Virgen por las reinas españolas. Entre ellas destaca una joya de diamantes que entregó la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, en nombre de su hija, la infanta María Teresa. La reina Isabel demostró siempre un gran interés y devoción por la imagen e incluso destinó en su testamento setenta mil ducados para la construcción del templo.

La segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, madre de Carlos II entregó en vida de su marido una buena cantidad de diamantes sueltos para engastar en las joyas deterioradas. Y una vez viuda, cedió una joya y un lazo de diamantes, valorados en 1.800 ducados de plata, para adornar la nueva custodia de plata sobredorada que había enviado don Manuel Mollinedo y Angulo, obispo de Cuzco.

Otra reina, Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, muy devota y protectora de la Virgen, regaló entre otras alhajas una joya adornada con una imagen en miniatura de la Virgen de Belén, colocada en una ventana ovalada y cubierta por un cristal muy grueso. Alrededor un cerco de diamantes y una corona encima con dos águilas imperiales. A los lados cuatro ángeles realizados en oro. El reverso estaba esmaltado.

La enumeración y descripción de joyas realizada por Vera Tassis contiene también otras alhajas regaladas por nobles y devotos de la Virgen. Por ejemplo: el conde de Lemos entregó un diamante grande, fondo, valorado en 800 ducados de plata; la duquesa de Pastrana ofreció una joya guarnecida con cien diamantes

3 En 1710 se tasó en 1.852 ducados de plata.
4 En total treinta diamantes.

fondos y veintidós perlas gruesas; la marquesa de Zahara donó un mazo de aljófar compuesto por treinta y siete hilos; la duquesa de Segorbe y Cardona entregó una joya muy valiosa engastada con treinta y nueve diamantes fondos; la duquesa de Frías, una corbata de cristal suspendida de un lazo de filigrana, engastado con once esmeraldas y la duquesa de Nájera otra corbata con un lazo verde, y dos rosas de oro, una de ellas con una esmeralda grande en el centro.

Doña María de Haro y Aragón, duquesa del Infantado y marquesa de Santillana, regaló a la Virgen dos joyas: una en forma de pluma, realizada enteramente en oro, incluida la aguja y cuajada de diamantes, en total doscientos cuarenta y tres diamantes fondos y delgados de varios tamaños y la otra, de perfil redondo, con treinta y tres diamantes y perlas.

Doña Juana Velasco, marquesa de Alcañices, entregó una joya con una imagen pintada de Santa Catalina mártir por un lado y una flor esmaltada por el otro. El cerco era de esmalte blanco, negro y azul y el marco estaba compuesto por ocho piezas, en forma de rosa, de oro, esmaltadas de blanco azulado y con nueve diamantes engastados en cada rosa. En total setenta y dos diamantes. Y, doña Juana de la Cerda, duquesa de Alburquerque, regaló cuatro sortijas de diamantes valoradas en más de quinientos pesos.

El párroco de la iglesia de San Sebastián, don Diego de la Cueva, donó una joya pequeña, de oro, con una ventana ovalada en el centro, cubierta por dos cristales. Dentro se colocó una figura de la Magdalena penitente en el desierto, con un crucifijo. El cerco estaba esmaltado y guarnecido con treinta y dos diamantes de distintas tallas y cuatro cuadrados más pequeños. En la parte superior un copete pequeño adornado también con seis diamantes y un lazo grande de oro, esmaltado de blanco, con treinta y tres diamantes[5].

El marqués de Belmonte legó un ramo engastado con diamantes, rubíes y esmeraldas. Ana de Lezama regaló a la Virgen una joya de tamaño grande, realizada en oro y adornada con diamantes. En el centro, en una ventana, se colocó una representación pintada de la Virgen María. Alrededor de ella un cerco de diamantes. El marco de la pieza estaba formado por ocho piezas grandes intercaladas con otras más pequeñas en las que se engastaron cinco diamantes. En total la joya tenía doscientos diamantes fondos y delgados.

Ana de Espinosa entregó una joya adornada con una flor de lis, rodeada por cuatro motivos en forma de C, guarnecida toda ella con setenta y cuatro diamantes. Y Tomasa de Liaño una joya de oro con una figura tallada en coral representando a San Antonio. La peana de la figura era de oro y estaba adornada con esmeraldas. En total llevaba treinta y cuatro esmeraldas.

Josefa de Escobedo regaló un escudo de oro, realizado en filigrana, con una representación pintada de la Virgen por un lado y otra de San Juan por el reverso.

5 En un inventario posterior fechado en 1755 se tasó en 1.632 ducados de plata.

Juana de Ribas una gargantilla con cuatro hilos de aljófar gruesos. María Suárez, esposa de Cristóbal Tenorio, una sortija de oro guarnecida con dieciséis diamantes rodeando un rubí colocado en el centro. Eugenia Cañedo, esposa de Antonio de Valladolid, un hilo de aljófar grueso. María de Larreategui, un lazo de filigrana de plata. Y Diego de Arce y Otalera una perla grande, colocada en la frente de la imagen de la Virgen, tasada en 600 reales de plata. Todos ellos debieron ser miembros de la Congregación de la Real Esclavitud y como tal entregaban joyas para el adorno y enriquecimiento de la imagen. Muchas de estas piezas se cosieron a los vestidos ya que la imagen no podía lucir tantas al mismo tiempo.

Por último, hemos dejado para el final la joya más importante referida por Vera Tassis, no por su valor material sino porque es la más antigua, documentada, que ha llegado hasta la actualidad y que hoy en día se conserva en el tesoro de la Catedral de la Almudena. Se trata de una joya regalada por el marqués del Carpio y Heliche descrita como "*una joya de porcelana, guarnecida de diamantes fondos, con un pais en el medio y un espejo a la espalda*".

Se trata de una joya de pecho o rosa[6], denominada así en los inventarios de la época, de forma circular, con una placa central de esmalte "a la porcelana" representando un paisaje rocoso, con un puente sobre un río y una figura que se dispone a atravesar el puente. El cerco es una hilera de cajas o bocas cuadradas engastadas con cuarzos cuadrados imitando diamantes, tallados en tabla (faltan tres). El marco calado, de tipo vegetal, lleva un diseño realizado a base de hojas enroscadas y avolutadas, esmaltadas en blanco y negro. Sobre él, engastados en cajas rectangulares, diez cuarzos grandes, tallados en tabla, alternan a intervalos regulares, con otras diez bocas cuadradas engastadas de la misma manera (se han perdido dos). El reverso está esmaltado en blanco y negro. Pequeñas láminas, esmaltadas de azul y negro, superpuestas, coinciden con los engastes del anverso. La joya se suspende mediante un asa fija esmaltada guarnecida con un cuarzo tallado en tabla (láms. 1 y 2).

La joya de pecho fue una de las piezas más utilizadas en el adorno femenino desde el siglo XVI y se menciona con mucha frecuencia en los inventarios y documentos de la época. En el siglo XVII, especialmente en la segunda mitad, cuando tenía forma redondeada, recibía el nombre de rosa. En la parte superior podía llevar un "morrión", un copete o un lazo y en ocasiones llevaba suspendido un colgante en la parte baja.

La joya de pecho solía realizarse en oro o plata, reproducía diseños de tipo vegetal, en planchas caladas, se esmaltaba y se engastaba la pedrería casi siempre en bocas cerradas. Esto permitía disimular el tamaño de la piedra y su color pues se podían colocar láminas pintadas o talcos coloreados que avivaban y mejoraban el color y aspecto de las piedras.

En el centro, algunos tipos llevaban una ventana circular u ovalada, en la que se colocaba, bien bajo cristal o simplemente al aire, una lámina pintada o una placa

6 Su tamaño es 115 x 110 mm.

LÁMINA 1. *Joya de pecho. Madrid. Museo de la Catedral de la Almudena.*

LÁMINA 2. *Joya de pecho. Reverso.*

de metal esmaltada, en la que se representaba una escena religiosa, la imagen de la Virgen sola o con el Niño o algún santo de especial devoción. En otras ocasiones se presentaba una escena de tema civil, aunque no solía ser lo habitual en esta época. El reverso, al igual que el marco vegetal que rodeaba el tema central, manteniendo la tradición surgida en las primeras décadas del siglo, se esmaltaba en vivos colores sobre fondo blanco opaco, predominando el negro, rosa y azul. Con frecuencia, las piedras preciosas se sustituyeron por grandes piedras falsas y cristal, procedentes de Francia e Inglaterra, donde gozaban de gran aceptación desde 1670.

El esmalte azul predominante en esta pieza, se aplicaba también en Francia y Portugal en la segunda mitad el siglo XVII, lo que condiciona que no podamos afirmar con seguridad la procedencia de esta joya y el lugar en el que fue fabricada. Por otra parte, la placa central sigue los modelos temáticos de los paisajes bucólicos característicos de Centroeuropa a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

El esmalte "a la porcelana" es en realidad esmalte pintado y comenzó a usarse en Francia a mediados del siglo XV. La técnica, cercana a la pintura al óleo, se aplicaba con un pincel sobre la base de metal. Por lo general, los colores eran sustancias vítreas con colorantes, reducidas a polvo, que se disolvían en un líquido pegajoso. A veces, antes de pintar la escena sobre la plancha, se aplicaba una base constituida por una capa de esmalte blanco. Se cubría después toda la superficie pintada con una fina capa de esmalte traslúcido y se cocía. El esmalte traslúcido daba una luminosidad a los colores que aumentaba la sensación de porcelana.

Esta joya solía colocarse en el centro de la línea recta del escote del vestido y se sujetaba a la tela mediante un lazo de seda o raso. En los grabados y representaciones pictóricas que reproducen la advocación de la Virgen de la Almudena observamos piezas similares colocadas en línea vertical en la parte delantera del vestido y del manto. Por ejemplo, en el grabado realizado por Mariano Salvador Maella en el que se representa a San Isidro rezando ante la Virgen de la Almudena y en el grabado de José Antonio Caravantes y Vera, fechado en 1725 y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. De aspecto similar son las joyas que se reproducen en el grabado de Manuel Lázaro Burgos fechado en 1868 y en el de peor calidad de Gamborino, realizado en la segunda mitad del siglo XVIII y conservado también en los fondos de la Biblioteca Nacional.

Pieza similar adorna la parte baja del manto de la Virgen a manera de broche en este caso en un óleo de autor desconocido, fechado hacia 1630 que representa el milagro del pozo a favor de la familia de San Isidro[7].

Y en lo que se refiere a modelos afines encontramos un buen número reproducidos en los dibujos presentados en los Llibres de Pasanties de Barcelona y en los dibujos de exámenes de los gremios de plateros de Sevilla, Pamplona Granada y Valencia[8]. Por otra parte, en los camarines de las Vírgenes españolas se conservan bastantes ejemplares.

En cuanto al actual estado de conservación de la joya le faltan tres cristales en el cerco y dos engastes pequeños en el marco. El espejo del reverso está muy estropeado con presencia de pérdida de azogue y oxidación. Los años han ocasionado pérdidas importantes de esmalte en el anverso y sobre todo en el reverso, en particular, en las placas azules.

En el inventario que estudiaremos a continuación, fechado en 1710, vuelve a mencionarse pero luego desaparece en los inventarios posteriores. Allí se describe como una joya guarnecida con diamantes de Bohemia "que parecen zafiros". Por el reverso, un espejo.

Un año después de la publicación del libro de Vera Tassis, ante los problemas surgidos entre la parroquia y la Congregación de la Real Esclavitud se decide realizar un inventario que separa los bienes de la parroquia y los que a partir de ese momento se consideran bienes de la Real Esclavitud[9]. La nueva situación que surge

7 Reproducido en el anexo III del libro escrito por M. BLANCO NAVARRO y J. SANCHO RODA, *La Almudena. Historia de la Iglesia de Santa María la Real y de sus Imágenes.* Madrid, 1993, p. 39, láms 72 y 73. Los autores afirman que la corona podría ser la que regaló a la Virgen la reina Ana de Austria, hija de Felipe III de España esposa de Luis XIII de Francia.

8 M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de platería sevillana.* Sevilla, 1986; F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia, 2004.

9 Hemos podido estudiar este inventario y otros que analizaremos a continuación, custodiados en los fondos del archivo de la Congregación de la Real Esclavitud, gracias a la tesis doctoral de C. BARRERO ALCÓN, *La iglesia de Santa María la Real de la Almudena: dos siglos y medio de arte e historia (1638-1868).* Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2007. Y el estudio de las joyas se lo debemos a la oportunidad brindada por M.T. FERNÁNDEZ TALAYA y J. JUNQUERA PRATS, ambos autores del catálogo del *Museo de la catedral de la Almudena*. Madrid, 2007.

en este momento a la larga perjudicará a la iglesia de la Almudena y a los bienes adscritos a ella.

En este inventario[10], además de recopilar la mayor parte de las joyas descritas por Vera Tassis, se incorporan otras nuevas como: un lazo, de oro, esmaltado de blanco y azul, compuesto por cuatro hojas con seis diamantes cada una y cuatro flores, esmaltadas de blanco y negro, guarnecidas también con ocho diamantes, uno más grande en el centro; una figura del Espíritu Santo, de oro, guarnecida de diamantes y un diamante más grande en el pecho; dos broches de oro, con diamantes pequeños y delgados; una corbata de esmalte blanco con diamantes talla tabla, con copete a juego y unas puntas suspendidas de la parte baja, de oro, esmaltadas y guarnecidas con diamantes tablas[11]; una pluma de oro, calada, con esmeraldas y cinco rayos en forma de cola de pavo real; dos broches de piedras falsas engastadas en plata; una joya engastada con claveques[12], con una imagen de la Virgen María coronada, con el reverso esmaltado de blanco, azul y encarnado y con un copete, a manera de broche, también realizado en claveques; un lazo antiguo calado con claveques y un tablerito[13] con la representación de la Virgen con el Niño, guarnecido de aljófar y perlas sueltas.

En el inventario de 1693 se comenta, además, que dos tasadores de la Corte, Juan Bautista Villarroel y José Lezama, tasaron tres joyas más entregadas a la Congregación de la Real Esclavitud para el adorno de la Virgen. Villarroel valoró una banda compuesta por cinco piezas, fabricadas en oro y engastadas cada una con setenta y un diamantes. En total la banda estaba guarnecida con trescientos cincuenta y cinco diamantes, cuarenta de ellos fondos y el resto delgados. Se valoraron en 1.228 ducados de plata. También tasó otra joya regalada a la Virgen por Bartolomé de Salazar en 160 ducados de plata. La joya, de oro, tenía una pieza redonda en el centro y ocho piezas, de diseño similar, alrededor, todas ellas cuajadas de diamantes. En total llevaba ciento trece diamantes fondos de varios tamaños[14].

Por su parte Lezama tasó un lazo de oro, esmaltado, compuesto por ocho lazos esmaltados, guarnecidos por dentro y por fuera con esmeraldas y con una porcelana en el centro representando a la Virgen con el Niño, con el cerco y el marco guarnecido con esmeraldas. En total llevaba ciento doce esmeraldas y se valoró en 1.482 reales de plata[15].

10 Fechado en 1693 recoge joyas que seguramente ya pertenecían a la Congregación cuando Vera Tassis escribió su crónica pero que éste decidió resumir para no alargarse más el inventario. Otras pudieron regalarse en el transcurso de ese año.

11 También llamadas confitillos. Al margen se comenta que falta una pieza del centro.

12 Claveques. El origen de la palabra procede de "claveq", población de Bélgica. Se trata de un cristal de roca de poco valor que se tallaba imitando al diamante.

13 También se llaman retablitos.

14 También se menciona en la relación de Vera Tassis.

15 Al margen se comenta que faltan tres esmeraldas. En la relación de Vera Tassis se describe una joya similar denominada allí rosa, donada por Francisco de Salazar, regidor de la villa adornada con ciento doce diamantes grandes, en lugar de las ciento doce esmeraldas que se describe en este inventario. Debe tratarse de la misma joya pero se debieron confundir a la hora de identificar las piedras.

Todas estas joyas, tanto las descritas por Vera Tassis como las inventariadas en 1693, responden a los modelos imperantes a finales del siglo XVII. Las joyas eran de oro y estaban en su mayoría cubiertas con esmalte. Esta decoración se abandonó a principios del siglo XVIII cuando se temía, que bajo el esmalte, se ocultaba el fraude al utilizar los plateros, sobre todo franceses, oro de menor ley. El tipo más corriente de joya era ovalada y solía llevar una ventana en el centro donde se colocaba una iluminación, una pieza de cristal policromada, una pequeña escultura dentro de dos cristales abombados a manera de capsula o alguna reliquia. Las piedras preciosas utilizadas en la mayoría de los casos eran los diamantes pero también se emplearon sobre todo las esmeraldas y los rubíes. En ocasiones, cuando la pieza era más modesta y de precio menor, los diamantes se imitaban con unos cristales denominados claveques, tallados de manera similar a los diamantes, es decir, en tabla. Estas piezas podían llevar también marcos realizados con la técnica de la filigrana, enriquecidos con perlas y piedras de colores. Muchas piezas similares a las descritas en estos documentos, en parte por se temática religiosa, se conservan en los fondos de los tesoros catedralicios y de los museos españoles

En un inventario posterior, fechado en 1710, se describen de nuevo estas joyas. Se comenta, además, que parte de ellas se habían "consumido" en la ejecución de la nueva corona de la Virgen. Por ejemplo, sólo quedaban dieciséis diamantes de los treinta que habían adornado la joya con la imagen de la Virgen y el Niño, pintada "a la porcelana". También se debieron utilizar en la fabricación de la corona: la joya redonda con diamantes y perlas; los dos broches pequeños; la corbata esmaltada de blanco; la joya con la flor de lis; la azucena de oro; la joya de Santa Catalina regalada por la marquesa de Alcañices y el lazo. Por tanto, ya en 1710 desaparecieron y se reutilizaron parte de las joyas antiguas de la Virgen para fabricar otras alhajas más necesarias.

A cambio se mencionan otras piezas que se debieron incorporar en esos años. Entre ellas: una joya, de forma ochavada, guarnecida de rubíes, con una representación de Nuestro Señor y la Encarnación; otra joya, con una iluminación del Niño Jesús y un cerco guarnecido de aljófar y piedras falsas; otra joya de filigrana de oro, guarnecida con cristales y venturina y una iluminación en el centro y un lazo en la parte superior que se colocaba en la toca de la Virgen; un lazo de plata de porcelana y piedras falsas; dos vueltas de manillas constituida por quinientas setenta y tres perlas medianas y algunos granos de aljófar que pesaron tres onzas y cuatro adarmes; dos mazos de aljófar "de género catorceno", uno de ellos de treinta hilos y otro de quince hilos; medio rostrillo en forma de banda que pesó tres onzas y quince adarmes; una venera de oro, redonda, con una chapa esmaltada con el hábito de la orden del Santísimo, rodeada de cuatro orlas y un copete en la parte superior a base de cintas todo ello esmaltado por el reverso con motivos florales; una joya de plata, guarnecida con rubíes y diamantes; tres sortijas, dos de ellas de plata con diamantes y la otra con doce diamantes y una esmeralda en el centro; un collar con sesenta y siete perlas y una mayor suspendida del centro; otros dos mazos de

perlas, de once hilos cada uno, utilizados como manillas, con ochocientos sesenta y un granos de aljófar, de gran calidad, valorados a 66 ducados la onza; una cruz de plata con corona pasador tallado y guarnecida con cuarenta diamantes talla rosa y dos relojes de bolsillo, uno de ellos con la tapa adornada con una piedra ágata.

La corona fue encargada a Cristóbal de Alfaro, platero de oro de Carlos II y Felipe V. La corona se describe en el inventario de 1710 de la siguiente manera: "*una corona muy grande de plata dorada por ambas partes, compuesta de ocho imperiales y un cerco de rayos y estrellas con su cruz por remate y encima de los imperiales un globo con un cogollo de hojas y cincelada de hojas y cartones*". En cuanto a la pedrería utilizada: "*los imperiales con una rosa grande de hojas y cogollos en medio de cada uno de aquarenta diamantes cada rosa y en medio de la una, una esmeralda y en medio de las dos una a la parte de abajo*". El aro de la corona estaba formado por ocho piezas en la que también se engastaron diamantes, esmeraldas y crisólitas. Por último, en el cerco se alternaban dieciséis rayos engastados con diamantes y otros dieciséis rayos, más largos, guarnecidos con diamantes, esmeraldas y crisólitas.

Las joyas le fueron entregadas por la duquesa del Infantado, camarera mayor de la Virgen, quien además costeó la hechura de la pieza. El Sr. D. Pedro Ruiz de Soria, cura propio de la Iglesia Parroquial de Santa María la Real de la Almudena y el licenciado don Vicente, mayordomo de fábrica de la iglesia, solicitaron el 27 de agosto de 1711 a don López de Sierra Osorio, canónigo de la Santa Iglesia de Toledo y Visitador general de la villa de Madrid, permiso para consumir las joyas antiguas propias de la Santa Imagen y así ayudar a pagar su ejecución[16].

Cristóbal de Alfaro nació en Valtierra, diócesis de Pamplona, en noviembre de 1654. Viajó a Madrid con su familia donde se perfeccionó en el arte de la platería. Alcanzó el grado de maestro platero de oro en la Congregación de San Eloy de Madrid el 23 de junio de 1678. Fue nombrado el 15 de junio de 1690 platero de oro de la reina Mariana de Neoburgo. Realizó sobre todo joyas para la Reina pero también recibió otros encargos de particulares. El 4 de septiembre de 1693 regaló, a manera de limosna, a la imagen de Nuestra Señora de la Esperanza con el Niño, patronos de su pueblo natal, dos coronas de plata y un rostrillo con rica pedrería. En el mismo documento también se comenta que realizó las coronas para Nuestra Señora del Rosario y el Niño[17].

Con la subida al trono de Felipe V se le confirmó en su cargo de platero de Cámara y su fama aumentó. La Real Congregación recibió la corona el 2 de octubre de 1711 y la consideró como propia registrándola en sus inventarios[18]. Pero no

16 C. BARRERO ALCÓN, ob. cit., p. 131.

17 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid. Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 251-263.

18 Aparece citada en los inventarios hasta el ejecutado en 1806-1809.

terminó de pagarla hasta el 28 de agosto de 1738[19]. Cristóbal había fallecido unos años antes, el 26 de enero de 1729.

En el año 1755, ante la precaria situación que presentaban las arcas de la Real Congregación, con el fin de separar definitivamente los bienes propiedad de la parroquia y los de la Congregación de la Esclavitud, se procedió a realizar una nueva descripción de todas sus posesiones y alhajas. En esta descripción se incluyeron: la corona realizada por Cristóbal de Alfaro; el rostrillo citado por Vera Tassis; la joya regalada por la reina Mariana de Neoburgo; la joya entregada por Ana Lezama; la joya donada por Bartolomé Salazar; la pluma enviada por la duquesa del Infantado; la joya entregada por Ana de Espinosa; la joya donada por el cura de San Sebastián; la azucena de oro y diamantes finos; la joya de la marquesa de Alcañices; el lazo de oro esmaltado de blanco y azul; la joya ovalada decorada con la "porcelana" de Nuestra Señora con el Niño; la joya regalada por María de Haro; los broches de oro y diamantes; la corbata de esmalte y diamantes; el lazo tasado por Lezama; la joya con el San Antonio de coral entregada por Tomasa de Liaño; un lazo antiguo; la joya con la Virgen María adornada de claveques y la perla hechura de calabacilla donada por Diego de Arce.

Además se menciona: un collar con ciento veinte perlas, donado por Gregorio de Tapia y Salcedo y tasado por Juan Muñoz el 2 de diciembre de 1710 en 59.100 ducados; una cruz pectoral de obispo, de oro, guarnecida con esmeraldas, con el reverso pulido, donada por Juana de los Ríos; una pluma de oro, esmaltada de negro, con un asiento de la que se suspendía una perla oscura con forma de calabaza; un mazo de aljófar regalado por doña María de Zenda y Aragón, marquesa de Heliche, integrado por treinta y siete vueltas que pesaban diez onzas y cinco adarmes; dos hilos de aljófar con un broche de azabache que pesaban cincuenta y ocho adarmes; una joya de oro, de perfil circular, con una porcelana en el centro, esmaltada de blanco y negro, guarnecida con diamantes y zafiros, con una cruz esmaltada, regalada por Garcilaso de Haro, marqués del Carpio[20]; una venera con el hábito de Santiago entregada por Elvira de Cepeda; unas manillas de granates alternados con cuentas de oro regalo de la misma señora, una cadena de oro; una sortija de diamantes y una joya de diamantes entregadas al tesorero de la Congregación por tres devotos[21].

En este inventario también se recoge la custodia guarnecida con diamantes y piedras preciosas realizada por el platero de plata Manuel Manso en 1693.

Resulta curioso que se mencionen en este inventario muchas de las joyas que se habían "consumido" unos años antes para ejecutar la corona. Puede, que a pesar de

19 La pedrería de la corona fue tasada por Juan Muñoz en 18.880 ducados de plata. Al añadirse el valor de la hechura el precio ascendió a 120.076 reales y medio de vellón. Benito de Alfaro, hijo de Cristóbal y heredero perdonó a la Real Esclavitud 1.686 ducados de plata.

20 Es el mismo personaje que regaló la joya con la porcelana del país conservada actualmente. Resulta curioso e incluso nos ha hecho pensar que pudiera tratarse de la misma pieza aunque la descripción es bastante diferente.

21 La sortija se entregó el 21 de agosto de 1712 y la joya el 8 de agosto de 1723.

que ya no existieran, los congregantes quisieran que formaran parte de este inventario para dejar constancia de que alguna vez fueron bienes de la Real Congregación.

En 1786, después de las obras realizadas para la mejora de la iglesia de la Almudena, hecho que conllevó que parte de los bienes de la Real Esclavitud fueran depositados en el convento de las monjas del Sacramento o Bernardas, se realizó otro inventario para separar claramente los bienes. En este inventario se describen joyas nuevas que responden a los tipos propios de estos años. Entre ellas: dos brocamantones, uno de ellos de diamantes grandes y medianos, con forma de llamas, para colocar en el pecho y el otro, en forma de peto, guarnecido con diamantes y esmeraldas. Ambos fueron donados por la difunta duquesa del Infantado.

El brocamantón era una pieza de gran tamaño que cubría el pecho de las damas y que abrochaba el cuerpo del vestido de lado a lado. Cuando su tamaño era desmesurado y cobijaba todo el pecho se solía denominar peto. El tipo, propio del siglo XVIII no varió mucho a lo largo del siglo y se adornó con cintas entrelazadas, hojas, flores, engastes y cartones. Se enriqueció con diamantes y piedras de color y el reverso siempre fue oro en su color, no se esmaltaba. Las imágenes religiosas se adornaban frecuentemente con estas piezas porque servían para cerrar el manto.

Además, en este inventario se mencionan: una joya adornada con un topacio; dos palomas cuajadas de diamantes; un rosario de oro; un ecce homo guarnecido con rubíes; un rosario pequeño de nácar; una joya con una cifra guarnecida de piedras; otra joya de filigrana de plata con una representación de la Virgen de Montserrat; una media luna y un corazón de plata, una joya guarnecida enteramente de perlas; varias manillas; un rosario de perlas y una caja de reloj, de oro, enriquecida con diamantes.

En otro inventario posterior, fechado en 1836, además de hacer referencia a las joyas estudiadas anteriormente, se describe otra de las joyas que han permanecido vinculadas a la imagen y que se conserva actualmente en la catedral de la Almudena. Se trata de una joya de filigrana con una ventana en el centro en la que se colocó por un lado una representación pintada de la Virgen con el Niño y por el otro una imagen de San Antonio (láms. 3 y 4).

Debe fecharse en la segunda mitad del siglo XVII, es de plata y las representaciones se realizaron con la técnica del vidrio pintado o eglomisé[22]. La ventana, de forma ovalada, está compuesta por dos cristales ligeramente biselados pintados por el interior. En una cara, anverso, se representa a la Virgen coronada abrazada al Niño Jesús y por la otra cara a San Antonio escribiendo en un libro y sujetando en la mano izquierda un ramo de flores. Un cordoncillo sogueado bordea la ventana del anverso. El cerco de filigrana está integrado por ocho motivos ovalados. Se completa la pieza con cuatro elementos relevados en los cuatro puntos cardinales. Lleva, como es habitual en este tipo de piezas, un asa superior y un eslabón circular para suspenderla de una cadena o cinta de tela.

22 Su tamaño es de 75 x 70 mm.

LÁMINA 3. *Medallón de la Virgen con el Niño y de San Antonio. Museo de la Catedral de la Almudena.*

LÁMINA 4. *Medallón de la Virgen con el Niño y de San Antonio. Reverso.*

Esta joya, propia como hemos dicho de la segunda mitad del siglo XVII, trasciende a la joyería popular y continúa fabricándose en talleres de platería hasta el siglo XX. Suelen ser piezas de calidad diversa ya que son muchos los obradores que las fabrican. Algunas llevan escenas pintadas en el cristal con la técnica eglomisé y otras guardan láminas de cobre, latón o pergamino pintadas o esmaltadas. Todas tienen en común que presentan imágenes de santos y marcos de filigrana aunque algunas, muy pocas, pueden tener temática civil.

El material más utilizado en su fabricación es la plata, que en ocasiones está sobredorada. La técnica más habitual es la filigrana. Consiste en soldar hilos de metal sencillos o perlados, es decir, formados por una sucesión de pequeños granos, sobre la superficie lisa del objeto. Estos hilos se fabrican con una hilera para hacer alambres, cuyos orificios varían de forma y de dimensión según las exigencias del trabajo. Es lo que se conoce como trefilado. Está técnica tiene su origen en el Mediterráneo oriental y llegó a España gracias a los árabes donde alcanzó su mayor apogeo y desde aquí se difundió a América Hispana. Su arraigo fue mayor sobre todo en Galicia, Córdoba, Toledo, Extremadura y Salamanca, lugares donde se ha conservado una mayor cantidad de piezas, en particular vinculadas a la joyería popular.

Esta pieza, concretamente, responde a un trabajo similar al de algunos cabos de rosario y medallones que cuelgan de los collares y brazaleras de zonas tan diversas como La Alberca, la Maragatería o las Islas Baleares. El Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y otros museos

españoles custodian ejemplares similares. Maria Concetta di Natale ha estudiado modelos parecidos en la joyería siciliana[23].

También en este inventario fechado en 1836 se describe: una joya con una ese, un clavo y una corona, guarnecida con diamantes que podría tratarse de una cifra devocional relacionada con los esclavos de la Congregación; un relicario de oro, con una ventana en el centro en la que se guardaba entre cristales un figura fabricada en cera representando a San José con el Niño en brazos, reclamada por Tomás Velázquez, quien la donó según la Congregación en 1816; dos broches adornados con piedras de Francia; un relicario ovalado con las estampas de San Antonio y Santa Teresa y otro con la imagen de Santa Bárbara.

Todos estas joyas, junto con el resto de los bienes, fueron trasladadas a la bóveda de la iglesia de las monjas Bernardas del Santísimo Sacramento cuando la iglesia de la Almudena fue demolida tras el triunfo de la Revolución de 1868, aprovechando la circunstancia de su estado ruinoso[24]. Así consta en documento firmado el 31 de mayo de 1869 por don Lino Gómez, cura de la iglesia en presencia de José Antonio Martín, sacristán de la misma.

Tiempo después se decidió la construcción de un nuevo templo ubicado en un emplazamiento no muy alejado del anterior. Para financiar la construcción de esta nueva iglesia dedicada también a la advocación de la Virgen de la Almudena se vendieron joyas procedentes del camarín de la Virgen de Atocha.

Por Real decreto del 7 de junio de 1883 se entregaron a la Junta de Señoras encargada de custodiar los recursos para la construcción del templo de Santa María de la Almudena, un conjunto de joyas pertenecientes al Real Patronato de Nuestra Señora de Atocha para que las vendieran y con la cantidad conseguida, se prosiguieran los trabajos de construcción del templo. Se aprovechó esta circunstancia para realizar inventario de las joyas que en aquel momento tenía la Virgen de Atocha. De ellas se entregaron: un alfiler realizado en plata, en forma de ramo, guarnecido con mil seiscientos cincuenta brillantes valorado en 164.000 reales; otro alfiler de oro, embellecido con esmalte verde, con quinientos cuarenta y un diamantes talla brillante y rosa tasado en 20.000 reales; dos alfileres de plata, en forma de cuerno de la abundancia, guarnecido con ochocientos brillantes y doscientos cincuenta y dos perlas valorados en 140.000 reales; otros dos alfileres, de plata, más pequeños, en forma de estrella, con una perla en el centro cada uno y ciento cuarenta y cuatro brillantes, en 20.000 reales; cuatro alfileres en forma de chatón con un brillante cada uno valorados en 16.000 reales; dos aretes con un brillante grande cada uno y un diamante brillante en uno de los cierres y un diamante rosa en el otro, en 30.000;

23 M.C. di NATALE, *Ori e argenti di Sicilia*. Milán, 1989; L. ARBETETA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII.* Madrid, 1998 ; A. ARANDA HUETE, ob. cit. 1999 ; E. GONZÁLEZ y Mª. M. RIERA, *La joieria a les Illes Balears*. Palma de Mallorca, 2002 ; Mª.A. HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca. Joyas.* Ministerio de Cultura, Madrid, 2005.

24 Amador de los Ríos se pronunció por el derribo total de la Almudena.

un collar con un diseño basado en hojas, guarnecido con mil cuatrocientos doce brillantes, en 240.000; dos pulseras haciendo juego con el collar anterior, adornadas con mil ochenta brillantes y valoradas en 180.000; un alfiler corsal engastado con brillantes y perlas, cuyo diseño a base de flores y hojas, llevaba medias perlas en los centros de las flores y en cada centro un pequeño chatón todo ello guarnecido con mil setecientos sesenta brillantes cuyo valor aproximado era de 220.000 reales; otro alfiler con mil cincuenta brillantes y un gran topacio en el centro, en 100.000 reales; un alfiler de pecho sin colgantes, denominado espoleta en los inventarios, con doscientos ochenta y ocho brillantes, en 50.000 reales; dos alfileres en forma de estrella con una perla cada uno, taladrada y aperrillada y ciento cuarenta y seis brillantes en 10.000 reales; otro alfiler pequeño, con orlas de diamantes brillantes y rosas y en el centro una perla con veintiocho diamantes brillantes y perlas, en 4.000 reales; otro alfiler con forma de flor pensamiento montado en oro con cinco zafiros y setenta y tres brillantes en 25.000 reales y tres alfileres de oro y esmalte verde con noventa y seis diamantes talla brillante y rosas tasados en 6.000 reales. El valor total de las joyas se elevó a 1.225.000 reales[25].

Actualmente, se conservan en el museo de la catedral de la Almudena algunas joyas que pudieron ser regaladas a la Virgen en tiempo no determinado. De todas ellas una de las piezas más significativas, presente en casi todos los camarines, es un medallón que por uno de sus lados reproduce el Santo Rostro de Jaén y por el otro presenta una imagen pintada de Santa Catalina. Se trata de una pieza fechada a finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Está realizada en plata, es de filigrana y lleva dichas representaciones realizadas con la técnica del cristal eglomisé[26]. Responde al tipo de medallón devocional, con doble ventana ovalada, realizada con cristales ligeramente biselados y pintados por el interior. En una de las caras se representa el Santo Rostro de Jaén sobre fondo dorado y en la otra cara Santa Catalina con la palma del sacrificio y la rueda de cuchillas. Lleva alrededor de la ventana un cordoncillo sogueado. El cerco, como hemos comentado, es de filigrana y está

25 Francisco Marzo Fernández, joyero del rey Alfonso XII, fue el encargado de certificar el 5 de enero de 1880 el valor de estas joyas custodiadas en la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Aparte de las ya mencionadas, entregadas para la venta a la Junta de Señoras, se valoraron: una corona grande, con sobrecorona y cruz, de plata sobredorada, guarnecida con 10.566 diamantes, talla brillante y rosa y 80 topacios valorada en un millón de reales; otra corona pequeña, para el Niño Jesús, engatada con 2.400 diamantes talla brillante y rosa y 56 topacios tasada en 152.000 reales; un toisón de oro y un collar de la Orden de Carlos III de oro y esmalte, en 16.000 reales; un bando corona con cinco flores guarnecidas con 794 brillantes en 300.000 reales; un alfiler de pecho en forma de lazo y concha con 227 brillantes en 120.000 reales; un aderezo compuesto por pulsera, alfiler y pendientes, guarnecidos con diamantes talla rosa en 2.000 reales; dos pares de aretes valorados en 4.000 y 10.000 reales; un collar con topacios en 800 reales; un rostrillo para la Virgen con 861 brillantes y 13 topacios en 250.000 reales y una custodia de plata, oro y esmalte guarnecida con brillantes, esmeraldas, topacios, lapislázuli, amatistas y perlas en 340.000 reales. Todas estas joyas quedaron en poder del cajero de la Intendencia de la Real Casa según se dispuso en Real Orden de 17 de octubre de 1887. A.G.P. Patronato de Atocha, leg. 53, exp. 15.

26 Su tamaño es 50 x 45 cm.

formado por seis motivos decorativos, relevados, con volutas dobles rematadas en granulado, en los cuatro puntos cardinales. Como la joya de la Virgen con el Niño y San Antonio, descrita anteriormente y con la que guarda gran parecido, lleva un asa superior y un eslabón circular para suspenderla de una cadena o cinta de tela.

Esta joya en ocasiones se denomina también relicario ya que recibe este nombre la caja de un medallón que guarda alguna imagen u objeto sacralizado mediante el contacto con una figura de especial significación religiosa[27].

Por otra parte, este tema está vinculado con la reliquia del Santo Rostro conservado en la catedral de Jaén, un icono bizantino cuyo culto se extendió desde Jaén a toda España. Se trata de una «Cara de Dios» pintada sobre un vidrio, a veces rodeada de los Armi Christi o símbolos de la Pasión, dispuestos en ocasiones sobre el paño de la Verónica. La mayoría de las veces se representa sobre un fondo dorado copiado de la imagen original.

Los relicarios con este tema, que remiten a modelos anteriores, aparecen con mucha frecuencia suspendidos de los collares de los trajes de vistas de la zona de La Alberca, pero también son frecuentes en otras indumentarias populares y se conservan un buen número de estas piezas aisladas en tesoros de santuarios, iglesias y conventos. En la joyería balear han llegado hasta nosotros numerosos ejemplares denominados «Rostre de Déu», como por ejemplo un magnifico ejemplar del Museo de la Porciuncula en Palma de Mallorca. Otros magníficos medallones con el Santo Rostro se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas y en el Museo Nacional de Antropologia, ambos en Madrid.

Modelos italianos, estudiados por Maria Concetta di Natale, representando el tema de la Sacra Sindone (La Santa Faz) guardan paralelismos con estas piezas españolas.

Otras joyas custodiadas en este museo nos recuerdan, en apariencia, a las descritas en los últimos inventarios estudiados. Por ejemplo, una aguja de plata, en forma de ramo, cuyo diseño está formado por cinco tallos adornados con hojas y rematados en flores, guarnecida enteramente con diamantes engastados en bocas cerradas. Esta pieza responde al modelo de joya cortesana propio del siglo XVIII. Los filetillos de los engastes y la terminación de los pétalos y hojas en pequeños granos ligeramente curvos guardan similitud con la técnica utilizada en España.

Otra pieza que parece responde a un modelo documentado es un ramo tembladera totalmente recubierto de aljófar y algunas perlas pequeñas engastadas en el centro de las flores. Por último, mencionar también una caja pequeña con forma de corazón, realizada en plata que, según reza en una inscripción fue regalada el 30 de mayo de 1847 por la marquesa de Barboles.

27 M.A. HERRADÓN, ob. cit., p. 74.

El resto de las joyas conservadas en el museo de la catedral, algunas de ellas antiguas, han podido ser regaladas en época reciente[28].

Es de lamentar, una vez más, que las circunstancias históricas condicionen la existencia de un patrimonio artístico magnífico y que, como ha ocurrido muchas veces, se pierdan importantes obras de arte, en este caso joyas, para solucionar problemas económicos. De no haber sido así, la imagen de Nuestra Señora de la Almudena contaría, a juzgar por los documentos, con un importante tesoro.

28 Las más importantes las estudie en A. ARANDA HUETE, "Catalogo de la exposición de la catedral de la Almudena" en M. T. FERNÁNDEZ TALAYA y J. JUNQUERA PRATS, ob. cit., pp. 123-149

El joyero de la Virgen de Guadalupe a finales del siglo XVIII. Una posible obra de Hans Reimer entre las representadas en su inventario gráfico

LETIZIA ARBETETA MIRA
Museo de América

En 2007 se conmemoró el primer centenario de la declaración de Nuestra Señora de Guadalupe como patrona de Extremadura, al tiempo que se celebraba el año jubilar.

Con tal motivo, se han venido realizando una serie de eventos, entre los que se incluye una exposición[1], celebrada en Madrid, en la que los visitantes tuvieron ocasión de contemplar algunas de las joyas que aún se conservan del casi desaparecido joyero de la Virgen, que alcanzó a ser uno de los más importantes y ricos de cuantos hayan existido en España.

En este artículo, además de esbozar una somera referencia de la formación del joyel y su contenido a finales del siglo XVIII, trata de algunos aspectos que precisan una revisión en profundidad.

---

1 *Caminos de Guadalupe. Guadalupe en Madrid.* Tuvo lugar en la Capilla del Palacio Real, Monasterios de las Descalzas Reales y la Encarnación, pertenecientes a Patrimonio Nacional. Su comisario fue D. Francisco Tejada. Constaba de una selección de 42 piezas elegidas entre los tesoros artísticos del Monasterio. En lo que se refiere a las joyas, se han expuesto el cetro de cristal y el "*carcán*" o collar engoznado, donación del conde de la Roca, que sirve de rostrillo a la Virgen, con la sortija de un consejero de Indias en su centro.

Guadalupe, el monasterio

En un apartado rincón de Extremadura, próximo a Portugal, en la provincia de Cáceres, se alza el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, fundado en 1330 por el rey de Castilla Alfonso XI, para la custodia de la imagen del mismo nombre.

La importancia histórica del Monasterio de Guadalupe poco o nada tiene que ver con su actual consideración, que sigue siendo mucha, si bien para el hombre de hoy, un monasterio es algo retirado del mundo, propio de la práctica religiosa y, si acaso, centro de alguna devoción, más o menos extendida. Sin embargo, en la Edad Media, Guadalupe fue uno de los centros más importantes y ricos de Castilla, lugar donde a menudo acudían los reyes, no sólo para entregar ofrendas y pedir la protección de los cielos, sino también para solicitar préstamos monetarios que les permitirían realizar campañas militares o intervenciones diversas de la Corona. Dependiendo del resultado, se obtenían ricos botines o se caía en bancarrota.

Los Reyes Católicos favorecieron el lugar especialmente, creando una hospedería para sus frecuentes estancias, acompañados de su corte. Se instauró Guadalupe como una de las cuatro mandas testamentarias a las que estaban obligados todos aquellos que dispusieran, a su muerte, de cierto caudal, juntamente con Jerusalén, Roma y Santiago.

Las tierras y ganados del monasterio, así como las continuas donaciones y el señorío de la Puebla o población surgida en torno a éste lo convertían en un lugar riquísimo. El tesoro excedía con mucho en piezas de oro y plata al de otros lugares famosos.

Tras el Descubrimiento de América, personajes de tanta importancia como Cristóbal Colón o Hernán Cortés, natural de Extremadura, viajaron hasta el santuario para presentar obsequios, seguidos por numerosos virreyes e indianos extremeños que agradecían a su patrona su personal prosperidad. Prácticamente todos los reyes de España lo han visitado, incluyendo a Alfonso XIII y, en nuestros días, los actuales monarcas.

En época de Carlos V, Felipe II y Felipe III principalmente, Guadalupe, por su proximidad con Portugal, sirvió de nexo entre las dos naciones y fueron muchos los portugueses, como la duquesa de Aveiro, que mantuvieron estrechas relaciones con el lugar.

Felipe IV y sus hijos Carlos II y Juan de Austria favorecieron el monasterio, que comenzó a decaer con la llegada de los Borbones y acabó padeciendo las guerras devastadoras de comienzos del siglo XIX y las Desamortizaciones.

A tenor de las noticias históricas del monasterio, cabe deducir que el joyero de la Virgen, además de riquísimo, poseía gran valor histórico por la importancia de los donantes. Sin embargo, no por ello se salvó de modificaciones constantes pues, como era costumbre general, solían realizarse periódicamente fundiciones de oro y plata o extracciones de pedrería de las joyas donadas para enriquecer nuevas alhajas

destinadas al templo o al ornato de la imagen. En entregas forzosas como la de 1779 para financiar la guerra con Inglaterra, o la de 1793, en la que se reunieron 43 arrobas de plata para acuñar moneda, se deshicieron la mayor parte de las joyas, y el propio platero del monasterio hubo de llevar a la Corte el producto de las fundiciones, siendo priores Fray Alonso del Castillo, en medio de una grave crisis interna[2]. Ya en tiempos del prior fray Joaquín de Herrera, elegido en 1815, el tesoro se hallaba prácticamente desmantelado por robos y atropellos[3], especialmente en tiempos del prior anterior, fray Pedro de la Rambla, quien solicitó de Fernando VII que se hicieran gestiones para las alhajas retiradas por requisas como las de D. Francisco de Borda, comisionado de José I Bonaparte, y robos, según recogen autores como Barrado y Écija[4]. A esto siguió la exclaustración e incautaciones de 1835, con los antecedentes de 1820, que culminaron con la expulsión de los jerónimos en 1822, momento en que se trasladan con algunas alhajas, al Escorial[5]. No obstante, algo quedaba en el santuario pues, en 1867, uno de los acompañantes del arzobispo Don Antonio María Claret, Ildefonso González de Mendoza, anota en su diario:

> "*El día 21 fuimos a casa de Don Francisco, filipino y rico; era sacerdote y nos enseñaron todas las alhajas de la Virgen de Guadalupe...*"[6].

En 1908, los franciscanos se hacían cargo de este monasterio histórico. El joyero había desaparecido casi en su totalidad, pero aún se conservaban obras históricas, como la arqueta de los esmaltes, el Lignum Crucis o el escritorio damasquinado, obra de Glamin, que donara Felipe II.

Después de tantos avatares, poco habríamos podido contemplar de tan importante conjunto, a no ser por un libro singular, verdadero registro gráfico de lo que, a finales del siglo XVIII, existía en el monasterio.

El códice C-83 del archivo del Real Monasterio

De entre los antiguos inventarios de las ricas alhajas que formaron el joyero de la imagen titular, el más conocido es el códice C-83 de la Biblioteca del Real Monasterio. Aunque carece de título, por faltar la portada, se le conoce como *Inventario del Joyel de Nuestra Señora de Guadalupe*, o según algunos autores *Descripción de las alhajas de la Virgen de Guadalupe, con noticias históricas*. Sencillamente encuadernado, en tamaño folio mayor, consiste en una recopilación de imágenes

2 S. GARCÍA y F. TRENADO, *Guadalupe: historia, devoción y arte*. Sevilla, 1978, p. 134 (cronología de los priores de la Orden Jerónima).

3 Ibidem, p. 138.

4 Ibidem, p. 139.

5 Ibidem, p. 174.

6 Ibidem, p. 201.

de joyas, con cartelas explicativas en la mayoría de ellas. Está compuesto por cinco hojas, una de ellas inacabada y otra sin numerar[7] y folios numerados hasta el 48, anverso y reverso, salvo el folio 40, que falta.

Precisamente, de este joyero o joyel, realizamos en 1993 un estudio exhaustivo que hemos publicado parcialmente. Además del texto se incluían todas las ilustraciones de un códice que comprende los dibujos de las joyas que existían a finales del siglo XVIII, a las que añadimos imágenes de los paralelos correspondientes a cada una de ellas[8].

La obra se inicia con una introducción previa, en la que se relatan las circunstancias que llevaron a tomar la decisión de realizar un inventario gráfico que permitiera reconocer las alhajas existentes y aquellas que el futuro se ofrecieran, con el fin de evitar confusiones sobre su procedencia y conservar al menos, el recuerdo de aquellas que se transformaban (caso de las que por entonces se desmontaron para adornar el viril del Tabernáculo nuevo, difícilmente identificables para darlas de baja) o, sencillamente, desaparecían por causas diversas, incluido el robo. De esta forma, quedó a cargo de los sacristanes mayores la obligatoriedad de añadir el dibujo de cada joya, además de los datos del donante y la descripción de lo entregado.

Fue uno de los bordadores del propio monasterio el autor, quien, bajo la tutela de Fray Benito de la Puebla, propuso al Sacristán Mayor, por lo que quedó encargado de dibujar las joyas en sus ratos de asueto, realizando su labor, que comenzó en 1778, interrumpiéndose posteriormente hasta 1783 en que se llegó al folio 48v. La siguiente hoja, sin numerar, pese a tener dibujadas sus cartelas con las explicaciones incluidas, ya no presenta dibujos.

En definitiva, el inventario gráfico nace de la necesidad de mejorar el método para identificar las alhajas porque:

> "*...por la falta de una rigurosa filiacion al tiempo de descrivirlas, no se podia venir en su perfecto conocimiento*".

Y según manifiesta el autor de los dibujos, su trabajo fue aprobado

> "*... por la clara demostración de ver el joyel limpio y esento de la confusion y laberinto en que permanecia con la multitud de joyas y alhajas tan varias, y de objetos tan distantes y estraños...*"

El dibujante reconoce, con estas palabras, la caótica situación del joyero, que intentó remediarse con atribuciones no siempre correctas.

7 Con el dibujo de un rostrillo de diamantes realizado en 1968.

8 Bajo la tutoría del profesor Hernández Perera, con el título *Guadalupe, joyel de dos mundos. Análisis crítico del códice llamado "Joyel de Guadalupe"*. Existe copia del mismo en la secretaría del departamento de Historia del Arte II de la Universidad Complutense de Madrid. Se envió asimismo a la Junta de Extremadura, que no estimó oportuna su publicación.

Teresa Jiménez Priego, en un breve artículo divulgativo[9], propuso como autor de los dibujos a Fray Cosme de Barcelona (quien firmó una excelente capa pluvial, conservada en el propio monasterio), y supuso que el autor conocía los *Llibres de Passanties* o exámenes de plateros, conservados en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. La hipótesis debe ser tenida en consideración, si bien casi todos los dibujos de joyas se parecen entre sí, ya que suelen ser simples y explícitos, con la joya presentada frontalmente, y su técnica de representación no difiere mucho de algunos patrones para bordado, que precisan adecuado conocimiento del dibujo.

En este caso, las imágenes son de trazo correcto aunque algo tosco, delineadas en tinta sepia, con trazos de pincel a la aguada, que dotan de volumen y color. Predomina el ocre (que representa el oro), junto a toques verdes, azules fríos y rojo, que señalan pedrerías y esmaltes.

No se indican medidas de las joyas representadas, pero, a juzgar por el tamaño de sus semejantes, en algunos casos se suponen reproducidas a tamaño natural, y así se deduce de notas como la del folio 43v, donde se halla dibujado un peto y, al referirse a su pedrería, se especifica "*con los tamaños que se demuestran*".

En cuanto al orden, la complicación carece de sistematización aparente, pues se diría que la urgencia por realizar el encargo hubiese obligado al autor del códice a dibujar las joyas según estaban dispuestas en los cajones, sin que se hayan agrupado las más parecidas entre sí, caso de las medallas de oro esmaltado o los pinjantes de cadenas. De hecho, joyas de distintas épocas aparecen mezcladas hasta las últimas páginas. Y si no existe un intento de ordenación tipológica, tampoco se encuentran agrupaciones por otros criterios, tales como valor, tamaño, antigüedad o importancia de los donantes, lo que permite suponer que no se procedió con demasiada calma ni rigor a la hora de documentar la procedencia, especialmente en el caso de las piezas mas antiguas.

En definitiva, el códice, a lo largo de sus páginas, refleja el aspecto de las joyas que, en el momento de su realización, se encontraban en el joyero, aunque es posible que se realizara una selección previa, quizás siguiendo criterios como el valor económico —pues son alhajas principalmente de oro— la existencia de datos o ciertas atribuciones tradicionales.

En cuanto a las piezas de plata, que debían existir en gran cantidad, parecen haberse obviado salvo algunas excepciones, principalmente las que incorporaban pedrería.

Tampoco aparecen otro tipo de joyas frecuentes en los tesoros marianos , tales como rosarios, cadenas, bandas o las llamadas "joyas de complemento", a veces muy valiosas, caso de los botones, hebillas, pasadores y otros accesorios de la indumentaria que, sin embargo, decoran los riquísimos mantos de la imagen y algunos frontales históricos.

---

9 T. JIMÉNEZ PRIEGO, "Códice de dibujos del Joyel de Guadalupe". *Guadalupe* nº 657, año 1982. **

Desde el punto de vista práctico, debe tenerse en cuenta que los joyeros surgidos en torno a imágenes concretas tienen como fin principal el adorno de la propia imagen, por lo que su uso define su posibilidad de permanencia o bien su trasformación. Además, la tradición vincula la importancia del tesoro con el prestigio social del simulacro, pues del número de ofrendas se deduce la cantidad de favores y milagros que ha realizado, incorporándose ciertas joyas a la propia iconografía de la imagen y marcando con su presencia los tiempos ordinarios o festivos.

Por lo que respecta al número de piezas dibujadas y su relación con el contenido total del joyero, ya recogimos, en otra ocasión, el comentario sobre el propio joyel contenido en el prólogo:

> *"Está reducido a mitad de lo que sería, si las joyas permaneciesen conforme las ofrecieron los devotos en su misma forma y dibujo"*[10].

Esta anotación indica que fueron muchas las que se perdieron o transformaron, entre ellas, las cuarenta seleccionadas para extraer su pedrería y colocarla en el viril de un tabernáculo de plata que, por entonces, decidió realizarse, las empleadas para hacer frente a diversos gastos o componer piezas de uso de la propia imagen, como los cetros.

Incluso los sobrepuestos del llamado "Manto Rico" de la Comunidad, ejecutado en los talleres del Monasterio, incluyen elementos de joyas desmontadas, costumbre que ha permanecido hasta el siglo XX, pues, en 1929, la corona de oro ejecutada por Félix Granda, de seis kilos de peso, incluyó 34.364 piedras procedentes, en buena parte, de alhajas diversas[11]. Incluso la más moderna de sus joyas, el rostrillo realizado por los joyeros madrileños Salazar —padre e hijo— en 1968, última pieza dibujada en el códice, se realizó también empleando joyas procedentes del joyero[12]:

> *"... joyas legadas a la Sma. Virgen en su testamento por D. Manuel de Ovando y López de Ayala, otras de la familia Barrantes y otras sacadas del joyel general de la Virgen..."*

Si se analizan las joyas representadas, destaca su variedad, pues se han recogido ejemplos de la producción española, a la que se añaden joyas presumiblemente portuguesas, dada su temática y la nacionalidad del donante, americanas, centroeuropeas e incluso piezas ajenas a los modelos occidentales, como es el caso de un

10 L. ARBETETA MIRA, "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* tomo LI, 1996, Madrid, p. 107.

11 S. GARCÍA y F. TRENADO, ob. cit., p. 313, citando a L. SARTHOU CARRERES (nota 34).

12 Ibidem, pp. 106 y 107.

collar y brazaletes que pudieran ser de procedencia argelina, turca o india y de los que se carece de comentario que aclare su origen[13]. Precisamente, esta variedad es uno de los factores que otorgan especial interés a la obra, pues la colección dibujada abarca un espacio entre el siglo XV[14], hasta las postrimerías del siglo XVIII. De hecho, los dibujos de Guadalupe nos ofrecen un excelente material para mejorar el conocimiento de la joyería española en quinientos años.

La importancia del códice del joyero de Nuestra Señora de Guadalupe radica también en estos dibujos, realizados con pericia suficiente y rigurosamente exactos, como hemos podido comprobar al localizar ejemplares físicos de similares y a veces idénticas características. Aunque en nuestro país existen importantes series de dibujos de exámenes de platería, con cada modelo fechado, el códice ofrece información complementaria, como los nombres de algunos donantes, los lugares de adquisición y las fechas de éstas, así como otras circunstancias que nos permiten hacernos idea del uso social de las joyas.

Por el contrario, la representación de las joyas en la retratística, sean esculturas, representaciones pictóricas o grabados, no siempre es fiable, ya que los artistas no suelen prestar atención en la reproducción exacta y a escala rigurosa de los modelos representados, contentándose, por lo general, en esbozar sus formas básicas, indicando así su presencia.

Así, cuando se copia sucesivamente un retrato original —sobre todo a medida que pasa el tiempo— son pocos los pintores que interpretan correctamente joyas que ya no se usan, por lo que el tamaño, la estructura y el perfil pueden verse sustancialmente alterados. En el caso de los grabados, debe recordarse que muchos de ellos, cuando se trata de retratos de personajes principales, se inspiran en series pictóricas donde ya aparecen simplificadas joyas y distintivos.

Por otra parte, el análisis integral del códice implica, no sólo la agrupación tipológica y cronológica de la joyería representada, sino también la reunión del mayor número posible de noticias sobre donaciones de oro y plata al monasterio cacereño, especialmente las realizadas por personajes históricos, con el fin de verificar todas y cada una de las noticias ofrecidas por el comentarista de los dibujos.

Las joyas reflejadas en el códice: sus tipos principales

Las alhajas reflejadas en el códice pueden valorarse atendiendo a múltiples criterios, siendo los principales el valor intrínseco y el valor extrínseco.

El valor intrínseco, a su vez, viene determinado por el costo de los materiales, la época de producción, la rareza y el nivel artístico de la ejecución y del diseño. También debe considerarse si se trata de una pieza independiente o formaba parte

13 Fol. 33 plegado del códice.

14 Fol. 31v, nº 3. Al realizar el estudio, estimamos como obra gótica del siglo XV, con un engaste en forma de rosa similar al que tuvo el rubí de Borgoña (p. 141, ed. mecanografiada) .

(o perteneció) de un conjunto, tal como los aderezos o los medios aderezos, de los que se recogen varios y se proporcionan noticias de algunos importantes que ya no existían en la fecha de realización del códice.

En cuanto al valor circunstancial o extrínseco, la joya puede ser notable por la importancia del donante, su procedencia, cierta o atribuida, su empleo como adorno de la imagen, sus posibles atribuciones milagrosas, etc.

Las alhajas dibujadas ofrecen, en ocasiones, series lo suficientemente completas como para proporcionar datos sobre la génesis del modelo y su evolución.

En cuanto al uso, y atendiendo a la peculiaridad de la joyería española, cabe dividirlas según el empleo sobre el cuerpo humano o sobre las vestimentas, y, por lo que respecta a su función social, pueden consistir en joyas religiosas, civiles, y un grupo fronterizo que denominamos "joyas mixtas".

I. Joyas religiosas o devocionales, que son expresión pública de una creencia, en este caso y exclusivamente, por la época representada, la religión Cristiana, Católica Romana. Estas joyas están constituidas principalmente por cruces, medallones-relicario, las llamadas "insignias de cofradía"[15] y las medallas religiosas que, a diferencia de las medallas propiamente dichas, acuñadas y redondas, no están necesariamente acuñadas y disponen de asa para colgar, pudiendo adoptar varios perfiles y formas. Además, se pueden enriquecer con esmaltes, calados, adición de pedrería, elementos pinjantes, etc. Cabe resaltar la ausencia de algunos modelos concretos, como las medallas en triángulo equilátero o "*firmezas*", llamadas así[16] por representar la Trinidad (Firmeza de la Fe).

II. Joyas mixtas: Aunque se trata propiamente de joyas devocionales, en el caso de ciertas alhajas, que reciben los nombres genéricos de *hábitos, encomiendas o veneras* (estas últimas en referencia a la concha-insignia de Santiago) su carga social es tan intensa que bien se pueden considerar joyas mixtas. Estas y otras joyas-insignia relacionan a su poseedor (normalmente masculino) con la pertenencia a las diferentes

15 Recientemente se ha puesto (A. CEA GUTIERREZ, "Relicario" en *El Fulgor de la plata*. Catálogo de la Exposición. Córdoba, 2007, p. 492) en duda el empleo de estas joyas-placa como insignias de cofradía bajo advocación no específica, congregaciones diversas y, especialmente, de las llamadas "esclavitudes". La atribución tradicional, en efecto, sugiere que debieron tener una función de distintivo parecida -no idéntica- a la del escapulario textil, ya que solían llevarse al pecho sujetas mediante una lazada, tal como atestiguan pintura y grabados de los siglos XVII al XIX. Lo mismo cabe decir de ciertas medallas religiosas. Con relación a las *firmezas*, el mismo autor (ibidem, p. 486), ha negado su simbolismo relacionado con la Santísima Trinidad, reclamándolas como joyas seculares y no religiosas, alusivas a la virtud femenina, lo cual no es incompatible con su simbología original (idea que parece confirmarse en los propios fragmentos literarios que aporta como justificantes de su teoría, basados en su doble sentido), si bien consideramos no admisible que este sea el único sentido de este tipo tan específico de joyas, no asociadas con la Orden Trinitaria, aunque es probable que guardaran alguna relación con la famosa frase de San Agustín de Hipona, incluida en su "Catena Aurea": "La fe produce la oración y, a su vez, la oración produce la firmeza de la fe".

16 Ver nota anterior.

órdenes militares, privativas de la nobleza (Santiago, Calatrava, Alcántara, Montesa y San Juan En España; la Orden de Cristo en Portugal), mientras que existen variantes específicas para sus familiares femeninos.

Las *cifras* o joyas cuyo principal motivo consiste en iniciales o apócopes de nombres, pueden tener una doble vertiente: religiosa, si se refiere a nombres sacros, por lo común Jesús (IHS) y María (MAR), y civil, si se trata de nombres personales.

III. Joyas civiles: Su cantidad y variedad es muy grande y reflejan los cambios de usos y modas a lo largo de los siglos, por lo que son susceptibles de diversas divisiones. En el caso del códice guadalupense, pueden agruparse en joyeles y dijes, entendiendo los primeros como joyas pequeñas, con piedras de gran valor, mientras que los dijes suelen ser menudencias, joyas de formas caprichosas, normalmente miniaturas, pensadas para colgar directamente de un asa.

Un grupo claramente diferenciado lo forman joyas similares a las descritas, pero con la característica de tener dos o más cadenas para colgar. Este tipo de joyas se ha venido denominando *pinjantes, dijes de cadenas* o, más coloquialmente, *brincos*. Normalmente, son joyas antiguas, y las reflejadas en el códice pueden datarse entre los siglos XVI y XVII.

Otro grupo más heterogéneo lo componen las alhajas diseñadas para colocar en cuello, brazos, muñecas y dedos de las manos, apareciendo entre los dibujos de Guadalupe tanto collares (por lo común del tipo *carcan* o *ahogadores*), como brazaletes, *manillas* o *pulseras* y sortijas.

Aparecen dibujados también algunos *airones*, joyas en forma de ramillete floral o pluma que se colocaban en la cabeza femenina. Existen variantes, denominadas *ramos,* que sirven tanto como adorno del cabello como para usar en el centro del escote. Precisamente, centradas sobre el escote femenino o sobre el pecho, se han lucido muchos tipos de joyas: *Rosas* y *Joyas* (por antonomasia) *de pecho*; *lazos* y *petos* o *brocamantones*, además de ciertas joyas acorazonadas o coronadas, todo ello abundantemente documentado con numerosos ejemplos gráficos, tan numerosos que, en algunos casos, pueden reflejar la evolución completa de un modelo durante los siglos XVII y XVIII. Son también abundantes las noticias e imágenes de conjuntos, con mayor o menor número de piezas, que en su momento, recibían la denominación de *aderezos* y *medios aderezos*. Finalmente, es destacable el grupo de dibujos, con sus correspondientes notas explicativas, que documentan el aspecto de importantes joyas realizadas para el ornato de la imagen titular, entre ellas tres cetros, entre ellos el de cristal de roca, y los *rostrillos*, tipo de joya privativa de las imágenes marianas (con algunas excepciones), que enmarca su rostro a modo de halo.

Una vez sistematizadas las joyas, el resultado permite afirmar que, con algunas excepciones como las arriba mencionadas, se hallan representadas las variantes más importantes de la joyería española de los siglos XVI al XVIII, con noticias sobre la joyería europea, virreinal americana y aún oriental.

Los donantes, procedencia y otras circunstancias

A finales del siglo XVIII, el anónimo prologuista del códice se expresa en estos términos:

> *La infinidad de joyas de todas clases de excelente pedrería fina, con la que, así los mayores Monarcas de la Europa, como los medianos Ygualmente que toda suerte de Señores, y demás gentes, han contribuido a reunir un caudal difícil de calcularse...*

Evidentemente, el comentarista exagera pero es preciso reconocer la presencia en el monasterio de donaciones y exvotos de prácticamente todos los monarcas españoles, personajes históricos de primer rango, la alta nobleza e incluso destacados extranjeros.

Desde la propia fundación del monasterio, la realeza castellana no cesó de hacer regalos al mismo. Así, los cronistas del monasterio[17] recogen estas efemérides, comenzando por la visita de Alfonso XI como vencedor de la batalla de El Salado, quien entregó parte del botín obtenido, especialmente objetos de plata y joyas.

El rey Enrique IV eligió la basílica como lugar de su enterramiento, donando, entre otras alhajas, el relicario del *Lignum Crucis*, además del célebre *Frontal Rico*, que aún conserva cosidas varias piezas de joyería.

También los Reyes Católicos frecuentaron el Monasterio, acudiendo repetidas veces con su corte itinerante, por lo que se construyó en 1487 la llamada *Hospedería Real*. El monasterio contribuyó económicamente en varias ocasiones a las campañas de los reyes, incluyendo la guerra de Granada, y éstos correspondieron con numerosos regalos, que incluían joyas y coronas de oro para las imágenes de María y su Hijo. Margarita de Austria, su nuera, donó cuatro lámparas de plata, una de las cuales dotó posteriormente Don Gonzalo Fernández de Córdoba con 30.000 maravedís. El mismo donante ofreció en 1512

> *"... un manto de plata de martillo para Ntra. Sra. con muchas piedras y flores de oro esmaltadas alrededor..."*

17 Entre ellos: fray Diego de ECIJA, *Libro de la invención de esta Santa Imagen de Guadalupe; y de la erección y fundación deste Monasterio, y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de él* (edición y notas de F. Arcángel Barrado, Cáceres, 1953); C. VILLACAMPA, *Grandezas de Guadalupe,* Madrid, 1924; S. GARCÍA y F. TRENADO, ob. cit, etc. Los datos mencionados en esta breve exposición han sido tomados de estos y otros cronistas, además de documentos inéditos, y se incluyen en el capítulo dedicado a "Los devotos y sus donaciones" en L. ARBETETA MIRA, *Guadalupe*... ob. cit., pp. 6-38; siendo analizados exvotos y donaciones propiamente dichos en EADEM, "El Alhajamiento...", passim; y lo relacionado con donantes indianos en EADEM, "La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos". *El oro y la plata de Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, pp. 429-440.

Una de las donaciones de Felipe II, en lo tocante a joyas, fue un lote de perlas grandes, diamantes, esmeraldas y rubíes que se añadieron al llamado "*Manto Rico de la Comunidad*", que incorpora diversas piezas de oro, entramadas en su diseño textil, y cuya riqueza superaba al "*Manto Viejo de la Comunidad*", que también llevaba piezas de metal, realizadas por el platero del Monasterio, Fray Alejo, en 1552.

La hija del monarca, la infanta Isabel Clara Eugenia envió desde Flandes un manto aún más suntuoso. En el *Libro de Bienhechore*s se especifica que llegó al Monasterio en agosto de 1629. Su descripción revela la riqueza del bordado que le servía de base:

> *"...ricamente bordado de claveles y lirios al natural de punto de encarnacion ... y de muchas ese de canutillo de oro y alxofar".*

Sobre este bordado se distribuyeron 71 piezas grandes y 65 pequeñas, además de coser 1.221 perlas, de las que muchas han sido sustituidas. Las piezas que, labradas, en oro, aún pueden contemplarse en parte, tienen un diamante punta engastado en el centro, cuatro perlas formando cruz las grandes y dos las pequeñas[18].

En 1647, D. Juan de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV, donaba una sortija con una gran esmeralda al centro y varios diamantes, mientras que en 1664 regaló un hábito de la Orden de San Juan, realizado en oro y con rubíes.

En cuanto a celebridades, quizá lo más citado sea la nota de Fray José de Alcalá, quien menciona al Almirante Cristóbal Colón, quien ofreció algunas joyas de oro y dos lámparas de plata en 1496, cuando bautizó sus criados en el monasterio[19]. Dicha nota ha sido recogida por numerosos autores que, sin embargo, no han podido precisar el aspecto de las joyas[20].

Sobre otras donaciones de plata y joyas procedentes de Indias, realizadas por virreyes y otros personajes, hemos dado cumplida cuenta en otras ocasiones, por lo que no se tratará en esta ocasión, al igual que la relación interminable de miembros de la nobleza de todas las épocas. Sin embargo, no todo eran acrecentamientos. También podía mermar el joyero como sucedió al realizar el tabernáculo de plata, que sustituía el de madera, parte del retablo que hubo que costear vendiendo en 1614 grandes cantidades de plata y varias joyas[21].

---

18 L. ARBETETA MIRA, "El alhajamiento…" ob. cit., p. 102.

19 Archivo del Real Monasterio de Nª Sª de Guadalupe, legajo 14, f. 34.

20 Ver: A. ALVAREZ, "Guadalupe, pila bautismal del Nuevo Mundo". *Revista de Indias* nº 79, enero-marzo 1960, p. 121.

21 S. GARCÍA y F. TRENADO, ob. cit., p. 118.

Los comentarios del códice. Su fiabilidad. El caso de la ofrenda de Hernán Cortés

El autor del códice, además de dibujar la pieza, intentó relacionarla, bien consignando la tradición oral, bien utilizando la documentación existente, con personajes cuya vinculación al monasterio fuera conocida, como es el caso de Hernán Cortés, cuya dádiva de un alacrán de oro, perfectamente documentada, posiblemente perdida o transformada tiempo atrás, se pretendió identificar con una de las joyas existentes en el joyel que, o bien era depositaria de esta tradición o bien parecía, a juicio del autor, mas cercana a la descripción documental. El caso es que la representada en el dibujo del fol. 27r, nº 1, y asociada a este evento, es una joya posterior a la fecha de su visita, 1528, por lo que no podría constituir la ofrenda de Cortés. Sin embargo, numerosos autores han querido ver en ella el escorpión del que hablan los textos, proponiéndose también identificaciones no menos fabulosas fuera de época y entorno[22].

Aunque no es éste el único caso de atribución inadecuada o fantástica, no cabe deducir por ello que toda información que el códice proporciona sobre los donantes sea igualmente errónea. Antes bien, confrontando los datos consignados y aquellos que pueden extraerse de la propia joya, en la mayoría de las ocasiones resulta razonable suponer que estas noticias puedan ser ciertas, aunque debe procederse con cautela, analizando caso por caso.

Una cifra de posible procedencia imperial

Así, el dibujo representado en el fol. 45r, nº 1, es digno de un estudio pormenorizado (lám. 1). Según reza la cartela, sería donación de la emperatriz Ana de Austria (1585- 1618), esposa de Matías de Habsburgo.

En este caso, la joya reproducida, no sólo parece coincidir con su época, sino que, además, se trata de una pieza excepcional, a juzgar por el dibujo.

Con numerosas piedras, esta alhaja de oro esmaltado se adorna con 86 diamantes, uno de ellos rectangular, calificado como "grande", y seis gruesas perlas pinjantes, una de ellas periforme. El dibujo resulta torpe para una joya de tan compleja disposición, que recuerda ciertos dibujos[23] del *kleinodiembuch,* el álbum de joyas de la colección ducal de Baviera, dibujado por Jacob Mores entre 1552 y 1555, y conservado en la Bayerisches Staatsbibliothek de Múnich. Aunque las joyas representadas son más antiguas, el dibujo se parece a algunos grandes joyeles con cifras y figuras esmaltadas, adornados también con perlas pinjantes[24]. Estos joyeles con

22 Un análisis de la polémica surgida y su conclusión en: L. ARBETETA MIRA, "El exvoto de Hernán Cortés". *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda. Exvotos mexicanos*. México, 1996, passim.

23 Dibujo del folio 25r, con personajes esmaltados.

24 Fol. 29r.

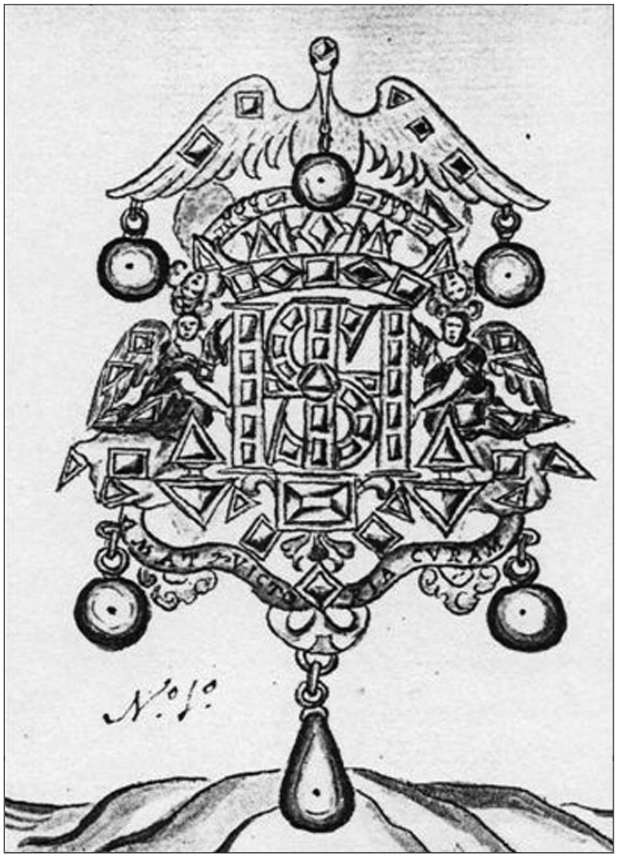


LÁMINA 1. *Joyel de Guadalupe. Cifra que consta como donación de la Emperatriz Ana de Austria. S. XVI.*

cifras son propios de la Europa Central y se conservan algunos que, al igual que el dibujado, tienen las iniciales empedradas, en medio de un campo de oro cincelado y esmaltado, de diversas labores y con pequeñas esculturas. En este caso, se trata de una cifra sagrada (IHS) bajo corona, flanqueada por figuras de ángeles tenantes, y rematada por un ave de largo pico, posiblemente una cigüeña y con filacteria donde aparece escrita la célebre frase de Cátulo, "Amat Victoria Cvram" (que puede traducirse como*: la Victoria —o el éxito— favorece a quien se prepara*). Recordemos que esta frase latina aparecía en numerosas publicaciones, como la primera edición de la gramática latina del Brocense (1562), referida a Antonio de Lebrija, por entonces injustamente tratado. Por su parte, la presencia de una cigüeña podría hacer referencia al emblema XXX de Alciato, "*los favores se pagan*", asuntos ambos que podrían estar relacionados con una posible ofrenda votiva.

El león alado de San Marcos y otros pinjantes de posible procedencia americana

Por el contrario, es rechazable la atribución asociada al dibujo nº 1 del folio 19r. Se trata de un pinjante de cadenas o *brinco*, de oro con veintiuna esmeraldas calificadas como "*hermosíssimas*". Figura un león pasante, alado, con las fauces amenazadoras, que sujeta entre sus garras una filacteria donde se lee "S. Marco/s" (lám. 2). El comentario, ciertamente ingenuo, afirma que

> "*... Por tradicion se tiene en esta Santa Casa que esta joya es dadiva de la Republica de Venecia, la firma de S Marcos que usa aquella Republica autoriza la tradicion...*"

La joya, pese a la rareza del modelo, no necesariamente representa a la República, sino que puede ser simplemente, como indica la filacteria, una referencia al animal simbólico del evangelista San Marcos. El único ejemplar que conocemos

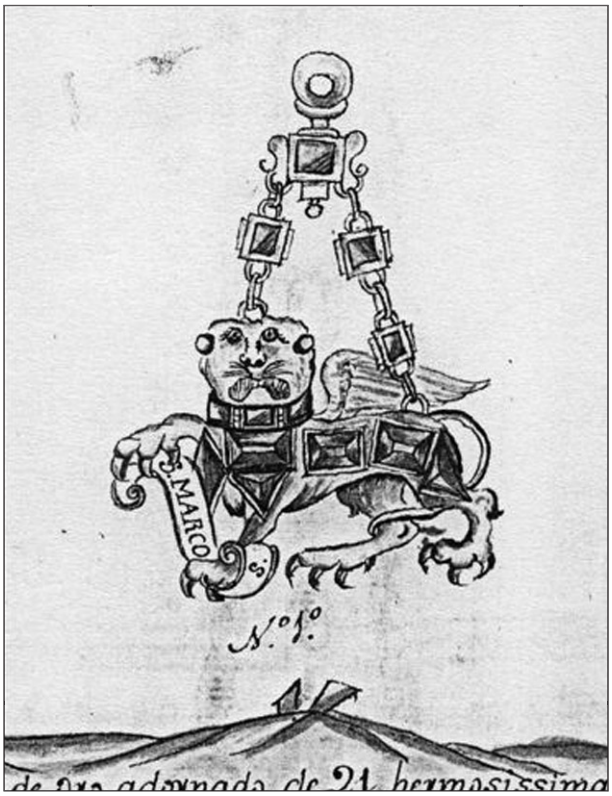


LÁMINA 2. *Joyel de Guadalupe. Pinjante o brinco con el León de San Marcos.*

LÁMINA 3. *Pinjante, España o Virreinato del Perú, tercer cuarto del s. XVI (fotografía R. Sanchez-Lafuente).*

hasta la fecha, bastante parecido, aunque sin halo y en posición inversa, es el que se conserva en el monasterio de las Carmelitas Descalzas de Antequera, en Málaga, asociado a una magnífica custodia, obra del platero Antonio Alcántara, que se presentó en la gran exposición *El fulgor de la Plata*[25]. Este ejemplar, a nuestro juicio, es obra española o, en todo caso, americana, considerando la calidad de los talleres peruanos y la presencia de gruesas esmeraldas de buen color, labradas en cabujón, que alternan con ejemplares tallados. Quizás fuera propiedad de la protectora del convento (erigido en 1632), Dª María de Rojas y Padilla, viuda del regidor Matías de Rojas. Al igual que el león dibujado, sus fauces están abiertas, mostrando los dientes entre los que asoma la lengua y sus patas aprisionan una filacteria. Tiene collar de pedrería, al igual que el de Guadalupe, aunque con distinto diseño y conserva el halo que éste debió poseer en origen (lám. 3).

Otro grupo de pinjantes, animales fantásticos y seres mitológicos, peces monstruosos, con o sin jinete, tritones, centauros y sierpes aladas que aparecen dibujados en el códice, además del conjunto de águilas y papagayos, permite establecer paralelos con joyas españolas y americanas, especialmente las conservadas en el tesoro

25 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Custodia" en *El Fulgor de la Plata*. Catálogo de la Exposición. Córdoba, 2007, p. 308. Agradecemos a este profesor el permiso para publicar la fotografía de esta importante joya.

de una *vera efigie* de la imagen cacereña, Nuestra Señora de Guadalupe de Sucre, localidad próxima al famoso cerro de Potosí y no lejos de las minas de esmeraldas de Muzo y Chivor[26]. De hecho, las noticias proporcionadas por el anónimo dibujante han permitido avanzar en la resolución de un problema tan intrincado como es el de la procedencia de tan importantes joyas, que se cuentan entre lo mejor de la producción renacentista, si bien, en el caso de Sucre, se advierten influencias del sureste asiático, inéditas en Europa.

Joyas de modelos no europeos

No cabe confusión con algunas joyas reproducidas que, a primera vista, no parecen españolas, como el collar y brazaletes ya mencionados, que ocupan el folio 33 plegado.

Sin cartela explicativa, los dibujos reflejan joyas de corte exótico, con puntos de contacto con la joyería oranesa y moghul. Podría tratarse del collar que Don Alfonso de Alburquerque, Capitán General del Rey de Portugal en la India donó en 1549, o bien parte del botín de alguna campaña norteafricana. Lo que parece evidente es que estas alhajas proceden de ámbito islámico. El joyel que pende del collar parece de tipo occidental, pero no podemos conjeturar —puesto que falta la descripción— si está realizado con similar pedrería que el resto.

Una posible obra de Hans Reimer, desaparecida

La joya dibujada en el fol. 7r, consta como donación de Antonia de Eraso, *camarista de las Infantas*. Consiste en un pinjante de cadenas de oro esmaltado que representa un animal quimérico, alado, que empuña una espada. A la vista del dibujo, venimos considerando desde 1993 que se trata de un modelo centroeuropeo (lám. 4).

A pesar de su rareza, hemos encontrado un paralelo físico que, si no es igual, se parece notablemente, hasta el punto en que —dicho sea con todas las reservas— podría ser obra del mismo autor. Se trata de una joya, atribuida a Hans Reimer[27], fechada entre 1560-70, en oro esmaltado y pedrería, que se conserva en la Schatzkammer der Rezidenz en Múnich. Al contemplar esta pieza, se entiende lo que el autor quiso representar, aunque confusamente. Se trata de un grifo-león alado rampante, que blande una espada. La disposición de la cola y las patas inferiores es prácticamente

26 Sobre donaciones al monasterio de personajes vinculados a Indias, el exvoto de Hernán Cortés y la relación del tesoro guadalupano de Cáceres con el excepcional conjunto de alhajas de la pintura que representa la titular cacereña en la catedral de Sucre, ver: L. ARBETETA MIRA, "La joyería, manifestación suntuaria de los dos mundos" ob. cit., pp. 428- 451.

27 Y. HACKEMBROCH, *Renaissance Jewellery*. Nueva York, 1979, p. 116, il. 374 (el texto de pie está equivocado y corresponde al de la nota 345).

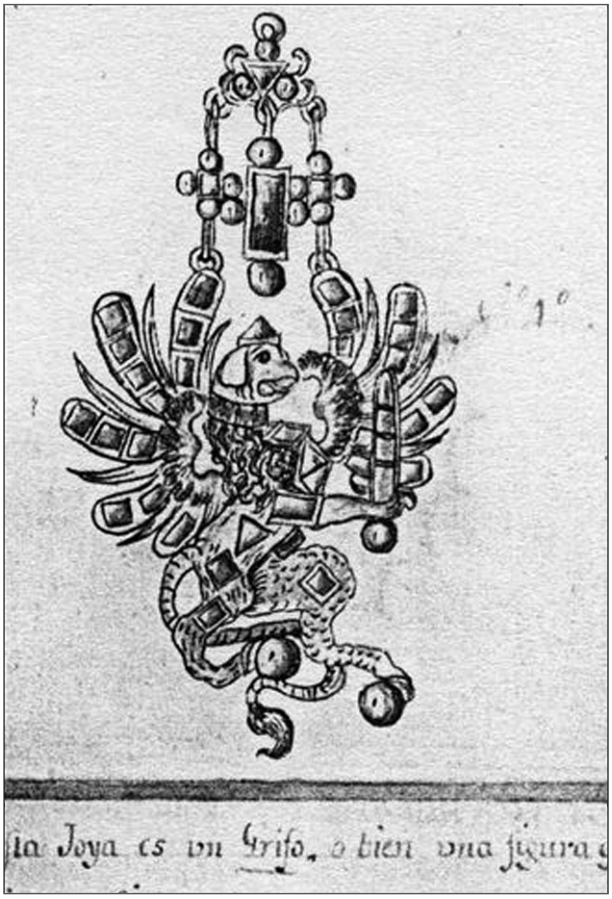


LÁMINA 4. *Joyel de Guadalupe. Imagen de un pinjante, posible obra de Hans Reimer, h. 1560.*

idéntica, así como la melena, el perfil, cabeza (salvo orejas) y postura general. Son diferentes las alas, explayadas en el dibujo y entreabiertas en la joya, que ha perdido sus cadenas y decora el tapador de un vaso.

Hans Reimer, importante orfebre muniqués, abrió tienda en Munich en 1555, y trabajó para el duque Alberto V de Baviera y la duquesa Ana. Es autor de joyas de excelente calidad, alguna con el león de Baviera, como la que lo figura sobre un elefante. Sus joyeles incorporaron a menudo piedras importantes, como puede verse en el collar ceremonial de Alberto V, basado en un diseño de Hans Mielich[28]. En algún caso, las piedras se han sustituido por imitaciones. Tal sucede con el joyel

28 Ibidem, il. 369 y 370, p. 145.

que incorporaba un diamante y un rubí, conservado en la Residencia[29]. También realizó vasos ricos (entre los que destaca la llamada Copa de los zafiros"), en oro, esmaltes y piedras. Sus obras se conservan en colecciones diversas pero, sobre todo, en la cámara del Tesoro de la Residencia.

En cuanto al donante, podría tratarse de Dª Antonia de Eraso y Bejerano, quien, según consta en el Catálogo Histórico Descriptivo de la Real Armería, fue dama de la reina y, curiosamente, entregó a Carlos III unas espadas que poseyó su antepasado D. Diego García de Paredes, natural de Trujillo, quien luchó a las órdenes del Gran Capitán y de Carlos V[30]. En la misma línea, podría haber ofrecido una joya anterior en mucho a la fecha de la donación que, según manifiesta el códice, tuvo lugar en 1734.

Una ofrenda portuguesa

Guadalupe, por su vecindad con Portugal, ha sido, durante siglos, tierra de encuentro con nuestros vecinos, y son abundantes las noticias sobre donantes y benefactores portugueses que conserva en monasterio. Por poner un ejemplo, mencionaremos el folio 25 vuelto del códice donde, con el nº 2, aparece dibujada la *cifra* que, según indica la cartela, ofrecieron a la Virgen, entre otras joyas, los Duques de Aveiro en 1661, cuando visitaron el monasterio acompañados de su hija María de Guadalupe (lám. 5). Se trata de un anagrama sacro bajo corona, realizado en oro con 163 diamantes al frente, siguiendo la moda de la *engastería* o cuajado. Se complementa con gruesas perlas pinjantes. El diseño de la joya y la forma de interpretar la corona, con florones y lisonjas (al estilo de 1620-30) es similar a la de otras joyas españolas contemporáneas, por lo es aventurado conjeturar su procedencia sin más datos. Aunque, en principio cabe suponer que la joya es portuguesa, lo cierto es que, entre los exámenes de pasantías barceloneses existen ejemplos con el mismo lenguaje técnico, uso de la engastería y, presumiblemente, dorso esmaltado a reserva.

La pintura andaluza coetánea da fe de la moda de las iniciales y cifras, tratadas de igual manera, como es el caso de una pintura de Herrera el Viejo con el título "La apoteosis de San Hermenegildo" conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y realizada en 1618, donde aparecen dos capas pluviales sujetas por grandes anagramas de Jesús y María. Otro ejemplo es la Inmaculada de Zurbarán que se conserva en el Museo Diocesano de Sigüenza, que luce como prendedor otra joya de este tipo, pintada con todo detalle.

En cuanto a ejemplares físicos, además del existente en Sicilia, sirvan de ejemplos un anagrama de María (MRIA) bajo corona que Evans recoge como obra españo-

29 Ibidem, il. 368, p. 145.
30 Información publicada en el foro de la página web "www.esgrimaantigua.com".

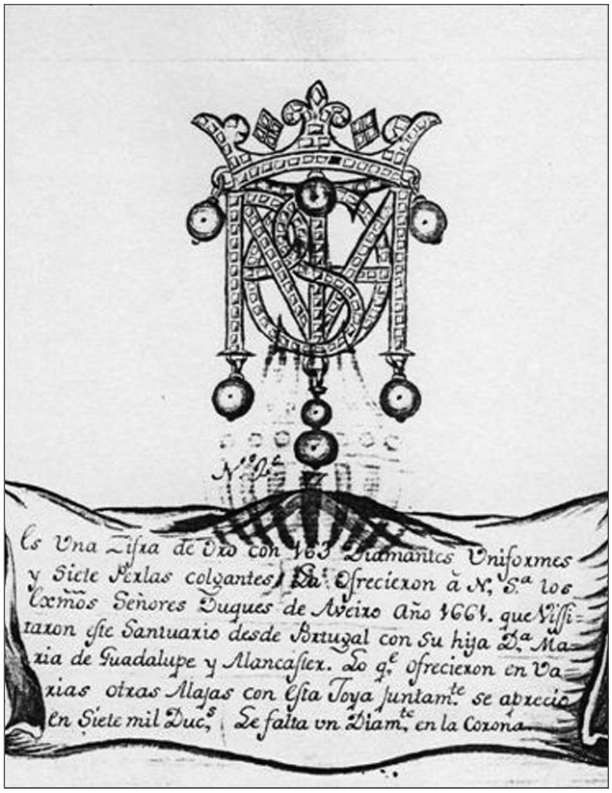


LÁMINA 5. *Joyel de Guadalupe. Cifra, Portugal o España, s. XVII.*

la[31], fechándolo hacia 1620 y la cifra MA bajo corona, existente en el joyero de la Hermandad de María Santísima de los Remedios Coronada, en Antequera[32].

Atendiendo a los aspectos técnicos, el diseño se relaciona concretamente con exámenes como el de Tomas Bernuix, fechado en 1623, consistente en una M surmontada de custodia, bajo baldaquino y en marco lanceolado[33], el de Antoni Mercader, realizado el mismo año[34], con una X coronada y en marco oval. El examen firmado por Antonio Canovas es más tardío, lleva fecha de 1654, y consiste en las letras MA coronadas entre roleos[35], muy parecido a su vez a una pieza siciliana existente en

31 J. EVANS, *A history of Jewellery 1100-1870*. Londres, 1970, lámina VIII, joya de oro esmaltado, lapislázuli y cristales.

32 L. ARBETETA MIRA, "Cifra" en *El Fulgor*... ob. cit., pp. 488-9.

33 Llibres de Passanties, t. II, 436.

34 Ibidem, t. II, 437.

35 Los exámenes de Bernuix y Cánovas fueron ya publicados por Priscila Muller, aunque en otro contexto. Ver: P. MULLER, *Jewels in Spain, 1500—1800*. Nueva *York, 1972,* pp. 120, 121.

Palermo con el reverso esmaltado mediante el sistema de excavado a reserva, como debía tenerlo esta[36]. Es un doble anagrama de Jesús y María, con una corona similar al último examen citado y parecidas ces o medias lunas envolviendo el motivo central, que aparece rodeado por un marco del primer tercio del siglo XVIII, y que se considera pieza siciliana. Desde nuestro punto de vista, consideramos que la alhaja entregada por los Duques de Aveiro es ibérica, con preferencia de taller español, y que, posiblemente, habría de realizarse hacia los años treinta del siglo XVII.

Esta es una muestra más de que la joyería portuguesa y siciliana del siglo XVII tienen numerosos puntos de contacto con la española.

Como se desprende de estos sucintos ejemplos, son muchos los interrogantes que plantean los dibujos del códice y esto, unido a la cantidad y variedad de joyas representadas, convierten al inventario gráfico de Guadalupe en un documento excepcional, que rebasa las fronteras españolas para encuadrarse en la historia de la joyería de dos continentes.

36 M.C. Di NATALE, *Ori e argenti di Sicilia*. Milán, 1989, pp. 88-89.

La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Cuando presentamos las obras de Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza las relacionamos directamente con la platería flamenca y señalamos que el importante desarrollo del foco artístico bilbaíno estuvo vinculado a la intensa actividad portuaria de la ciudad[1]. La villa de Bilbao, situada en un meandro a diez kilómetros del mar, ofrecía mayor seguridad que Bermeo y otras villas levantadas junto al mar Cantábrico y desde comienzos del siglo XV centralizaba buena parte del tráfico lanero. La ruta de Burgos a Bilbao, a través de Vitoria, se convirtió en el eje primordial de las relaciones entre Países Bajos y Castilla.

Como veremos, desde Países Bajos se importaron objetos artísticos entre los que destacan los realizados en metales preciosos o en latón. Pronto se instalaron plateros en Bilbao para atender las necesidades de una clientela crecientemente próspera y numerosa. Las ricas materias primas con las que trabajan los plateros motivaron que las actividades de los orfebres estuvieran reguladas minuciosamente. En los siglos medievales se alteró con frecuencia el valor intrínseco de las monedas —la liga o ley de los metales utilizados— y como los plateros las utilizaban en sus trabajos, se hizo necesario un sistema que controlara el peso y la calidad de la plata

1 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Platería hispanoflamenca bilbaína. Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 99-118.

y oro empleados por los artífices. En Castilla, a partir del siglo XIV, surgieron los punzones de garantía, primero de localidad y, poco después, de marcador y de autor. La generalización del marcaje en las obras de plata nos permite datar las piezas y adjudicar las obras a sus autores, aunque no hayan sido documentadas. Todo ello, con una precisión que para sí quisieran los estudiosos de otras manifestaciones artísticas. No se trataba tanto de fiscalizar y perseguir la actividad de los plateros sino de velar por el comprador, establecer un sistema de garantía que permitiera a los clientes saber, por el simple hecho de estar marcada, que la plata era de buena ley, de la ley de los reales, moneda con la que pagaban a peso.

Al menos desde 1430 existen noticias del establecimiento de plateros en Bilbao[2]. Poco después, en las cortes de Madrid de 1435, Juan II ordenó que los plateros del reino marcaran con un sello propio, debajo del de la ciudad, las obras que realizaban con plata de ley. Pero los plateros bilbaínos eran pocos y parece que ni los plateros usaban marcas personales ni la ciudad tenía sello para la plata. Además, Castilla vivía años de inestabilidad política y de fuertes alteraciones en la liga de las monedas. Tal vez por ello, la ciudad de Burgos, más allá de lo ordenado por la ley, puso en marcha un sistema de triple marcaje: sellos de ciudad, autor y punzón del marcador —una autoridad comisionada durante un periodo de tiempo, fijado en el nombramiento, para que garantizara mediante prueba que la plata a la venta era de ley—[3]. Al principio, en Bilbao no existía un número suficiente de plateros como para que fuera urgente regular su actividad. En consecuencia, no existía sello de la ciudad para estampar en las obras de plata y los plateros, al parecer, usaban o no usaban, a su arbitrio, marcas propias. Sin embargo, en los años sesenta del siglo XV la villa ya contaba con trece plateros activos que formaban el grupo artístico-laboral más importante y que suponen un número que pocas ciudades castellanas alcanzaban. A petición de los plateros de Burgos, que se sentían perjudicados porque sólo podían trabajar con plata de ley mientras en otras ciudades circulaban y se marcaban obras de plata con ligas mucho más bajas y, por ello, en las ferias sufrían una competencia desigual, los Reyes Católicos extendieron a todo el reino, en las Cortes de Madrigal de 1476, la obligación de marcar únicamente la plata que tuviera la misma ley que la moneda —el real de plata—. Advertidas las ciudades de lo que sucedía, comenzaron las averiguaciones. Vitoria fue la primera ciudad vasca en movilizarse. El Ordenamiento de Alcalá de 1348 confirmado por las Cortes de 1435 y 1476 obligaba a que las ciudades acudieran a Burgos para adquirir el marco y

2 El 7 de febrero de 1430 testifica el platero Juan Beltrán, J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. LORENTE RUIGÓMEZ y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Libro de Autos Judiciales de la Alcaldía (1419-1499) y Libro de Acuerdos y Decretos Municipales (1463) de la villa de Bilbao*. Donostia, 1995, p. 77.

3 Estudiamos el marcaje de la plata burgalesa en, A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998. IDEM, "Plata de ley" en A. CASASECA CASASECA (com.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 73-89.

ley de la plata que debían guardar como unidades referenciales para pesar piezas de plata y calibrarlas a la ley obligatoria. En octubre de 1480 el Regimiento de Vitoria trajo de Burgos un marco con todas sus pesas para pesar la plata, una moneda calibrada y marcada con los sellos de Burgos y Vitoria "de la ley que han de llevar los plateros para marcar" y una piedra de toque para averiguar la calidad de la plata[4]. Además, nombraron por primera vez dos marcadores para que se encargaran de examinar la plata que se labraba y comprobar los marcos de pesar plata. En 1483 el concejo de Bilbao puso fin a la pugna de bandos que dividía y ensangrentaba a la villa y, con aprobación real, acordó recibir las ordenanzas de Vitoria[5] que, como hemos visto, contenían disposiciones sobre el marcaje de la plata. 1483 fue un año decisivo en el ordenamiento jurídico de la villa y por vez primera se intenta atajar la irregular situación en la que se encontraba la elaboración de objetos de plata. Tras las averiguaciones pertinentes, los regidores se dirigen a los Reyes Católicos y reconocen que "por espiriençia han conosçido aver herror" y que en Bilbao "no ha havido ni tuvo veedor marcador de plata labrada" por lo que "cada platero ha acostumbrado e acostumbra en qualquier obra que fuese, asy taças, copas, jarros servillos [o servilleros] e otras qualesquier obra, marcar cada uno de su marca"[6]. En realidad, no se marcaba con regularidad, ni siquiera con sello de autor, pues muy pocas piezas han llegado con marcas de artífice. Si, además, no se fiscalizaba la plata labrada, es comprensible que los plateros no tuvieran interés en punzonar lo labrado para no cargar con la responsabilidad de obras realizadas con leyes de plata sin calibrar. Para remediar la situación, el 6 de noviembre de 1483 los Reyes enviaron carta, desde Vitoria, ordenando que se estudira la petición de los regidores bilbaínos para que el platero Martín Pérez de Ahedo —documentado en Bilbao desde 1464— "resçiba su cargo de ser marcador de toda la plata que se tomase de labrar e marcar en la dicha villa porque es onbre ydonio e sufiçiente para ello e de onesta vida e fama"[7]. Unos años después, los mismos Reyes Católicos publicaron, el 12 de abril de 1488, una pragmática sanción sobre las monedas, los pesos y pesas y el marcaje de la plata que reguló el sistema monetario español de la Edad Moderna. Ordenaron que en las ciudades y villas que fueran cabezas de partido los concejos nombraran un marcador "con acuerdo y consentimiento" del Marcador Mayor por ellos nombrado. Los munícipes debían confiar el cargo en un platero de buena conciencia y, lo que es más importante, en una persona que fuera hábil y suficiente, que supiera afinar la plata. Para evitar corruptelas y la patrimonialización del oficio,

4 R. MARTÍN VAQUERO, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997, pp. 62 y 623.

5 Archivo Foral de Bizkaia, Municipal, Bilbao, Sección Antigua 0004/1/1. Privilegio Real que confirma el acuerdo del concejo de Bilbao de recibir las ordenanzas de Vitoria para que no haya riñas y banderías de apellidos.

6 Archivo General de Simancas (AGS), Registro General del Sello, 6-XI-1483 (147).

7 Ibidem. Como veremos, tal vez le corresponda el punzón que marca la custodia-copón de Zamudio.

el cargo se debía nombrar cada dos años. Obligaban a los plateros a disponer de señal propia, que debía ser conocida por el concejo, y les imponían la obligación de labrar y marcar exclusivamente plata de la ley de los reales. La pragmática ratificaba la práctica burgalesa de triple marcaje y la hacía extensiva a todo el reino.

Los emprendedores comerciantes y gobernantes de la villa vivían con una consciente voluntad de desarrollo y debieron de comprender inmediatamente que el ejercicio de la actividad platera —que disfrutaba entonces de un desarrollo fabuloso y perceptible en toda Castilla— requería de los controles de calidad necesarios para satisfacer las demandas de la clientela y disipar cualquier duda sobre si se había practicado o no el fácil engaño realizable en la aleación de metales preciosos. Por otra parte, tanto Brujas, ciudad que centralizaba el comercio bilbaíno en Países Bajos, como Burgos, ciudad con la que mantuvo una fuerte colaboración y competencia, marcaban la plata, desde hacía muchos años, con los tres sellos de garantía y esta circunstancia no ha de ser ajena a la decisión de los bilbaínos de exigir a sus plateros las mismas seguridades, aplicando finalmente un sistema mucho más completo que el de Vitoria, ciudad a la que, en un principio, pretendieron seguir. En el intervalo que va de 1483 a 1488 Bilbao pudo adoptar un sistema de marcaje simple —punzonar las piezas averiguadas con la señal del marcador— semejante al de la ciudad de Vitoria que tomaron de referencia, pero a partir de 1488 adoptó decididamente el sistema de marcaje burgalés sancionado en la pragmática real y con ello superan las limitadas garantías de la ciudad de Vitoria que no adoptó el sistema triple y todavía en 1498 se ve obligada a recordar a sus plateros que tengan marca y la lleven a registrar al municipio (lám. 1). El triple marcaje de la plata bilbaína se mantuvo en adelante hasta el siglo XIX, pero cuando la actividad productiva y el número de plateros descienden —por ejemplo en la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII— resulta impracticable y la normativa se relaja o incumple. En el siglo XVIII se recupera, pero no siempre con el rigor que impera en las primeras décadas de su funcionamiento.

En una ciudad impregnada de espíritu mercantil, los marcadores —como los comerciantes para individualizar las sacas propias— eligieron un emblema o divisa personal que no es fácil desentrañar: una flor del tulipán, una Y griega que puede aludir a Íñigo Martínez de Larrea, un pajarito —un *otatxori*— que adoptó Pedro Martínez de Otaza en los primeros años del siglo XVI[8], una flor de lis que debió de usar Pedro Sáez de Larrea, una concha de Santiago que permanece sin descifrar, una palmeta o una rosa esquemática que usó Pedro de Pilla… Los plateros bilbaínos desarrollaron tipologías de notable originalidad inspirados principalmente en las obras de Flandes que importaban y, en menor medida, en las creaciones de otras platerías como la burgalesa. Durante las últimas décadas del siglo XV y las primeras del siglo siguiente, Bilbao fue el principal centro platero de la costa cantábrica y uno de los más interesantes de Castilla por la proximidad de sus creaciones a los modelos flamencos.

8 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Platería hispanoflamenca bilbaína…" ob. cit., pp. 99-118.

LÁMINA 1. *Marcas de la cruz de Santa María del Yermo, Llodio. Pedro Sáez de Larrea.*

Laudas y dinanderies flamencas

A través del puerto de Bilbao se exportaba la lana castellana, el vino riojano y el hierro vizcaíno y al puerto llegaban todo tipo de productos manufacturados, entre ellos los objetos artísticos. Durante mucho tiempo la cotidiana relación con Brujas, donde los vizcaínos acabaron abriendo una sede consular, hizo que los bilbaínos comisionaran las obras artísticas que necesitaban —tanto los retablos como las pequeñas obras— en Países Bajos. En el territorio vizcaíno se conservan varias lápidas funerarias de latón que se confeccionaron allí: en la región del Mosa se producían estas obras desde el siglo XII y se exportaban hasta los países bálticos y mediterráneos. No se ha aclarado si algún artífice flamenco establecido en Bilbao es responsable de la elaboración de alguna de las conservadas aquí, como supuso Sesmero, aunque, en principio, la refinada elaboración de las mismas, el propio uso del latón y la circunstancia de que varias inscripciones hayan permanecido sin completar la fecha del deceso de los enterrados —entre ellas, la lápida de Juan Pérez de Ormaegui— aconsejan sostener que Vizcaya carecía de artistas de esta singular especialidad y descartar la hipótesis expresada por Sesmero. Ciertamente, en el siglo XVI residieron en el puerto bilbaíno artistas extranjeros, pues si al principio se importaban las obras directamente de Flandes, algunos artífices —al menos entre los imagineros y posiblemente desde el siglo XV— pasaron a establecerse en Bilbao temporal o permanentemente. Este es el proceso que, se deduce, se dio en el desarrollo de la platería, pero seguramente no sucedió lo mismo con las *dinanderies* que fueron obras de importación.

Las laudas de latón las importaban miembros de la nobleza local, enriquecida con el comercio marítimo[9]. Estas lápidas rectangulares, del tamaño de un entierro humano, cubren enteramente la superficie superior con la efigie del enterrado en-

9 Sobre las lápidas de latón: T. GUIARD, "Lauda de Pero López de Vitoria". *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya* (1912), t. IV, pp. 99-104. C. de ECHEGARAY, "Lauda de Martín Ochoa de Vildósola". *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya* (1912), t. IV, pp. 157-159. A. de URRIOLABEITIA, "Las laudas de Lekeitio". *Euzkerea* (1933), pp. 470-474. (Reed. "Las laudas en la basílica de Santa María de Lequeitio". *Vida vasca: su industria, comercio y costumbres* nº 40 (1963), pp. 253-255). F. SESMERO PÉREZ, "Laudas sepulcrales del Renacimiento vizcaíno". *Zumárraga* (1953), pp. 66-70. IDEM, *El arte del Renacimiento en Vizcaya (El arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco)*. Bilbao, 1954. J.R. EZQUERRA SANZ, "La lauda sepulcral de Castro Urdiales, una de las mejores del período gótico". *Altamira* II (1974), pp. 215-218. E. CAMPUZANO RUIZ, *El Gótico en Cantabria*. Santander, 1985. Mª. R. MANOTE I CLIVILLÉS, "Làpida sepulcral de l'arquebisbe de Tarragona Pere de Sagarriga". *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona, 1991, pp. 381-383. Mª.A. FRANCO MATA, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*. Madrid, 1993, pp. 128-130. A. DURAN GUDIOL y Mª.C. LACARRA DUCAY, "El testamento de D. Dalmau de Mur y Cervelló, arzobispo de Zaragoza (1431-1456): nuevas observaciones". *Aragonia Sacra* XI (1996). Mª.C. LACARRA DUCAY, "Don Dalmau de Mur (1431-1456) y don Juan I (1458-1475) en *La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, 1998, pp. 153-173. J. MUÑIZ PETRALANDA, "La escultura funeraria" en VV.AA., *La catedral de Santiago. Bilbao*. Bilbao, 2000, pp. 139-154. A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería gótica en Bizkaia" en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, ed. en CD-Rom.

cuadrado en un marco arquitectónico y normalmente se componen de tres o cuatro piezas unidas. El perímetro de la lápida lo recorre una franja con inscripción conmemorativa y una orla de motivos abstractos repetidos que pueden estar estampados o dibujados con la ayuda de troqueles. En las esquinas se abren cuadrifolias para contener escudos o las figuras del tetramorfos. En el centro de los lados mayores —o en los cuatro si la lápida es para dos personas—, la inscripción se interrumpe con otras cuadrifolias, escudetes o círculos donde se graba la heráldica familiar. En el campo central de la lápida está la figura o figuras de los enterrados, retratados convencionalmente ya que estas obras se encargan a grandes distancias y, a veces, años después de muerto el efigiado. El convencionalismo del retrato se evidencia al comparar los rostros de Martín Fernández de las Cortinas —en la lápida de Castro Urdiales guardada en el Museo Arqueológico Nacional— y de Juan Pérez de Ormaegui —en una de las laudas de Lequeitio—. Ambos retratos parecen haberse grabado, con ligeras diferencias, a partir de una misma plantilla. Las figuras se representan ricamente ataviadas con vestimentas de la época reproducidas con gran fidelidad. Las efigies más antiguas se cobijan bajo doseletes, comúnmente muy ricos, y se disponen sobre fondo de brocado o dibujo romboidal (lám. 2).

LÁMINA 2. *Lauda de Juan Pérez de Ormaegui y de Auria Martínez de Ceranga (h. 1385). Parroquia de Lequeitio. Lauda de Martín Ochoa de Vildósola (h. 1450). Museo Arqueológico de Bilbao.*

Como las lápidas de piedra, las de metal estaban pensadas para enlosar dependencias de las iglesias o de los claustros y, con el paso de los siglos, sufrieron un fuerte desgaste, especialmente la del arzobispo zaragozano Dalmau de Mur, entre las conservadas en España, pues su lápida se ubica en el centro del coro de la Seo de Zaragoza conforme a los deseos testamentarios del enterrado. Las laudas también podían cubrir un carnero familiar o empotrarse en la pared, por ello pueden presentar una disposición ambigua entre yacente y de pie, pudiéndose combinar en una misma obra la simulación de un suelo inferior perspectivo para dar espacio a las figuras —imaginado por el artista por si la lápida se coloca erguida— junto con almohadas bajo las cabezas de los efigiados, por si la lápida se dispone para presentar figuras yacentes; esta contradictoria representación espacial se observa en la lauda de Pedro López de Vitoria y Mari Sánchez de Salinas que procedente de la iglesia de Santiago se conserva en el Museo Arqueológico de Bilbao.

En una tierra famosa por sus extraordinarios grabadores, las planchas de latón se abren empleando la misma técnica que en el grabado. Las formas se modelan a buril con incisiones de distintos niveles y trazos paralelos y cruzados para crear sombras de diversas intensidades. Estas sombras, junto con los brillos de las superficies pulidas y algunos recursos siempre repetidos como las manos juntas dispuestas al bies, potencian el efecto tridimensional de las figuras representadas. Mientras que en las laudas más antiguas las inscripciones se graban ahuecando el espacio interletral, en las laudas más recientes, como en la de Pedro López de Vitoria de las últimas décadas del siglo XV[10], las letras de las inscripciones y algunos motivos decorativos —por ejemplo, la orla exterior— se repiten y estampan a martillo. Al menos en algún caso, como es la lauda del obispo abulense Alonso de Madrigal que se ha conservado con un cuidado muy superior a las demás, las laudas se policromaban con rojo y negro, lo que enriquecía la obra y acentuaba el volumen.

La lauda de Castro Urdiales, de riquísima decoración arquitectónica, es la más antigua de las conservadas en el Cantábrico. Se puede datar en 1373, fecha en la que falleció la mujer de Martín Fernández de las Cortinas (año de la era de 1411); la inscripción alude a otros hijos del matrimonio pero debieron morir antes que sus padres. Fernández de las Cortinas viste saya y manto y se le ha supuesto mercader, aunque ennoblecido ya que en la inscripción se intercalan los blasones de la

10 La inscripción muestra cuatro ces y un espacio reservado a ser rellenado cuando falleciera el personaje que no se completó. Pedro López de Vitoria está documentado en Bilbao desde 1463; vivía en una grandiosa casa en la calle Carnicería y tributaba, en los repartimientos, una enorme cantidad de dinero: 7.777 maravedíes en 1464 y 10.474 en 1470. Seguía vivo en 1475, pero en la foguera de 1492 se registra en las mismas casas a su viuda y herederos. Un descendiente homónimo representó, en 1499, a los mercaderes de Bilbao en las conversaciones con los cónsules de la Universidad de mercaderes de Burgos y aún vivía en Bilbao en 1514 cuando se le denomina "maestro de naos"; J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. LORENTE RUIGÓMEZ y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Repartimientos y foguera-vecindario de Bilbao (1464-1492)*. Donostia, 1996, pp. 76, 169 y 352. IDEM, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1514-1520)*. Donostia, 2001, p. 1342.

familia. De escasos diez años más tarde es la lauda de Mari Ibáñez de Uribarren, documentada como viuda en 1383, y de su esposo Ochoa Ortiz de Láriz que viste completa y elegante armadura y embraza escudo con sus armas. Se conserva en la parroquia de Lequeitio así como otra lauda del mercader Juan Pérez de Ormaegui y de Auria Martínez de Ceranga, fallecida en 1381 (año de la era de 1419). Tanto las laudas de Lequeitio como la de Castro Urdiales son de refinadísima elaboración y pueden proceder de un mismo taller brujense. En las tres se utiliza un rico adorno arquitectónico, con figuras de santos en hornacinas. En los doseletes de las tres laudas, santos y santas interceden ante Abraham, Dios Padre o María que acogen o se prestan a recoger en su seno el alma del difunto; en la lauda de Castro Urdiales, que es de figura única, parejas de apóstoles flanquean al enterrado. Las cabezas descansan, en las tres lápidas, sobre pequeñas almohadas y se cobijan bajo arcos angrelados. Ya nos hemos referido al extraordinario parecido de los rostros de Martín Fernández de las Cortinas y de Juan Pérez de Ormaegui.

Estos mercaderes, orgullosos de su riqueza y poder, encargaron ricas laudas de metal imperecedero para cubrir sus sepulturas. En el final del Gótico, momento en el que el uso de los motivos heráldicos es general, algunos mercaderes asumen el ennoblecimiento práctico que el dinero les deparaba en las ciudades burguesas que controlaban y, del mismo modo que la Iglesia recurre a los símbolos de la Pasión como *arma Christi*, los mercaderes se identifican con su monograma o cifra mercantil a modo de blasón de su apellido y calidad. Así, en los mismos espacios de las laudas donde la nobleza recordaba su poder y condición representando las armas de su escudo, los mercaderes estampan su emblema mercantil que es tanto como alardear del poder que les procuraba su riqueza. Las laudas de Juan Pérez de Ormaegui, Martín Ochoa de Vildósola y Pedro López de Vitoria muestran el sello propio que utilizaban para marcar e identificar los fardos usados en las sacas del comercio internacional y que habitualmente era un monograma o emblema. La cifra de Ochoa de Vildósola tiene forma de escudo y casi cumple las normas de la heráldica: se divide en sotuer con un losange sobre el todo y una cruz de remate acompañada de los símbolos del sol y la luna. Pedro López de Vitoria, que con orgullo se reconoce "mercadero" en la inscripción, se hace representar, en la lauda de la iglesia de Santiago —hoy en el Museo Arqueológico—, con la bolsa característica de los de su oficio aunque en otros tiempos pasados había simbolizado la avaricia. Este mercader ideó un bello monograma personal que finaliza, como la empresa utilizada por Juan Pérez de Ormaegui, en un mástil en cruz y gallardetes al viento que hablan de sus actividades marítimo-mercantiles. La lauda de Ochoa de Vildósola, en el Museo Arqueológico de Bilbao y procedente de la antigua iglesia de Castillo-Elejabeitia, difiere de las demás. La inscripción señala que el personaje murió en 1450 y a Vildósola se le representa con aspecto juvenil e imberbe —como a Pedro López de Vitoria—, bajo un doselete con arco angrelado frontal y simulación de bóveda de crucería, mientras que el fondo está tramado con dibujo de losanges y a los pies descansa un leoncillo. Porta daga, ciñe la cintura con largo cinto y viste una amplia capa o loba abierta.

Se supone que las laudas de latón conservadas en el Cantábrico proceden de Brujas —centro especializado en la producción y distribución de este tipo de objetos—, pero también se elaboraban en las ciudades del Mosa (Dinant, Lieja y Maastricht), en Tournai y en las ciudades de Brabante. Ciertamente Brujas centralizaba buena parte del comercio flamenco del siglo XV y en esta ciudad acabó residiendo el consulado de los vizcaínos a partir de 1511. Las ciudades flamencas siguieron exportando laudas durante el siglo XVI. A través de algún puerto del Cantábrico y por mediación de un mercader burgalés llegó a Ávila, en 1520, la lauda policromada del obispo Alonso de Madrigal "el Tostado" que es la más tardía lauda de latón sin relieve conservada en España.

Aparte de las laudas, las ciudades de Flandes y Alemania —Aquisgrán y Núremberg— exportaban todo tipo de objetos fabricados con metales, especialmente el latón, muy apreciado por su brillo y color dorado y considerado como una especie de oro de alquimista. De hecho, en los inventarios antiguos españoles se usa alquimia como sinónimo de latón al relacionar objetos fabricados con este metal. Artífices de Dinant, Brujas, Amberes, Tournai, Lieja, Malinas, Lovaina… producían atriles de coro y de altar —con forma de águila o de pelícano como los conservados en Lequeitio, Elorrio, Portugalete, Castro Urdiales y Laredo—, bacías, incensarios, candeleros, ciriales, blandones, campanillas, pequeñas figurillas —de devoción particular y de tamaño comparable a las figuritas de vírgenes y santas de madera policromada llegadas a la costa cantábrica desde Malinas—, jarros, jarras, aguamaniles, palanganas, lámparas de colgar en el techo… En la investigación sobre *El arte del Renacimiento en Vizcaya* el profesor Sesmero se dolió de la abundante fundición de piezas de metal durante las guerras carlistas. Al menos desde el siglo XVI a estos objetos se les denomina *dinanderies*, por la ciudad de Dinant en la comarca del Mosa, donde se originó el trabajo del latón en el siglo XII al aprovechar los ricos y cercanos yacimientos de calamina de donde se obtiene el cinc necesario para la producción del latón. Dinant mantuvo una pujante actividad hasta que en 1466 fue saqueada por el duque de Borgoña y sus artistas se dispersaron por Bruselas, Brujas, Tournai y otras ciudades de Países Bajos. Algunos llegaron hasta Núremberg que muy pronto compitió exitosamente con los viejos centros flamencos y alcanzó fama por la producción de todo tipo de platos y bacías decorados en relieve, comúnmente elaborados con aleaciones del cobre más oscuras y rojizas que el latón producido en las ciudades del Mosa.

Entre las *dinanderies* más comunes y abundantes se encuentran las bacías para la extremaunción[11]. Platos de este tipo se usaron en las iglesias para la demanda de

11 Sobre las bacías para administrar la extremaunción y las cruces de metal se encontrará una bibliografía más detallada en A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada…* ob. cit. IDEM: "Campanillas de altar y bacías para la extremaunción" en E. GÓMEZ PELLÓN y J. GUERRERO CAROT (ed.), *Las campanas: cultura de un sonido milenario*. Santander, 1997, pp. 167-177. Para las bacías conservadas en Guipúzcoa, I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Platos limosneros en Guipúzkoa". *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales* nº 22 (2003), pp. 271-300.

limosna, pero bastantes tuvieron un destino más trascendente relacionado con la administración del bautismo —está documentado cómo los visitadores ordenaban adquirir bacías de latón para administrar este sacramento—, y, sobre todo, el de la extremaunción. Es seguro que algunas de estas bacías se realizaron para este servicio, pues también en el Norte de Europa se emplearon para administrar el sacramento final a los enfermos como se demuestra con la representación de la extremaunción en el *Tríptico de los siete sacramentos* del Real Museo de Bellas Artes de Amberes, pintado por Roger van del Weyden a mediados del siglo XV. En la escena, un acólito sostiene una bacía y un algodón mientras un sacerdote unge a un moribundo con el aplicador de una crismera que también es de latón —como la pila utilizada en la escena que representa el sacramento del bautismo—.

Las bacías que comentamos son platos hondos de orilla ancha con cenefa estampada de tréboles u otros motivos más o menos abstractos. El fondo se consigue mediante una moldura cóncava —adornada con gallones sesgados— y se llena el centro de la bacía con un motivo ornamental —también de gallones, flores o figuras— que está rodeado por una o dos inscripciones. Varias de las bacías conservadas en Vizcaya carecen de adorno figurativo: Rigoitia, Goicolechea... Sin embargo, en la bacía de Larrabezúa se representa a Adán y Eva en el jardín del Paraíso, circundado por una muralla conforme a la iconografía medieval. Las inscripciones de estas bacías están en alemán o neerlandés y se han traducido algunas, pero otras contienen incorrecciones ortográficas y no tienen sentido aparente.

Una parte de los platos producidos no tienen adornos figurativos ni inscripciones religiosas y se usaban en la vida civil como platos para mostrar —existen algunos con escudos familiares— y como lavamanos: se depositaban con agua en las mesas para lavarse las manos o sirvientes los pasaban varias veces en los banquetes, junto con un jarro y servilleta. Los platos con inscripciones y adornos religiosos se producían para las iglesias, donde se usaron como platos petitorios y, fundamentalmente, como bacías para la administración de la extremaunción, pues el sacramento final requiere una bandeja para recoger los paños con los que le aplica el crisma al ungir los sentidos. Bacías semejantes a la de Larrabezúa se conservan en Leaburu-Gaztelu (Guipúzcoa), en Berrícano (Álava) y casi idéntica es la de la iglesia de San Nicolás de Burgos que en un inventario de 1572 se describe como "una vazenica de laton para llevar la extremauncion". No hace sino confirmar este destino el adorno de algunas de estas bacías, como la de Larrabezúa, que representan la tentación en el Paraíso, el pecado original. Las inscripciones de la bacía de Larrabezúa no parecen tener sentido. En la exterior se repite DI DAL WIHSDI y las letras de la inscripción interior están desgastadas y encadenadas por una cinta que dificulta la lectura. Otras bacías están adornadas con inscripciones que acompañan bien el uso sacramental. En la bacía de San Nicolás de Burgos se lee *Ich bart geluk alzeit* (Fui bienaventurado en todo tiempo). La inscripción de las otras dos bacías citadas, igual que otra bacía de Rigoitia adornada con gajos sesgados, recuerda *Der in fride*

gewart (El que aguarda en paz) mientras otras inscripciones se traducen "Dios me preserve de culpa", "Dios sea con nosotros". Muy interesante es una segunda bacía de Rigoitia en la que se representa la escena veterotestamentaria en la que Josué y Caleb, que habían sido enviados por Moisés a Canaán, vuelven con un gigantesco racimo como promesa de la Tierra prometida; por si no fuera evidente la intención de lo escenificado, la inscripción invoca a la divinidad: *Ihs Xps und Maria hilf* (Jesucristo y María, ayúdanos).

De Europa se importaron desde el siglo XV cruces de latón con el árbol cilíndrico y aplicaciones de esmalte y, durante el siglo XVI, llegaron a los territorios de la costa cantábrica y del interior de Castilla otras cruces de lámina recortada con perfil balaustral y perímetro calado como la que, en 1611, Pedro de Amasa donó al beaterio de Gordejuela, hoy en el Museo Arqueológico de Bilbao. De mayor interés son otras cruces de cobre de fabricación española. Se elaboraban desde el siglo XII su tipología perduró hasta el fin del siglo XV. Una cruz de este tipo del Museo Arqueológico de Bilbao pertenece al periodo de esplendor de este tipo de cruces, producidas antes de que la generalización de las obras de plata y la competencia de las *dinanderies* las relegaran. Son cruces latinas de lámina de cobre recortada y dorada. Los brazos tienen medallones oblongos y terminan en flores de lis. Labores incisas de tallos ondulados adornan los brazos, como en las cruces de plata burgalesas del siglo XV. En el anverso se sobreponen Cristo crucificado, san Juan, María, un ángel turiferario y Adán en actitud de salir del sepulcro y con las manos en gesto de acción de gracias. En las cruces con esmaltes se sobreponen, al menos, los dos ladrones y en otras más ricas la coronación de María y la bajada al Limbo. El reverso se decora con Cristo sedente rodeado del tetramorfos; la placa de Cristo puede estar esmaltada.

La cruz de plata de Herrera de Soria, realizada en Burgos a principios del siglo XV demuestra que el tipo de cruz del Museo Arqueológico de Bilbao se elaboraba en talleres burgaleses aunque fue imitado en otros lugares. Los clientes podían elegirlas de plata o cobre dorado, con mayor o menor número de sobrepuestos y placas esmaltadas. La cruz del Museo Arqueológico bilbaíno se desconoce de donde procede, pero conviene recordar que el territorio vizcaíno a la izquierda del Nervión, las Encartaciones, estaba integrado en el obispado de Burgos y es lógico pensar que llegaran ejemplares de este tipo de cruces, tan abundantes en las parroquias del obispado burgalés. La cruz comentada es de adorno algo más pobre, pero en todo semejante a la variante que representa la cruz de Guímara (Burgos).

Platería hispanoflamenca bilbaína

A lo largo del siglo XV y comienzos del XVI llegaron a los puertos vizcaínos obras de plata flamenca y, ciertamente, la platería de Países Bajos se encuentra en el origen y desarrollo de las formas más características de la platería de Bil-

LÁMINA 3. *Taller bruselense. Custodia (h. 1500). Parroquia de Gautéguiz de Arteaga.*

bao[12]. En 1441 o 1466 se labró en Brujas un cáliz de la iglesia de Santa María de Ondárroa. Presenta pie hexagonal con los lados escotados que transforman

12 Se estudia la platería gótica vizcaína en F. SESMERO PÉREZ, *El arte del Renacimiento en Vizcaya (El arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco)*. Bilbao, 1954. J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE, *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992. IDEM, *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, 1997. R. MARTÍN VAQUERO, ob. cit. J.A. BARRIO LOZA, "El brillo de la plata" en VV.AA., *La catedral de Santiago. Bilbao*. Bilbao, 2000, pp. 155-166. A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería en Castilla y León" en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid-La Coruña, 2000, p. 50. IDEM, "Platería hispanoflamenca bilbaína…" ob. cit., pp. 99-118. IDEM, "La platería gótica en Bizkaia" ob. cit.

el hexágono en una estrella, conforme a una solución común en Países Bajos que será habitual en la platería bilbaína —por ejemplo, en un cáliz de Arrazola o en la custodia de Sopelana—. Con el mismo tipo de astil y pie se soluciona el cáliz de la iglesia de Gámiz en el que también se observa la huella del punzón de Brujas. La custodia de Gautéguiz de Arteaga, datable hacia 1500, se punzonó con un triple marcaje, parcialmente frustro, pero en uno de ellos se observa un león rampante bajo corona con imperio que ha de ser la marca de la ciudad de Bruselas (lám. 3).

Desde 1430 son frecuentes las noticias sobre la existencia de plateros en Bilbao, Lequeitio, Ondárroa, Bermeo, Durango y Orduña. Hasta 1520 se han registrado unos cuarenta plateros y sorprende que en 1464 se contabilicen trece plateros en Bilbao: Diego González de Piélagos, Juan del Castillo, Pedro de Meaurio, Juan García del Puerto, Pedro Martínez de Malla, Pedro Ochoa de Unda, Íñigo Martínez de Larrea, Martín Pérez de Ahedo, Pedro Sáez de Valladolid, Juan de Rigoitia, Luis de León, Martín de Golordo y Juan de Arango[13]. Formaban el colectivo de artistas más significativo de la villa con mucha diferencia y la cifra es, por sí misma, elocuente del alto grado de actividad platera que disfrutaba Bilbao en un momento tan precoz. Es muy probable que casi ninguna otra ciudad castellana de la mitad norte de España alcanzara el número de plateros establecidos aquí. Únicamente en Burgos se tiene noticia de que, a mediados del siglo XV, hubiera un número de plateros ligeramente mayor aunque, a juzgar por lo conservado, los burgaleses ejercían una actividad bastante más relevante y con mayor proyección. Los plateros bilbaínos se relacionan en un documento de repartimiento de impuestos y, si no estaban empadronados, se entiende que no se mencione a ningún extranjero, aunque en esos años debía de trabajar en Bilbao el platero Martín Follou del que se dice, en 1487 después de su fallecimiento, que era vecino de Bilbao y había poseído unas casas en Valmaseda[14].

Lamentablemente no se conservan piezas de vajilla civil de los tiempos del gótico, aunque la elaboración de este tipo de obras debía ser la actividad principal de los plateros bilbaínos según se deduce del nombramiento del primer marcador en 1483[15]. Se recuerda en el documento que, con anterioridad, las obras de plata se marcaban únicamente con punzón de autor todas las obras y menciona expresamente tazas, copas y jarros servillos —de servir líquidos, jarros aguamaniles como

13 J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. LORENTE RUIGÓMEZ y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Repartimientos y foguera-vecindario…* ob. cit.

14 Identificamos con Martín Follou, autor de la custodia de Castro Urdiales, al platero bilbaíno Martín Peres Follon que aparece documentado en Valmaseda en 1487; A. RODRÍGUEZ GUERRERO, *Valmaseda en el siglo XV y la aljama de los judíos.* San Sebastián, 1990, pp. 95 y 161. El 15 de noviembre de 1487 se señala que Martín Pérez de Fagaza, vecino de Bilbao, pagaba 3.000 maravedíes por unas casas en la calle de Enmedio que habían pertenecido al platero y que Sancho Fierro pagaba 6.000 maravedíes por un solar que compró a Maestre Juan y Martín Pérez Follon.

15 AGS, Registro General del Sello, 6-XI-1483 (147).

se pueden ven algunas pinturas de la época—. Que sepamos es la primera cita de los jarros de pico españoles —o mejor de su precedente—, entre los que destaca, por su belleza y temprana elaboración, el que hizo el bilbaíno Martín de Arrieta en los años cincuenta o sesenta del siglo XVI[16].

Martín Follou, que como apunta el documento citado debió de moverse por varias poblaciones en busca de trabajo, labró en 1466 la custodia de Castro Urdiales que es la obra más antigua donde se muestran varias características que definen a la platería gótica bilbaína como son: las largas inscripciones con el nombre del donante, el del autor y la fecha de ejecución; o el adorno de las superficies de las piezas con escenas grabadas a buril siguiendo dibujos de clara inspiración nórdica. Son las custodias la creación más original de la platería hispanoflamenca bilbaína. Como en otras partes de la Europa nórdica, para las custodias se recurrió a la forma de las arquillas-relicario pues, en definitiva, se trataba de ofrecer relicarios de Cristo. Hubo que esperar muchos años, hasta avanzado el siglo XV, para que apareciera la custodia-transparente que permitía visualizar la Sagrada Forma, pero lo más habitual fue contener el corpus Christi en templetes cerrados, a semejanza de la arquitectura funeraria, o en arquillas que en ocasiones, como en Castro Urdiales o en San Nicolás de Bilbao, recuerdan el aspecto de los sepulcros de la época. Las inscripciones de la custodia de Montenegro de Cameros (Soria), de 1490, nos permitieron identificar a Pedro Martínez de Otaza, platero hispanoflamenco documentado desde 1470 a 1514 que labró las custodias de Santurce, Sopelana y Montenegro de Cameros[17].

La forma de caja poligonal con remate piramidal de las custodias se pudo usar también en hostiarios y crismeras según se deduce de las dos crismeras de la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao o la crismera para llevar a los enfermos de la iglesia de Portugalete. Las tres crismeras repiten la tipología de la caja en las lejanas fechas de 1551, 1692 y 1571 en que fueron realizadas. Ciertamente, otra de las características de la platería gótica bilbaína fue la larga pervivencia de las formas. Una vez aparecidas las tipologías se mantuvieron durante décadas impermeables a los ecos del Renacimiento como muy bien se observa en la confección de las cruces procesionales.

---

16 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*. Madrid, 2000, pp. 80-83.

17 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Platería hispanoflamenca bilbaína…" ob. cit., pp. 99-118. Pedro Martínez de Otaza o Pedro Sáez de Otaza, como otras veces se escribe su nombre en la documentación, era en 1498 y 1508, al menos, diputado en el concejo de Bilbao y fue uno de los miembros del regimiento que el 11 de marzo de 1512 acordaron qué pesas de arroba y libra debían tener los comerciantes bilbaínos. En la misma fecha, ordenaron, además, que revisasen y marcasen las pesas cuatro veces al año para asegurar su exactitud; J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY y A. MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1501-1514)*. Donostia, 2000, pp. 983, 1034 y 1133. Suponemos que Otaza era, además, marcador de la plata desde 1505 y es probable que todavía lo fuera en ese año de 1512. La última noticia sobre el platero es del 31 de junio de 1514; IDEM, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1514-1520)* ob. cit., p. 1410.

Antes de 1483 el concejo de Bilbao no garantizaba con medidas propias la calidad de la plata empleada en las obras que labraban sus plateros y éstos no marcaban sus obras o lo hacían exclusivamente con su punzón personal. Así, no presentan ninguna marca las cruces de Arrieta y de Galdácano datables hacia 1475, las más antiguas de una tipología de cruz que perduró durante buena parte del siglo XVI: una cruz latina muy esbelta y elegante que, en general, recuerda las usadas en Países Bajos; tiene los brazos rectos cubiertos por rosetas practicadas mediante troqueles y finalizan en cuadrifolias con sobrepuestos —el tetramorfos y ángeles pasionarios normalmente— y extremos flordelisados con botones en el centro. El pie de las dos cruces citadas se compone con una manzana estilizada, a lo flamenco, y un cañón de enchufar hexagonal. Los Cristos de ambas cruces se modelan con rostros serenos y un expresivo torso en el que se individualizan las costillas y se hunde la curva del diafragma lo que les confiere un fuerte dramatismo (lám. 4). Muy semejante parecen las cruces de Mundaca y Urdúliz, que hemos visto en fotos viejas. La cruz de Aránzazu es también muy antigua, pero a mediados del siglo XVI se

LÁMINA 4. *Cruz procesional (h. 1475). Parroquia de Arrieta.*

le añadió —posiblemente por obra de Pedro de Pilla— un Cristo moderno y se modificó el pie.

La cruz de Ispáster está marcada con los mismos punzones de la villa y marcador —un *otatxori* en un escudete que adjudicamos a Otaza como marcador— que la custodia de Sopelana, obra de 1505. El Cristo, de tipología gótica, es exactamente igual que otros que usaban los plateros de Burgos desde 1493 —por ejemplo, los Cristos del platero burgalés Bernardino de Porres en las cruces de Valpuesta (Burgos) y Ribera de Valderejo (Álava), por citar obras de lugares cercanos—. Es un Cristo de formas redondeadas con la cadera marcada y las piernas levemente flexionadas. El paño de pureza se ciñe con firmeza al cuerpo a la vez que se pliega con una equis central. Grabados nórdicos de Martin Schongauer e Israhel van Meckenem ofrecen algunos tipos semejantes. De gran tamaño y excepcional, pues obliga a realizar un modelo específico para esta cruz, es el san Miguel del reverso: pisotea a un demonio escamoso y viste una elegante armadura de la época. Toda la imagen está trabajada con el cuidado propio de la escultura. Lástima que no hayamos visto la marca de este excepcional artista (lám. 5).

La cruz de San Martín de Albizu (Orozco) responde a la misma tipología de cruz, aunque se hubo de hacer en los años treinta del siglo XVI; no se ven marcas

Lámina 5. *Detalles de las cruces de Cortézubi e Ispáster (h. 1505).*

y parece obra bilbaína, pero conviene señalar que en 1520 vivían en Orozco los plateros Juan y Pedro de Bengoechea. Más interesante es la cruz de Barambio (Álava) con un Cristo semejante al de Ispáster —con mayores concesiones a los modelos tradicionales— mientras que el árbol de la cruz abandona el perfil rectilíneo de las anteriores cruces y despliega una crestería de lises por todo el perímetro de la cruz, como la cruz de Santa María del Yermo (Álava). En las primeras décadas del siglo XVI se puede datar también la cruz de Cortézubi, con un elegante castillete torreado en el pie y con el perfil de la cruz marcado por cogollos vegetales en las cantoneras y finas hojas de lis en los extremos de las chapas del árbol. Las láminas del árbol de la cruz de Sopelana, de los años treinta o cuarenta del siglo XVI, sustituyen las rosetas por una decoración vegetal de ritmo axial con algunos elementos del *candelieri*. Las últimas grandes cruces de esta tipología las realizó Pedro de Pilla en los años cincuenta del siglo XVI incorporando nuevos modelos escultóricos en las imágenes y algunos cambios en la decoración. Suyas son las cruces de Busturia, de ejecución magnífica, y la de Yurre.

La custodia-copón de Zamudio se marcó con un punzón que representa un escudo cortado con ondas rectilíneas en la mitad inferior y dos letras en la superior. Ha de ser el emblema de un platero bilbaíno sin identificar que estaba activo hacia 1480. Las letras pueden leerse como AO y, en ese caso, tal vez sea la marca de Martín Pérez de Ahedo. La copa, adornada con gallones sesgados, se levanta sobre esbelto astil, con nudo de manzanilla, que se derrama por los lóbulos del pie en los que se han abierto escenas de la Pasión, la salutación angélica y la figura de San Martín, patrono de la iglesia, que está identificado con un letrero: MIN bajo un bello signo de abreviación. De inspiración norteña, es semejante a las copas que portan los Reyes Magos en las representaciones de la pintura flamenca (lám. 6). De la misma tipología, pero con los gajos en simetría, es la custodia de San Agustín de Echevarría (Elorrio) que hizo Pedro Sáez de Larrea (lám. 7). Años más tarde, sigue este modelo la custodia-copón de Busturia, que tiene el astil modificado y se adorna con motivos plateresco; puede ser obra temprana de Pedro de Pilla, platero que labró las custodias-copones de las iglesias bilbaínas de San Antón y Santiago en las décadas centrales del siglo XVI.

Para los hostiarios se adoptó la tipología de los modelos burgaleses: una pequeña caja cilíndrica con inscripción eucarística y tapa cónica. Este modelo lo habían hecho propio los plateros vitorianos y circulaba por las parroquias del obispado burgalés, incluidas las del Señorío de Vizcaya: en Sopuerta se conserva un hostiario muy simple que hizo el platero burgalés Jerónimo de Rozas entre 1544 y 1549. De elaboración local es el hostiario de la iglesia de Zalla y el de la ermita de San Pelayo de Baquio que muestra inscripción troquelada en el cuerpo mientras que la tapa, zona donde el platero debe trabajar sin ayuda de moldes, permanece lisa. Todavía a finales del siglo XVI se seguían demandando hostiarios de esta popular tipología. Sebastián de Castañeda podría ser el autor del hostiario de Areatza-Villaro hecho con ayuda de torno y delicadamente trabajado. Con forma de hostiario y

LÁMINA 6. *Custodia-copón (h. 1480). Parroquia de San Martín de Zamudio. Museo Diocesano de Bilbao.*

del final del siglo XV es el recipiente de unas crismeras de Busturia formado por un cuerpo alto y liso que pudo inspirarse en obras de latón importadas —como también las crismeras de tapa piramidal—. Está marcado con un punzón en el que se lee IVAN que podría corresponder a Juan de Rigoitia, Juan García del Puerto o Juan de Castillo. Estas crismeras, como las de caja poligonal y remate piramidal que vimos antes, parecen inspirarse en obras de latón importadas de Países Bajos y de ellas heredan la desnudez decorativa.

Hacia 1475 se hizo el cáliz de Arrazola que ha perdido la copa original. Como los cálices de Brujas —y los de Burgos más antiguos— tiene pie hexagonal de lados escotados y astil con manzanilla. Lo hizo un platero que marca con una Y, inscrita en un escudo, que puede corresponder a Íñigo Martínez de Larrea. En Lezama se conserva un cáliz que podría estar hecho en Burgos en la última década del siglo XV. Es de copa acampanada recogida por sépalos, astil hexagonal con nudo aplastado y chatones en losange, y pie con seis lóbulos y seis picos alternos. Es un cáliz muy semejante a otro que el burgalés Alonso Sánchez de Salinas hizo para la catedral

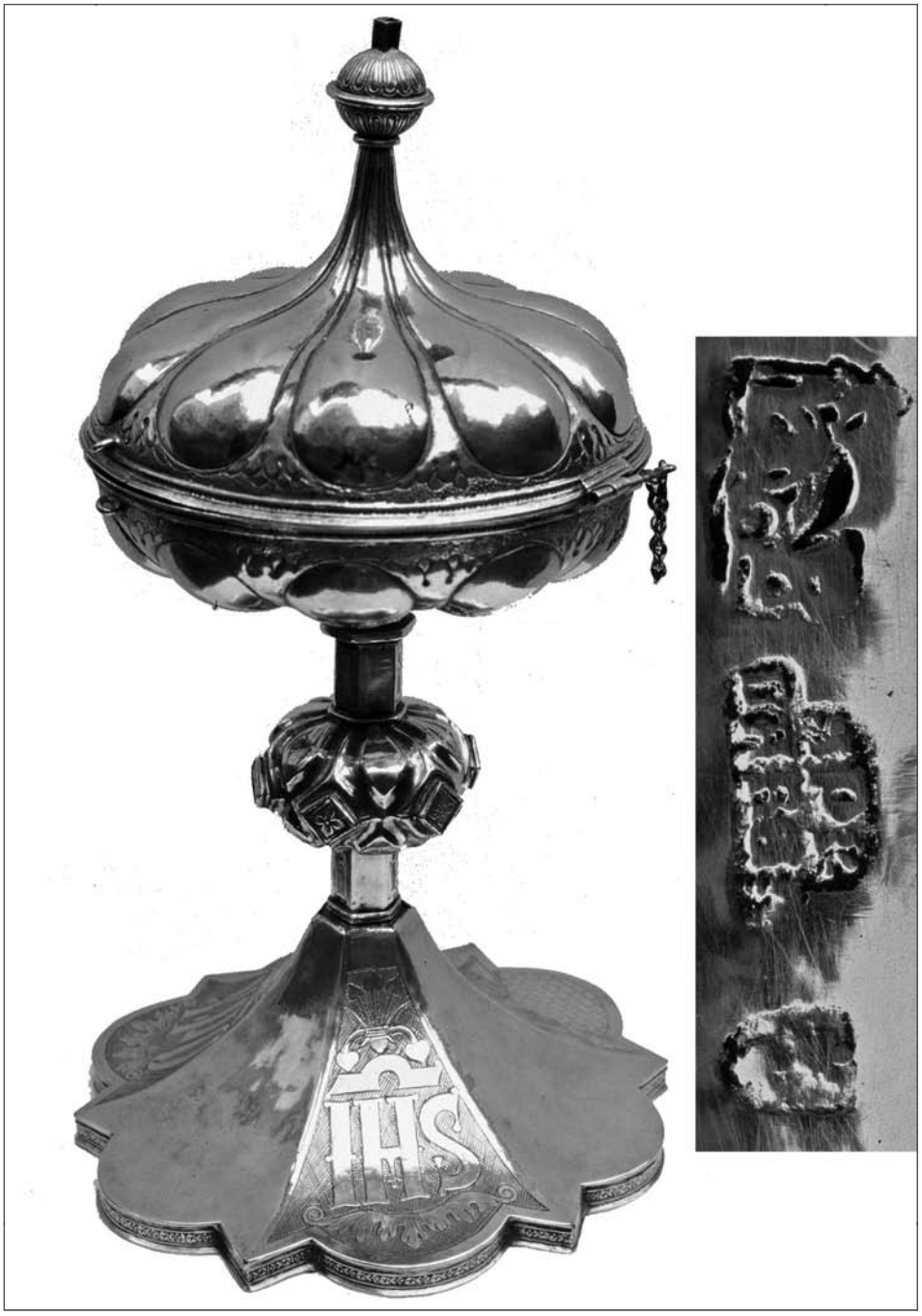


LÁMINA 7. *PEDRO SÁEZ DE LARREA. Custodia-copón de San Agustín de Echevarría, Elorrio (h. 1510). Museo Diocesano de Bilbao.*

de Burgos entre 1489 y 1493, aunque carece de inscripción en la copa y el adorno es más sencillo.

Otra de las creaciones más sorprendentes de la platería bilbaína son los incensarios de tipología arquitectónica con un cimborrio de dos cuerpos y chapitel para la tapa que distribuye el humo y una casca semiesférica que se adapta progresivamente al polígono del cuerpo del humador. El conocido incensario de la catedral de Santiago de Bilbao tiene pie lobulado y simulación de sillares en la casca. Fue presentado por Barrio Loza y Cruz Valdovinos lo ha descrito con precisión[18]. Ejemplo de la persistencia de las formas góticas en la platería bilbaína, no creemos que sea anterior a 1530 y está punzonado con los sellos de Bilbao, el de un marcador que utiliza una concha —esta marca también se encuentra en un cáliz de Lezama labrado por Juan de Larrea hacia 1535/1550— y el de un artífice que marca con un emblema de dos llaves cruzadas probablemente porque se llama Pedro. Entre 1520 y 1540 se ha documentado a Pedro de Escalante y, dado que los dientes de las llaves dibujan la inicial del apellido, podría corresponderle[19]. Existen o existieron otros incensarios semejantes en Mendata, Cortézubi —hemos visto cómo la manzana de la cruz de esta población se organiza a base de dos cuerpos torreados a la manera de los incensarios— y Sopelana. Este último recurre a un grabado, sin mucho artificio, de sillares regulares en el brasero. Otro incensario de esta tipología es el de Rigoitia: la casca es lisa y el pie circular —a menos que el actual sea fruto de una reparación—; en el primer cuerpo del humero se abren grandes ventanales góticos y, entre el primer y segundo cuerpo, se tienden altas torrecillas —a modo de contrafuertes— con muros de sillares y remate en cuerpo de ventanas y tejadillos cónicos. Ventanales y tejados calados se distribuyen por el segundo cuerpo y el chapitel. Una inscripción rodada en el manipulo, con las palabras de la salutación angélica en letra moderna, permite datarlo en los años treinta o cuarenta del siglo XVI (lám. 8).

Plateros que labraban la plata fuera de Bilbao pueden ser autores de algunas piezas góticas conservadas. Un desconocido platero que marcaba con las letras I/OBE realizó una custodia-hostiario de la iglesia de Ondárroa en torno al año 1500. Sobre el pie y astil de una custodia gótica de la iglesia de Lequeitio se sobrepuso, con posterioridad, un expositor con forma de sol. La obra gótica está labrada con

18 J.A. BARRIO LOZA y J.R.VALVERDE, ob. cit., p. 50. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos* ob. cit., pp. 207-209.

19 Pedro de Escalante está documentado en Bilbao entre 1520 y 1540. J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE, ob. cit., p. 100. Un platero del mismo nombre vivió en Vitoria entre 1543 y 1554. Curiosamente en Vitoria se conserva alguna obra marcada por un punzón semejante: dos llaves cruzadas flanqueadas, en este caso, por las letras P y O en clara alusión a Pedro. Rosa Martín relaciona el punzón con la villa de Vergara, pero parece una marca nominal. El punzón se encuentra en un cáliz de tipología gótica que se guarda en la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados de Vitoria. R. MARTÍN VAQUERO, ob. cit., p. 823. Arrazola publicó que Escalante trabajó en Vergara y zonas colindantes: Mª. A. ARRAZOLA ECHEVERRIA, *Renacimiento en Guipúzcoa. T. II. La escultura*. San Sebastián, 19882, p. 361.

LÁMINA 8. *¿PEDRO DE ESCALANTE? Incensarios de la catedral de Bilbao (h. 1530) y de la parroquia de Rigoitia (h. 1540).*

virtuosismo tanto en los calados como en las alcachofas crecidas que se han relevado en los lóbulos del pie. Al menos desde 1489 residía en Lequeitio el platero Rodrigo de Iturreta —o Rodrigo Ibáñez de Iturreta— que según declaración propia había nacido en 1433 y seguía vivo en 1520. Martín Pérez de Licona, está documentado en la misma localidad desde 1496 hasta 1520[20]. La custodia de Lequeitio puede corresponder a Rodrigo de Iturreta que en 1510 recibió cierta cantidad de dinero y al año siguiente aderezó un cáliz para la iglesia de Santa María[21]. Dada la larga presencia de ambos plateros habrá que convenir que Lequeitio y Ondárroa constituyeron otro interesante foco de actividad platera en Vizcaya —algo parecido a lo que se intuye que sucedió en las artes plásticas— . Durante algunos años Pérez de Licona

20 Diversas noticias sobre Iturreta y Pérez de Licona en J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. LORENTE RUIGÓMEZ y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Colección documental del Archivo Municipal de Lequeitio. III (1496-1513) y IV (1514-1520)*. Donostia, 1992. IDEM, *Colección documental de los monasterios de Santo Domingo de Lequeitio (1289-1520) y Santa Ana de Elorrio (1488-1520)*. Donostia, 1993.

21 J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. LORENTE RUIGÓMEZ y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Libro de visitas del corregidor (1508-1511) y Libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*. Donostia, 1993, pp. 19 y 208.

LÁMINA 9. *¿RODRIGO DE ITURRETA? Custodia (h. 1510). Parroquia de Lequeitio. ¿MARTÍN PÉREZ DE LICONA? Custodia (h. 1510). Parroquia de Ondárroa.*

tuvo taller abierto en Ondárroa y podría ser autor de la magnífica custodia portátil de templete de la iglesia de Ondárroa. La tipología, las tracerías y los relevados de esta custodia coinciden con las de las custodias burgalesas realizadas entre 1470 y 1530 con ejemplares conocidos en la iglesia de San Pedro y San Felices de Burgos, en Aibar (Navarra), en Támara (Palencia), en Ezcaray y Cellorigo (La Rioja), en Santa Gadea del Cid, Ameyugo (Burgos)... Aunque no presenta marcas —salvo que lo sea un pequeño óvalo impreso en el pie en el que se podría leer una M— nos parece seguro que la custodia de Ondárroa se realizó en Vizcaya, hacia 1500/1510, ya que algunos detalles de su factura coinciden con lo que se hacía en Bilbao. Así lo indican la presencia de apóstoles grabados a buril y el modo de engastar en el pie las

piezas de elaboración separada. En cualquier caso, parece confirmar que la platería burgalesa extendió su ámbito de influencia a las villas vascas, a no ser que, con menor probabilidad, aquí se desarrollaran tipologías coincidentes con las burgalesas como respuesta a unos mismos estímulos artísticos venidos del Norte (lám. 9).

Pedro Sáez de Larrea

El punzón que se marcó en la cruz de Santa María de Yermo (Llodio, Álava), en una custodia-copón de la iglesia de San Agustín de Echevarría —ahora en el Museo Diocesano de Bilbao— y en un cáliz del mismo museo procedente de Plencia se ha leído como P/GARCI, P/GARCIA y P/GARAY y las obras son conocidas y han sido comentadas por José Ángel Barrio, José Manuel Cruz Valdovinos y Rosa Martín[22]. Sin embargo, la relectura del punzón, que nos parece que se debe leer P/LAREA, nos permite identificar al verdadero autor de estas obras y destacarlo como uno de los más interesantes plateros bilbaínos del final del gótico. El punzón se organiza en dos líneas con la letra P adornada con sendas flores de lis (lám. 1). Larrea podría traducirse como prado y estas florecillas que embellecen su punzón las usó también Juan de Larrea, su descendiente, de modo que podemos considerarlas la divisa de la familia. Pedro de Larrea o Pedro Sáez de Larrea está documentado entre 1509 y 1529. Seguramente sea pariente de Íñigo Martínez de Larrea (1464-1510) que sin duda fue un rico y activo platero ya que contribuía en los repartimientos del regimiento con cantidades que triplican y quintuplican las de otros compañeros de oficio[23]. Es posible que a Íñigo —escrito Ynnigo e Ynnego en la documentación— le pertenezca el punzón Y inscrito en un escudo que se encuentra en un cáliz gótico de la iglesia de Arrazola. Un marcador bilbaíno de los últimos años del siglo XV usó la misma Y griega, sin escudo y de un tamaño mayor. Junto con el sello personal de Pedro Martínez de Otaza y el primer punzón de la villa de Bilbao, se encuentra en la custodia de Santurce[24]. Es probable que pertenezca a Martínez de Larrea que, en

22 J.A. BARRIO LOZA y J.R.VALVERDE, ob. cit, pp.45 y 51. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos* ob. cit., pp. 64-65. R. MARTÍN VAQUERO, ob. cit, p. 447.

23 Íñigo Martínez de Larrea fue registrado en la foguera de 1464 como habitante de la calle Carnicería y contribuye con la mayor cantidad de dinero entre las que aportan los plateros: 1206 maravedíes, cifra que duplica a la que paga el siguiente platero y es diez veces mayor que la del último de los plateros cotizantes. J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. LORENTE RUIGÓMEZ y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Repartimientos y foguera-vecindario…*ob. cit., p. 73. En 1470 Íñigo pagaba 730 maravedíes, cantidad semejante a la que cotizan los plateros Luís de León y Juan de Rigoitia; IDEM, p. 174. Íñigo Martínez de Larrea fue elegido el 27 de enero de 1510, junto con Juan de Oquendo, como oficial por la calle Carnecería en el regimiento de Bilbao; J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY y A. MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1501-1514)* ob. cit., p. 1032.

24 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Platería hispanoflamenca bilbaína…" ob. cit.

este supuesto, habría sido marcador. Íñigo tenía casa propia en la calle Carnicería que une el puerto con la plazuela de la iglesia de Santiago donde se celebraba el mercado. Todos los plateros documentados vivían en alguna de las siete calles de la nueva Bilbao. Las platerías se agrupan en las tres calles centrales —Carnicería, Pesquería/Belosticalle y Tendería o Santiago— que relacionan directamente el puerto con la iglesia de Santiago, de donde son parroquianos casi todos. Eran las calles más transitadas y mejor situadas. Pero otros plateros vivieron en la calle Palacio —más allá de la calle Carnicería— y en Artecalle, vecina de la calle de Santiago, donde se encontraba la vivienda de Pedro Sáez de Larrea en 1511.

La primera mención a Pedro Sáez de Larrea es del 22 de agosto de 1509 cuando se ofrece fiador de un astero recién instalado en la villa de Bilbao[25]. Poco después aparece avecindado, con casa propia en Artecalle, en las fogueras de 1511 y 1514[26]. Más adelante mantuvo pleito —sentenciado el 27 de febrero de 1518— con María Ochoa de Emerando sobre deudas por el importe de cuatro tazas de plata[27]. Por último, el 13 de febrero de 1529 Pedro de Larrea y Juana de Zornoza, su mujer, obtuvieron sentencia sobre la demanda de la dote de la esposa a Juan de Zornoza[28].

Pedro Sáez de Larrea marcó con su sello personal la excelente cruz del santuario de Santa María del Yermo (Llodio), hecha hacia 1515/1520 (lám. 10). El punzón del autor se encuentra repartido por varias piezas de la cruz. Además se aprecia el sello de Bilbao y otra marca, estampada parcialmente, de figura imprecisa que ha de ser la de un marcador desconocido. Esta marca termina en varios remates a modo de delgadas almenas de un castillo. La cruz de Llodio incorpora una crestería perimetral de lises que aporta magnificencia a la cruz y una soberbia y moderna imagen de María con el Niño en el reverso. Sin embargo, en el anverso modeló un Cristo estilizado concebido a partir de los modelos tradicionales y, además, cubrió las láminas de la cruz con las mismas rosetas troqueladas que se empleaban en las viejas cruces bilbaínas. En estas partes es probable que empleara los troqueles y modelos heredados del taller de Íñigo Martínez de Larrea. La cruz de Barambio,

25 J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. LORENTE RUIGÓMEZ y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Libro de Acuerdos y Decretos municipales de la villa de Bilbao (1509 y 1515)*. Donostia, 1995.

26 J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. LORENTE RUIGÓMEZ y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Foguera-vecindario de las villas de Vizcaya de 1511*. Donostia, 1997, p. 293. IDEM, *Foguera de las villas de Vizcaya de 1514*. Donostia, 1997, p. 72. También se le cita en el mismo año de 1514 en J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY y A. MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1514-1520)* ob. cit. El 24 de mayo de 1512 testificaron en un pleito Pedro Sáez de Larrea y Pedro de Larrea, su hijo. IDEM, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1501-1514)* ob. cit., p. 1136.

27 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChV), Reales Ejecutorias, Caja 0325.0014.

28 ARChV, Reales Ejecutorias, Caja 0413.0069.

LÁMINA 10. *PEDRO SÁEZ DE LARREA. Cruz (h. 1515). Santuario de Santa María del Yermo, Llodio (Álava).*

población cercana, es semejante y seguramente se inspira en la de Santa María del Yermo, pero no se puede asegurar que sea obra de Larrea.

De la misma tipología que la custodia-copón de Zamudio, pero con los gajos en simetría, es la custodia de San Agustín de Echevarría (Elorrio) que hizo Pedro Sáez de Larrea hacia 1510 (lám. 7). Está marcada con el punzón del autor, el sello de Bilbao que se usaba desde comienzo del siglo XVI y una marca muy desgastada dentro de un escudo. Este punzón tiene, aproximadamente, el tamaño de la marca usada por Pedro Martínez de Otaza como marcador: un *otatxori* dentro de un escudito. El perfil del bulto de la marca se asemeja al del pajarito que emplea Otaza, aunque cuando se punzonó el sello estaba muy desgastado y no permite asegurar la identificación. A diferencia de la custodia-copón de Zamudio, en el pie se alternan lóbulos y picos. El astil es más corto, pero se adorna con una manzanilla semejante, y el recipiente alterna bollones agallonados y simétricos que se han repujado tanto en la tapa como en la copa.

LÁMINA 11. *PEDRO SÁEZ DE LARREA. Cáliz (h. 1520). Parroquia de Plencia. Museo Diocesano de Bilbao.*

Uno de los cálices más hermosos y originales del gótico peninsular es el que Pedro Sáez de Larrea hizo para la cofradía de san Pedro de los pescadores y marineros de Plencia hacia 1520 (lám. 11). Además de las marcas de Bilbao y del autor, se estampó el punzón de un marcador que empleaba una flor de lis. Puesto que

el sello de Pedro Sáez de Larrea —como también el de su descendiente Juan de Larrea— lleva dos flores de lis a los lados de la inicial del nombre propio, se puede sospechar que en los años que se hizo este cáliz era marcador de la plata de Bilbao el propio Pedro Sáez de Larrea. La copa del cáliz, ligeramente acampanada, muestra inscripción de letra moderna que recuerda la propiedad de forma incompleta: + ESTE CALIS DE LA COFRADIA DEL SEÑOR SANT PEDRO DE. En el pie, resuelto como en la custodia-copón de Elorrio, se alternan lóbulos y picos y las superficies se adornan con excelentes figuras abiertas a buril e inspiradas en grabados de Martin Schongauer[29]. Lo más insólito es la manera de resolver el astil: seis ramas nudosas recorren las aristas del pie y, para alcanzar la copa, pasan por el interior del nudo —de manzanilla aplastada con losanges frontales, como en la obra de Elorrio—. Las ramas atrapan en el astil dos esferas de rara perfección. En suma, una creación artística sublime. Como señaló Cruz Valdovinos, el artífice hubo de inspirarse en obras importadas de Flandes o centro Europa.

Probablemente el último vástago de los Larrea del siglo XVI sea el platero Juan de Larrea, que usaba como marca el punzón I/LAREA con la inicial de su nombre flanqueada por flores de lis como hiciera Pedro Sáez de Larrea, ahora en disposición vertical. Con este sello se marcó un cáliz de la iglesia de Lezama que se guarda en el Museo Diocesano de Bilbao y puede datarse en los años treinta o cuarenta del siglo XVI. En la misma pieza se punzonaron los sellos de Bilbao y el del desconocido marcador que empleaba una concha de Santiago. En *La enciclopedia de la plata* se reproducen las marcas de una cruz de propiedad particular con un punzón que leen I/GARCI pero que ha de ser I/LAREA[30]. La inicial del nombre se acompaña de dos flores de lis inclinadas por lo que parece una variante distinta. En este caso el punzón se acompaña de nuevo con el sello de Bilbao y con una rosa esquemática, que es la marca que se asocia a las obras de Pedro de Pilla, pudiéndose fechar la cruz hacia 1550. Barrio Loza documentó entre 1553 y 1580 a Juan de Larrea y cómo la iglesia de Lezama le adquirió en 1562 una cruz procesional, valorada en 440 ducados, y un incensario por 60 ducados más[31]. Desde 1547 aparece Juan de Larrea en la documentación judicial y notarial del Archivo Foral de Vizcaya y es posible que hubiera dos plateros sucesivos del mismo nombre porque en 1554 se habla de la viuda de Larrea. A uno y otro corresponderían las dos variantes señaladas del punzón. Este hipotético segundo Juan de Larrea era parroquiano de la iglesia de Santiago de Bilbao y estuvo casado con María Pérez Mendieta con la que tuvo seis

29 La cercanía es verdaderamente estrecha en las figuras del Salvador, san Pedro, san Andrés y san Bartolomé. Copias de estos grabados de Schongauer fueron hechas por Israhel van Meckenem, Wenzel von Olmütz y el Monogramista WAH. *The Illustrated Bartsch. 8. Early German Artists*. New York, 1980, pp. 248 y 250. *The Illustrated Bartsch. 9. Early German Artists. Israhel van Meckenem. Wenzel von Olmütz and Monogrammists*. New York, 1981, pp. 60, 300 y 416.

30 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, p. 112.

31 J.A. BARRIO LOZA y J.R.VALVERDE, ob. cit., pp. 59 y 100.

hijos de 1555 a 1570[32]. En 1553, Juan de Larrea hizo un cáliz para la iglesia de San Antón de Bilbao[33] y entre 1568 y 1570, Juan de Larrea y Martín López de Mendiguren, platero de Vitoria, mantuvieron un pleito por deudas contra los bienes de Rodrigo de Uribe, vecino de Vitoria, y María de Mendoza, su mujer[34].

32 AHEB, Bilbao, Santiago, Libro de bautismos 1554-1572. Juan de Larrea es citado varias veces como Juan Sáez de Larrea, lo que asegura la vinculación familiar con Pedro Sáez de Larrea. El 29 de enero de 1555 los esposos bautizaron a Juan; el 18 de noviembre de 1558, a Diego; el 21 de junio de 1662 a Juana; el 12 de diciembre de 1663, a Mariana; el 10 de octubre de 1666, a Lucas; y el 13 de noviembre de 1570, a Margarita.

33 Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (AHEB), Bilbao, San Antón, Libro de Cuentas y visitas, 1532-1567.

34 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos civiles, Fernando Alonso (F), Caja 0934.0002.

Le oreficerie spagnole negli scritti di Maria Accascina

NICOLETTA BONACASA
Università degli Studi di Palermo

Nei giorni dal 14 al 17 giugno 2006 si è tenuto a Palermo ed Erice il Convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina *Storia, critica e tutela dell'arte del Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale.* Le giornate di studio, organizzate dalla Prof.ssa Maria Concetta Di Natale docente dell'Università degli Studi di Palermo, hanno visto la presenza di numerosi studiosi di storia e critica d'arte italiani, spagnoli e francesi, che si sono confrontati su problematiche storico-artistiche, storico-critiche, museografiche e conservative. Le relazioni tenute dai convegnisti e i contributi confluiti negli atti pubblicati nel 2007, permettono non soltanto di ricostruire la figura di Maria Accascina, studiosa impegnata nella ricerca dei caratteri peculiari del patrimonio storico-artistico siciliano e nella sua salvaguardia, ma anche di conoscere lo stato di avanzamento delle ricerche nei diversi ambiti di studio.

L'organizzazione di un convegno internazionale a lei dedicato mostra inequivocabilmente che Maria Accascina è ormai riconosciuta come una delle figure più importanti nel panorama degli studi storico-artistici italiani del XX secolo. Il suo pensiero e l'impostazione scientifica delle sue ricerche, che la vedono offrire importanti contributi su diversi temi di storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea, di conservazione museale, di critica d'arte e soprattutto di storia delle arti decorative, appaiono ancora oggi innovati e moderni. In particolare, tenendo fede al principio del "vedere e rivedere" del maestro Adolfo Venturi, la studiosa affronta le

differenti problematiche storico-artistiche con una straordinaria sensibilità, grazie alla quale riesce a superare l'antiquata dicotomia tra arti maggiori e arti minori, tra arte e artigianato, concentrando la sua riflessione senza preconcetti su quella che potrebbe essere definita una più complessa idea "del fare arte"[1].

L'incarico di Ispettore del R. Commissariato per la tutela degli oggetti d'arte della Sicilia, conferitole nel 1927, le permise di sviluppare una non comune varietà di interessi che la portò a confrontarsi con diversi temi e a produrre una notevole quantità ricerche, sempre supportate da scrupolose indagini e dettagliate ricognizioni in tutto il territorio siciliano, che sono confluite in una ricca pubblicistica, in cui sono offerti importanti contributi alla conoscenza dell'opera e della figura di Filippo Juvarra, della pittura siciliana dal XIV secolo, fondamentali approfondimenti sull'Ottocento siciliano, sull'arte del corallo trapanese, sulle pitture senesi del XIV secolo, sui marchi dell'argenteria e dell'oreficeria siciliana, sui tessuti e sulle arti decorative siciliane[2].

La modernità del pensiero dell'Accascina si manifesta in modo particolare nei testi in cui vengono affrontate problematiche museologiche e museografiche, frutto delle esperienze maturate a seguito dell'incarico di ordinamento della sezione delle opere d'arte medievali e moderne del Museo Nazionale di Palermo nel 1928, e della direzione del Museo Nazionale di Messina dal 1949 al 1966. Le relazioni sui suoi interventi, pubblicate su "Bollettino d'Arte" negli anni 1929, 1930 e 1956, propongono interessanti riflessioni e suggerimenti metodologici per quanto concerne la scelta dei criteri espositivi, la selezione delle opere e la realizzazione di percorsi museografici che, comprendendo anche esempi di arti decorative, permettono una

1 Cfr. M.C. DI NATALE, "Maria Accascina storica dell'arte: il metodo e i risultati" in M.C. DI NATALE (a cura di), *Storia, critica e tutela dell'arte del Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale. Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina. Palermo ed Erice 14 - 17 giugno 2006*. Caltanissetta, 2007, pp. 27-50. Per una completa biografia di Maria Accascina confronta inoltre M.G. PAOLINI, "La figura e l'opera di Maria Accascina" in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in onore di Maria Accascina*. Palermo, 1985, pp. 613-627; M.C. DI NATALE, "Maria Accascina", *ad vocem*, in M. FIUME (a cura di), *Siciliane. Dizionario bibliografico*. Siracusa, 2006, pp. 353- 355.

2 L'intensa attività di critico d'arte di Maria Accascina ha avuto inizio nel 1929 e si è sviluppata durante tutta la vita della studiosa caratterizzata da un incessante impegno nell'approfondimento delle ricerche e nel confronto con le tematiche più diverse. Si ricordano i numerosi articoli e recensioni pubblicati nelle riviste specializzate italiane e straniere come "Bollettino d'Arte", "Documents", "Dedalo", "International Studio", "La Diana", "Panormus", "Emporium", "L'Ospitalità Italiana", "Rassegna Primavera Siciliana", "Giglio di Roccia", "Archivio Storico Messinese", "Antichità Viva", nonché le tante voci scritte per l' "Enciclopedia Italiana" e per l' "Enciclopedia Cattolica", e infine la lunga collaborazione con il "Giornale di Sicilia" tra il 1934 e il 1941. Gli articoli pubblicati sul "Giornale di Sicilia" sono stati raccolti nei volumi M.C. DI NATALE (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*, I. Caltanissetta, 2006; M.C. DI NATALE (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942. Cultura tra critica e cronache*, II. Caltanissetta, 2007.

chiara fruizione e una più completa comprensione dei contesti storico-artistici da parte dei visitatori[3].

Ripercorrendo le tappe fondamentali della sua ricca bibliografia è possibile notare che l'Accascina, indagando approfonditamente il patrimonio artistico siciliano, non cede ad una facile tentazione campanilistica, ma al contrario propone una lucida analisi dello sviluppo delle arti nell'isola con una particolare attenzione alla individuazione delle influenze esercitate dalle culture straniere[4]. Infatti, fin dal 1929, anno in cui inizia la sua notevole attività di pubblicista con un articolo su "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", dedicato all'oreficeria bizantina e limosina, la studiosa supporta le proprie teorie proponendo raffronti con manufatti presenti nelle più importanti collezioni europee[5].

La modernità nell'approccio alla ricerca scientifica è soprattutto evidente nei pionieristici studi dedicati alla storia delle arti decorative, frutto di appassionate ricerche svolte in tutto il territorio dell'isola[6].

Le sue accurate indagini, che non hanno trascurato le produzioni delle altre regioni italiane, sono confluite nella stesura di contributi fondamentali, nei quali propone un'attenta analisi e una esaustiva rassegna geografica e cronologica. In particolare nel volume *Oreficeria Italiana*, pubblicato nel 1934, la critica ha notato la capacità della studiosa di saper evidenziare la trasversalità dei motivi decorativi, puntualizzandone la continua mutuazione di ornati tra le arti maggiori e le cosiddette arti minori[7].

3 Cfr. M. ACCASCINA, "L'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo". *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, nov. 1929; M. ACCASCINA, "Il riodinamento della Galleria Nazionale di Palermo". *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, mar. 1930; M. ACCASCINA, "Museo Nazionale di Messina- Relazione sull'ordinamento". *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, ott.-dic. 1956. Per un ulteriore approfondimento dell'impegno dell'Accascina nell'ambito della conservazione museale confronta V. ABBATE, "Maria Accascina per il Museo di Palermo" in *Storia, critica e tutela…*, 2007, pp. 350-359; G. BARBERA, "Una lunga fedeltà: Maria Accascina e il Museo di Messina (1949-1963)" in *Storia, critica e tutela…*, 2007, pp. 360-369.

4 Maria Grazia Paolini, citando le parole della stessa Accacina descrive l'attività artistica siciliana come: "…terreno d'incontro da sempre di tradizioni diverse, "battuta da tutte le correnti"….sfiorata perciò da tutte le regole che nel corso del tempo si danno civiltà artistiche più omogenee e che seguono una linea evolutiva continua. Da tale situazione ricorrente certa noncuranza di canoni stabili, la commistione di vari codici, e altresì l'influsso perdurante o frenante…di maestranze legate a modi stilistici e a tecniche appartenuti a precedenti tradizioni". Cfr. M.G. PAOLINI, "La figura e l'opera…" in *Le arti in Sicilia…*, 1985, p. 617.

5 In merito all'articolo citato Maurizio Vitella nota come l'Accascina riesca a contestualizzare il patrimonio di oreficerie siciliane confrontandolo con le opere presentate negli studi di Alfred Darcel ed Emile Molinier. Cfr. M. VITELLA, "Il contributo di Maria Accascina alla riscoperta della produzione d'arte decorativa in Sicilia" in *Storia, critica e tutela…*, 2007, pp. 147-154.

6 A questo proposito citiamo gli articoli dedicati al Tesoro di Enna e le fondamentali ricerche svolte nel territorio delle Madonne. S. ANSELMO "Suppellettili liturgiche in argento tra culto, documenti e committenti" in S. ANSELMO—R. MARGIOTTA, *I tesori delle chiese di Gratteri*. Caltanissetta, 2005, p. 15; S. ANSELMO, "Gli scritti di Maria Accascina in "Giglio di Roccia. Rassegna mensile della vita e degli interessi di Petralia Sottana" in *Storia, critica e tutela…*, 2007, pp. 509-514.

7 Cfr. M. VITELLA, "Il contributo di Maria Accascina...." in *Storia, critica e tutela…*, 2007, pp. 147-154.

Tra i meriti da attribuirle è certamente il riconoscimento dello stretto legame tra arti decorative siciliane e spagnole, individuato attraverso una esplorazione sistematica del patrimonio dell'isola, supportato da confronti con esemplari iberici. Già nel 1931, infatti, con un articolo per la rivista "La Diana" dedicato alla croce della Cattedrale di Mazara del Vallo, uno dei capolavori dell'oreficeria siciliana del XV secolo, la studiosa è stata in grado di riconoscere il richiamo alla forma "fiordelisada" tipica degli esemplari spagnoli[8].

Ma è soprattutto il volume "Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo", pubblicato nel 1974 (lám. 1), il testo in cui l'Accascina riesce a riassumere i risultati delle sue innumerevoli ricerche, proponendo un dettagliato quadro della produzione delle oreficerie siciliane, che ancora oggi è considerato uno degli studi fondamentali sul tema, nonché prezioso punto di partenza per i successivi approfondimenti. La già citata lucidità di analisi dimostrata dalla studiosa traspare nella volontà di descrivere lo sviluppo dell'oreficeria siciliana ricercando riferimenti e confronti con le produzioni straniere, in particolare spagnole. Infatti, consapevole dello stretto legame esistente tra Spagna e Sicilia, dettato dalle note vicende storiche, l'Accascina, coerentemente con l'obiettività che sempre pervade i suoi scritti, illustra la storia dell'oreficeria siciliana non trascurando le inevitabili influenze esercitatevi dalla cultura iberica. Sfogliando le pagine del volume infatti vengono citati ripetutamente artisti, opere e contesti culturali spagnoli, nei quali la studiosa ricerca riferimenti per una migliore comprensione e una più completa lettura dello sviluppo dell'oreficeria siciliana nel corso dei secoli. Nella ricostruzione dei rapporti intercorsi tra Spagna e Sicilia appaiono particolarmente interessanti gli interventi nei quali l'Accascina individua opere di produzione siciliana presenti nelle collezioni, nei musei e nei tesori iberici. Nel VI capitolo del volume, descrivendo il contesto culturale siciliano della prima età aragonese, non tralascia di citare una stola in seta di produzione siciliana riccamente ornata con ricami in filo d'oro, perle e smalti, presente nel tesoro della Cattedrale di Barcellona (lám. 2), che la studiosa riconosce come un interessante

8 M. ACCASCINA, "La croce di Ma zara". *Dedalo* XV, 1931, pp. 1074-1081. La stessa autrice ha affrontato più volte l'analisi dell'opera attribuita a Giovanni di Spagna, proponendo approfondimenti e soprattutto confronti con esemplari iberici come la croce astile della cattedrale di Barcellona di Francesco Villardell (1383), quella della chiesa di Onteñente (1393) e le croci sarde di filiazione catalana, come quella della parrocchiale di Ales e quella processionale di Aritzo. Nel 1935 l'Accascina cita nuovamente la croce di Ma zara del Vallo in un articolo pubblicato sul "Giornale di Sicilia", avvicinandola ad un esemplare eseguito da maestranze sarde per la Chiesa Madre di Iglesias, prova delle affinità stilistiche riscontrabili nelle produzioni delle botteghe siciliane e sarde, derivate da comuni modelli catalani. M. ACCASCINA, "Arte sarda". *Giornale di Sicilia*, 16 giugno 1935; M. ACCASCINA, *L'Oreficeria Italiana*. Firenze, 1938, p.30; M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1974, pp. 142-143, fig. 81.Gli studi successivi hanno individuato più precisi raffronti sia con le croci catalano-aragonesi marchiate "Bark" sia con la pittura dei Serra per quanto concerne i fondi operati a *ouvrages* dei medaglioni dei capicroce. V. ABBATE, scheda 2, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*. Catalogo della mostra. Roma, 1981, pp. 47-49; M.C. Di Natale, "Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica" in M.C. Di Natale (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*. Catalogo della mostra. Milano, 2001, p. 25.

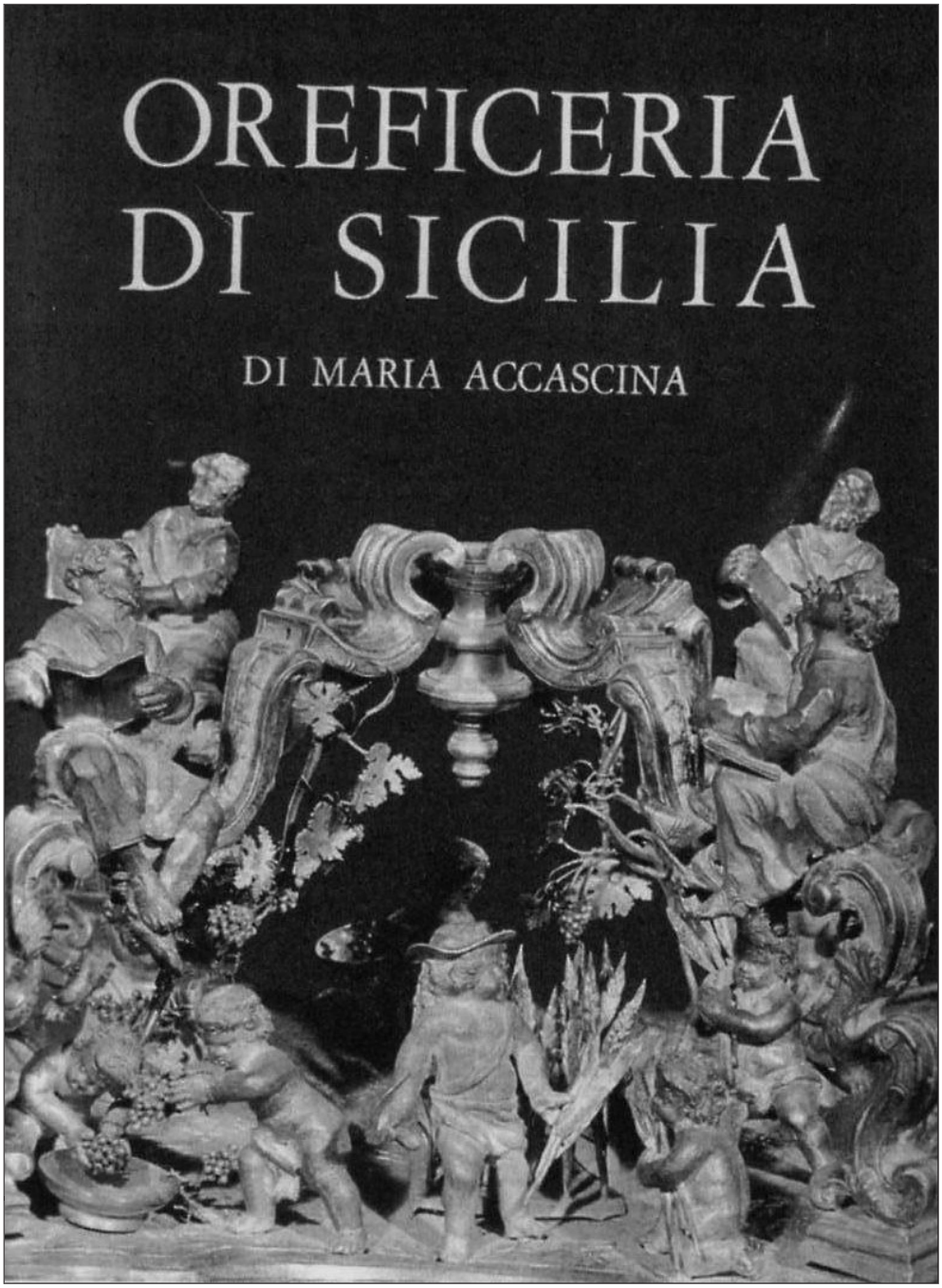


LÁMINA 1. *M. ACCASCINA, Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo. Palermo, S.F. Flaccovio Editore, 1974.*

antecedente delle soluzioni decorative poi eseguite per uno dei parati siciliani più noti: la mitria di Agira[9]. Proseguendo nell'analisi del legame culturale sviluppatosi tra Spagna e Sicilia nel corso del Trecento, inevitabilmente condizionato dallo svolgersi delle vicende storiche e politiche, l'Accascina si sofferma sul ruolo della città di Randazzo[10]. In particolare la studiosa non può esimersi dal citare la croce in argento conservata presso la chiesa di San Martino, caratterizzata dalla particolare lavorazione definita a "scaglia" o a "foglia di pigna" e attribuita all'orefice messinese Giovanni di Salliceto, ricordato in diverse occasioni da documenti ufficiali della cancelleria aragonese, tra cui il codice diplomatico del sett. 1360. I codici, citati dall'Accascina, documentano l'attività di Giovanni di Salliceto non soltanto al servizio della nobiltà locale e dei centri limitrofi, ma soprattutto per i Sovrani aragonesi tra cui Federico III di Aragona che lo definisce personalmente "aurifex messanensis fidelis noster". La studiosa avvicina la croce ad un'altra opera siciliana del XIV secolo: il reliquiario del teschio del Beato Gerlando, ambedue caratterizzate da un accentuato realismo, e specifica che le "…immediate ascendenze possono essere ritrovate soltanto a metà del'300 nella scultura catalana che aveva esercitato nell'oreficeria di Valencia e Saragozza una grande influenza"[11].

9 La Mitria, conservata presso la Chiesa Madre di Agira (Enna), realizzata nel XVI secolo in raso di seta rossa, è decorata con un fitto ricamo in oro a fili lisci e cordonati, componenti motivi vegetali, quali boccioli, girali e rosette. La decorazione è completata da ottantotto castoni in argento con paste vitree, e quarantaquattro placche realizzate con la tecnica dello smalto traslucido appartenenti ad una mitra databile tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. L'Accascina, rifacendosi alla tradizione locale e alla precedente letteratura, ritiene la serie di smalti originari siano da riferirsi a San Luca Casali, abate del monastero benedettino di San Filippo di Agira nel IX secolo. Le più recenti analisi dell'opera hanno evidenziato che la serie degli smalti trecenteschi non è completa e che inoltre le somiglianze tecniche tra le placchette e gli smalti del coevo pastorale, lasciano supporre che la mitra originale sia stata un prodotto dell'oreficeria messinese e probabilmente facente parte delle donazioni di Rainero, eletto abate di Santa Maria Latina di Agira nel 1306. Cfr. M. ACCASCINA, *Oreficeria…*, 1974, pp. 118-119, fig. 66; C. GUASTELLA, scheda n. 64, in M. ANDALORO (a cura di), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e suntuarie*. Catalogo della mostra. Siracusa-Palermo, 1995, pp. 257-261.

10 Nell'ambito della complessa rete di alleanze che vide coinvolte le città siciliane nel XIV secolo, Randazzo (Catania) si presenta come una fedele sostenitrice della parte aragonese. I Sovrani aragonesi, consapevoli dell'importanza strategica di Randazzo, per la vicinanza a Messina, ne fecero rapidamente una loro roccaforte ed un centro cardine per gli interessi del Regno di Sicilia: venne dichiarata città demaniale, e per decreto regio residenza estiva della Corte. Durante l'età aragonese la città visse un periodo di splendore, testimoniato dalla costruzione delle tre più importanti chiese: Santa Maria, San Nicola e San Martino (ciascuna delle quali, a turno, deteneva per un triennio il titolo di cattedrale, fino al 1916 quando venne riservato esclusivamente alla chiesa di Santa Maria), i cui tesori furono arricchiti da donazioni attribuite anche ai Sovrani spagnoli. Cfr. M.C. DI NATALE, "Oro, argento e corallo…." in M.C. Di Natale (a cura di), *Splendori di Sicilia…*, 2001, pp. 26-27.

11 M. ACCASCINA, *Oreficeria…*, 1974, pp. 122-126, fig. 67. Le successive ricerche svolte sulle figure in forte rilievo plastico che decorano la croce hanno individuato nel capocroce superiore la presenza del tema iconografico di "Adamo che nudo esce dalla tomba", immagine rara in Sicilia ma comune nell'Italia centrale. M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*. Palermo, 1992, pp. 19-20, fig. 27; M.C. DI NATALE, "Le arti decorative dal Quattrocento al Seicento" in *Storia della Sicilia*, vol IX, *Arti figurative e architettura in Sicilia*. Palermo, 1999, p. 448.

LÁMINA 2. *Stola, Cattedrale di Barcellona. Tratto da M.ACCASCINA, Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo. Palermo, 1974, p. 119, fig. 66.*

L'influenza spagnola diventa preponderante nel corso del '500, quando, come scrive l'Accascina "...malgrado altre importanti affluenze di correnti d'arte di diversa origine, napoletane, raffaellesca o veneziana…, nelle botteghe palermitane non si riesce a superare il fascino della oreficeria catalana". In particolare la studiosa, analizzando la produzione di Bartolomeo Tantillo e Paolo Gili, non tralascia di tracciare confronti con le grandiose custodie di Enrique de Arfe..." grandi e sempre più grandi, ricche e sempre più ricche: nel 1506 la custodia per la Cattedrale di Lyon, nel 1518 quella per Cordova e poi l'altra per Toledo, l'altra custodia in argento per la Cattedrale di Gerona in un crescendo di abilità tecnica per mezzo della quale tra guglie, pinnacoli, statuette e archi rampanti la materia perdeva peso e confini e diventava solo una trama chiaroscurale. Non poteva tanto furore non accendere a Palermo in un'ultima esplosione il persistente gusto per la "obra entratallada" specialmente nelle custodie per gareggiare nella processione del *Corpus Domini* con Barcellona e Toledo"[12]. L'analisi dell'opera di Nibilio Gagini viene proposta dall'Accascina in un ampio paragrafo, in cui ancora una volta il confronto con esemplari iberici —la custodia della Cattedrale di Siviglia (1580-1587) di Juan de Arfe— diviene lo strumento ideale per la comprensione delle innovazioni stilistiche e degli aggiornamenti di gusto rinascimentale presenti in opere come la custodia della Chiesa Madre di Polizzi del 1586[13]. Infine, in ambito catanese, la studiosa individua analogie tra il Busto reliquiario in argento dorato di S.Euplio del XVI secolo e il busto reliquiario di S.Biagio della Cattedrale di Saragozza per l'uso della decorazione a smalti[14].

Non meno interessanti sono i contributi offerti dall'Accascina alla ricostruzione di figure di argentieri di origine spagnola attivi in Sicilia nel corso del XV secolo come in particolare Pietro di Spagna[15]. La studiosa riferisce dell'attività dell'artista presso l'abbazia di San Martino delle Scale tra il 1421 e il 1457 e cita due opere firmate dall'autore già descritte da Gioacchino Di Marzo: il Reliquiario della Sacra

12 M. ACCASCINA, *Oreficeria…*, 1974, pp. 157-166, 182. La studiosa aveva precedentemente fatto riferimento al tema in alcuni articoli pubblicati sul "Giornale di Sicilia". Cfr. M. ACCASCINA, "Oreficeria Barocca in Sicilia. L'urna di S. Rosalia". *Giornale di Sicilia*, 19 luglio 1934; M. ACCASCINA, "Mostra del minerale. Tra porfidi e malachiti". *Giornale di Sicilia*, 22 febbraio 1939; M. ACCASCINA, "I soffitti "autarchici" di Sicilia Antica. Geniali Adattamenti del Legno a scopo decorativo-Magnifiche opere d'arte col contributo della collettività artigiane". *Giornale di Sicilia*, 25 febbraio 1941. Gli studi successivi hanno individuato importanti riscontri tra gli ostensori architettonici siciliani e le architetture tardo-gotiche di scuola siculo-iberica, con i quali è stato ulteriormente ampliato il quadro dei contatti e delle influenze culturali sviluppatesi tra Spagna e Sicilia nel XVI secolo. M.C. Di Natale, "Gli argenti di Sicilia tra rito e decoro" in M.C. Di Natale (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Milano, 1989, pp.138- 139.

13 M. ACCASCINA, *Oreficeria…*, 1974, pp. 182- 199; S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori di una Città Demaniale*. Caltanissetta, 2006, pp. 21-25, scheda II,5 riporta la precedente bibliografia.

14 M. ACCASCINA, *Oreficeria…*, 1974, p. 210, fig. 127.

15 Studi documentari hanno permesso di individuare diverse personalità provenienti da Valencia, dalla Catalogna, da Siviglia e da Maiorca, particolarmente attivi nel corso del XV secolo nell'area occidentale dell'isola. Cfr. G. Bresc Bautier, *Artistes, Patriciens et Confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art a Palerme et en Sicile occidentale*. Roma, 1979.

Spina e il Reliquiario della Santa Croce, nei quali individua stringenti affinità con l'ambiente artistico aragonese[16].

I riferimenti alla cultura e all'arte spagnola trovano inoltre spazio anche negli numerosi articoli e recensioni pubblicare dall'Accascina durante la sua già citata lunga collaborazione con il "Giornale di Sicilia". Non mancano infatti nelle sue cronache puntuali e dettagliati riferimenti alla presenza di opere e artisti iberici nelle diverse edizioni della Biennale di Venezia alle quali partecipò come inviata[17].

In conclusione gli innumerevoli studi di Maria Accascina, che hanno portato alla scoperta della straordinaria ricchezza delle arti decorative in Sicilia, rappresentano una importantissima raccolta di informazioni che costituiscono un prezioso patrimonio per chiunque effettui ricerche in questo campo. La validità scientifica dei risultati delle ricerche dell'Accascina è confermata dal fatto che ben poche delle sue attribuzioni sono state modificate. Il suo moderno approccio alla materia, l'instancabilmente nella ricerca "sul campo", la precisione nell'indicazione di confronti con opere di produzione straniera, la capacità nella lettura sia dei contesti che delle fonti, e la lucida critica ne hanno dunque fatto un esempio di studiosa fortemente impegnata nella ricostruzione della storia delle arti in Sicilia, che ha rappresentato, e rappresenta ancora oggi, un prezioso modello per le generazioni successive di studiosi[18].

16 M. ACCASCINA, *Oreficeria…*, 1974, pp. 145-146, fig. 82-83. Il Reliquiario della Sacra Spina è stato definito dall'Accascina come "di San Gregorio", gli studi successivi hanno invece specificato che contiene la reliquia della Sacra Spina e inoltre hanno aggiunto al *corpus* di opere riferite a Pietro di Spagna un calice ritenuto perduto. M.C. DI NATALE, "Dallo splendore della suppellettile all'aurea cromia della miniatura"; R. VADALÀ, schede nn.1-2, in M.C. DI NATALE-F. MESSINA CICCHETTI (a cura di), *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*. Catalogo della mostra. Palermo, 1997, pp.143-148; 161-162.

17 M. ACCASCINA, "Alla XIX Biennale. Periplo pittorico internazionale". *Giornale di Sicilia*, 27 luglio 1934; M. ACCASCINA, "Alla Biennale di Venezia. In carlinga sui padiglioni stranieri". *Giornale di Sicilia*, 11 giugno 1936; M. ACCASCINA, "La Biennale di Venezia. Orientamenti dell'arte mondiale (Spagna, Germania, Grecia, Inghilterra, Belgio". *Giornale di Sicilia*, 11 giugno 1938; M. ACCASCINA, "Artisti spagnoli alla XXII Biennale di Venezia". *Giornale di Sicilia*, 3 luglio 1940. M. ACCASCINA, "L'arte straniera alla XXIII Biennale di Venezia". *Giornale di Sicilia*, 30 luglio 1942. Per un'analisi delle cronache di Maria Accascina dalla Biennale di Venezia confronta G. TOMASELLA, "Maria Accascina alla Biennale di Venezia" in *Storia, critica e tutela…*, 2007, pp. 494-495.

18 Sulla scia delle ricerche effettuate da Maria Accascina si è infatti sviluppata in Sicilia una vera e propria scuola, che ha nella Prof.ssa Maria Concetta Di Natale la rappresentante più illustre, la quale attraverso le pubblicazioni, l'organizzazione di eventi espositivi e la riorganizzazione dei percorsi museografici, prosegue nell'incessante lavoro di riscoperta del patrimonio delle arti decorative siciliane.

La platería en las iglesias de Olmedo. Un interesante conjunto hasta ahora desconocido

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO
Universidad de Salamanca

La exposición de platería que, coincidiendo con la Semana Santa del pasado año, se mostró en la villa de Olmedo constituyó toda una revelación, pues hasta entonces la mayor parte de las piezas expuestas habían permanecido prácticamente desconocidas. El excesivo celo puesto en su conservación y custodia, dieron lugar a que ese rico y variado conjunto de orfebrería religiosa incomprensiblemente hubiera permanecido hasta ese momento inédito. Salvo solo dos excepciones (dos custodias de tipo de sol del siglo XVIII), el resto de las piezas pertenecientes a las distintas iglesias parroquiales de Olmedo no había sido catalogado ni estudiado nunca. De ahí el extraordinario interés que revistió la aparición y exposición pública de ese auténtico tesoro de platería, cuyo conocimiento y difusión viene a completar nuestro conocimiento de la platería en la provincia de Valladolid[1].

1 Con motivo de dicha exposición, de la que fui comisario, se editó un pequeño catálogo. Véase: *La platería en las iglesias de Olmedo. Un tesoro desconocido*. Ayuntamiento de Olmedo, del 1 de abril al 27 de mayo de 2007, con texto de J.C. BRASAS EGIDO.

Las piezas ahora dadas a conocer no pudieron ser citadas en la bibliografía anterior en la que se abordó la catalogación y estudio del patrimonio artístico: J.J. MARTÍN GONZÁLEZ y otros, *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Valladolid, 1970, p. 218; J.C. BRASAS EGIDO, *Antiguo partido judicial de Olmedo*. Tomo X del Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Diputación Provincial de Valladolid, 1977, pp. 155 y 265; J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Diputación Provincial de Valladolid, 1980, pp. 261 y 265.

Las piezas conservadas muestran un variado repertorio que va desde la platería gótica de fines del siglo XV y comienzos del renacimiento hasta las de estilo barroco y rococó. Mediante la lectura de sus marcas comprobamos que las del siglo XVI en su mayoría proceden de los talleres de Medina del Campo y Ávila. No ha de extrañar esa procedencia dado el hecho de la proximidad y relaciones artísticas con la primera de ambas poblaciones, explicándose la presencia de piezas abulenses por la circunstancia de pertenecer Olmedo a la diócesis de Ávila. Por lo que se refiere a las piezas del siglo XVIII en su mayor parte son obras de origen salmantino, componiendo un conjunto de notable calidad.

Cruces parroquiales

De tan variada selección de piezas pertenecientes en origen a las siete iglesias parroquiales de Olmedo y hoy conservadas en la sacristía de la Santa María la Mayor, llamada comúnmente "del Castillo", destacan las cuatro cruces parroquiales, ejemplares los cuatro de muy buena calidad.

La más antigua debió pertenecer a la desaparecida iglesia de San Salvador, extramuros de la villa. Se trata de una interesante cruz gótica flordelisada de plata en su color con algunos elementos sobredorados (lám. 1). Obra de finales del siglo XV y perteneciente por sus características a la época del reinado de los Reyes Católicos, presenta marcas de Medina del Campo. Sus brazos se ornamentan con decoración botánica rizada, placas cuadrilobuladas con figuras grabadas (algunas descolocadas de su lugar de origen) y rosetones calados de tracería gótica en los extremos flordelisados. En efecto, la mayoría de los relieves que ornamentan ambas caras se hayan dispuestos en la actualidad de forma totalmente incorrecta, ello es muy posible que se deba, como ha sucedido en innumerables ocasiones en las piezas de platería, a haber sido la cruz desmontada y manipulada en siglos posteriores, variándose la disposición original. Así, en el anverso deberían ir la Virgen y San Juan formando la escena del Calvario y en extremo superior, el ángel con filacteria; en el reverso lo correcto sería que fueran los símbolos de los evangelistas. Por lo demás, en el centro del anverso se muestra el Crucifijo con paño de pureza, barba y cabello sobredorados, presidiendo el centro del reverso figura el Salvador, titular de la parroquia. En las diferentes placas cuadrilobuladas de ambas caras figuras los siguientes temas: Adán resucitado, San Juan con el águila, la Virgen Dolorosa, el Agnus Dei, el toro de San Lucas, la Resurrección y el Pelícano.

Cronológicamente a ésta le sigue una formidable cruz procesional plateresca, perteneciente a la iglesia de San Miguel, obra de muy rica decoración de grutescos con disposición "a candelieri" (lám. 2). La pieza se puede fechar hacia 1560 y presenta punzones de la ciudad de Ávila, ROZ y ALVIZ. Esta última será del conocido platero Diego de Alviz "el viejo", activo en Ávila entre 1546 y 1574 y cuya obra más conocida son los cetros que realizó para la catedral en 1564. Está labrada en plata en su color a excepción de la imagen del santo titular, en el centro del reverso, y

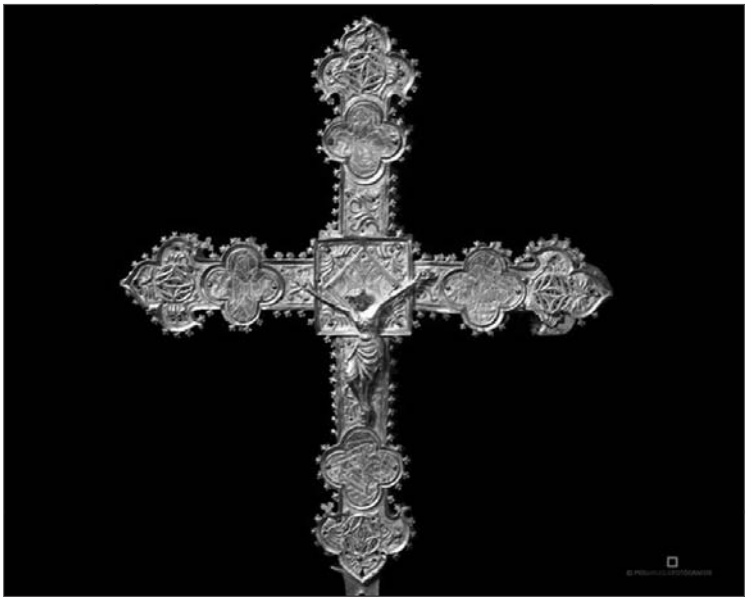


LÁMINA 1. *Cruz procesional gótica. Iglesia parroquial de Santa María, Olmedo (Valladolid).*

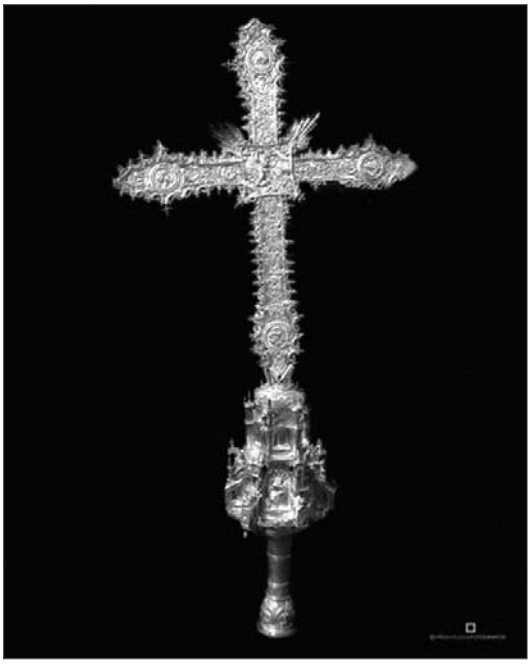


LÁMINA 2. *Cruz procesional renacentista de mediados del siglo XVI, abulense con punzón de Alviz. Iglesia parroquial de Santa María. Olmedo (Valladolid).*

del Calvario en el anverso, que están sobredorados. Los brazos de la cruz se cubren con relieves con motivos de grutescos "a candelieri"; en los extremos se disponen medallones circulares con cabezas de profetas en el anverso y con cuatro virtudes en los del reverso. Entre las piezas que integran el conjunto de platería olmedano se conserva un castillete de dos cuerpos con columnas abalaustradas y relieves de apóstoles dentro de hornacinas que sirve actualmente de pie de esta cruz. De estructura gótico-renacentista, es obra del primer cuarto del siglo XVI, con añadidos posteriores. Muestra punzón, en el que creo leer: DIEGO VALLE.

La tercera cruz procesional, perteneciente a la iglesia de Santa María del Castillo es un bello ejemplar manierista de la segunda mitad del siglo XVI, concretamente de hacia 1570 y seguramente también abulense. Aunque no hemos encontrado marca alguna, por su estilo y características se relaciona con los modelos de cruces de brazos de perfil abalaustrado utilizados por Lucas Hernández y Juan Ruiz de Heredia[2]. Labrada en plata en su color a excepción de las figuras, el cuadrón, la orla del contorno y los medallones ovalados de los extremos que van sobredorados, ofrece una rica iconografía tanto en la cruz propiamente dicha como en su hermoso castillete. En su anverso presenta los siguientes temas: Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, el Pelícano en el extremo superior y en la parte inferior la virtud de la Prudencia; en el reverso, muestra en el centro la Asunción y los cuatros Evangelistas en los brazos. El pie o castillete de la cruz adopta forma de templete de dos cuerpos con columnas jónicas, albergando pequeñas figuras de apóstoles. Lleva marcas de la ciudad de Ávila y ALVIZ, perteneciente seguramente al marcador Juan de Alviz.

La cuarta y última cruz parroquial, de menor calidad, pertenece a la iglesia de San Pedro, como se comprueba en el medallón del reverso, en el que se representa a San Pedro como pontífice. Está labrada en plata en blanco a excepción del Crucifijo y la imagen de San Pedro en cátedra, en el anverso y reverso respectivamente, así como los medallones de los extremos Padres de la Iglesia y evangelistas, que van en plata sobredorada. Los medallones son aprovechados, fechándose en el siglo XVI, mientras que el resto de la cruz es pieza barroca, pudiéndose fechar a finales del siglo XVII.

Custodias

Asimismo son de gran interés los tres ostensorios de tipo sol de siglo XVIII que se han conservado. Dos de estas custodias de estilo rococó pertenecen a talleres salmantinos, como lo ponen de relieve sus punzones de localidad y de los plateros que las marcaron Villarroel y Figueroa, respectivamente.

Especialmente destacable es la primera que responde a la conocida tipología de figura de ángel sosteniendo en alto el viril, obra de cuidada factura y suntuosa

2 Sobre este tipo de cruces, véase: L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ, *Cruces procesionales abulenses del renacimiento al Manierismo*. Caja de Ahorros de Ávila, 2006.

LÁMINA 3. *Custodia de sol rococó salmantina. Iglesia parroquial de Santa María. Olmedo (Valladolid).*

decoración (lám. 3). De plata sobredorada y en su color, con viril rodeado de orla con gloria de nubes, busto de Padre Eterno, cabezas de ángeles niños, símbolos eucarísticos (racimos de uvas y hojas de parra) y ráfaga de rayos, el sol es elevado con los brazos en alto por la característica figura de ángel niño desnudo que hace de atlante alzando el viril. El pie de la custodia lo integra el habitual trono de nubes en forma esférica. La custodia lleva punzones de la ciudad de Salamanca (Toro sobre puente) y VILLA, perteneciente al platero Francisco Villarroel, que fue marcador desde 1707 hasta 1749, año en que falleció.

Más sencilla es la segunda custodia de tipo de sol salmantina, obra del último tercio del siglo XVIII. Labrada en plata en blanco y sobredorada, se ornamenta con orla de nubes en torno al viril, así como con relieves de motivos eucarísticos y

LÁMINA 4. *Custodia de sol del siglo XVIII madrileña. Iglesia de Santa María. Olmedo (Valladolid).*

cabezas de ángeles niños, todo ello presidido por el característico busto de padre eterno y pequeña cruz terminal. Ostenta marcas de FI/GROA y 58/SILVA, pertenecientes a los plateros salmantinos José de Figueroa y Manuel de Silva Monje respectivamente[3].

No obstante, la mejor custodia conservada dentro de este conjunto de piezas de Olmedo es la tercera, que ostenta marca de Madrid y de un platero denominado Donato (lám. 4). Pieza cortesana de muy elegante diseño y con decoración de pedrería, pensamos que tal vez fue encargada y donada a la iglesia de San Miguel por

3 Pertenece a la iglesia de Santa María la Mayor o del Castillo y ya fue catalogada en: J.C. BRASAS EGIDO, *La platería…* ob. cit., p. 261.

Don José de Alaiza y Zuazo, jefe de las Reales Tapicerías del rey Carlos de Nápoles y las dos Sicilias (luego Carlos III de España) y ayuda de cámara del monarca, a cuyas expensas se realizó en 1746 la capilla de la Virgen de la Soterraña. Modelo típicamente rococó, labrada toda ella en plata sobredorada sobre elegante peana en forma de balaustre se alza el viril orlado de piedras preciosas (rubíes y brillantes), rodeado de orla de nubes con resplandor de rayos, hojas de vid y racimos de uvas. En el pie pueden verse los temas del Pelícano y el Agnus Dei. Lleva marca de Madrid (escudo coronado con el oso y el madroño) con la cifra 73, DONATO y un pequeño castillo igualmente con la cifra 73.

Por último se conservan otras dos custodias de sol, de plata en su color y estilo neoclásico, obras pertenecientes a la primera mitad del siglo XIX y sin marcas.

Cálices

La serie de cálices de plata que se conserva en la villa de Olmedo constituye todo un muestrario de excelentes ejemplares que van desde finales del gótico a época neoclásica, pasando por dos piezas realmente espléndidas que corresponden al pleno renacimiento y al estilo rococó de mediados del siglo XVIII.

En los cálices góticos y renacentistas comprobamos de nuevo las marcas de Medina del Campo y de Ávila —en especial el punzón de Alviz—, centros en los que, como ya se ha mencionado, se labraron la mayoría de las piezas que pertenecieron a las iglesias de Olmedo.

El más antiguo de estos cálices se puede fechar hacia 1530 y por sus características parece pieza fabricada en Medina del Campo. De plata sobredorada y renacentista pero con detalles de influencia todavía gótica, presenta punzón: F CALVO y otro en el que parece leerse (con dudas): CECILIA. Presenta nudo en forma de manzana y pie circular con sectores lobulados, decorándose con relieve de San Miguel e inscripciones en caracteres góticos de los anagramas de Cristo (IHS/XPS) y María.

De la misma fecha y características similares es un segundo cáliz, con marca de Medina del Campo y punzones: ROMAN y ALONSO CABEZA. En el pie circular lleva el anagrama de Cristo y las cinco llagas.

También presenta el mismo anagrama un tercer cáliz de plata sobredorada, pieza que por su nudo con decoración de gallones se podría fechar hacia 1550.

Más interés ofrece el cuarto y último cáliz renacentista, cuyo estilo más avanzado permite asignarle una cronología posterior, concretamente de hacia 1560. Es de plata sobredorada, y rica decoración de grutescos con motivos "a candelieri"; aunque no se distingue en él ninguna marca, por su estructura y ornamentación parece obra también salida de los talleres de Medina del Campo.

Excelente en su factura y de elegantes formas es un quinto cáliz de plata sobredorada, rococó y de procedencia salmantina, que lleva punzón: 59/MONTERO (del marcador Ignacio Montero) y otro, en el que parece leerse: CARDEÑOSA, probablemente de autor.

Al siglo XVII pertenecen otros cinco cálices, todos ellos de plata en su color a excepción de uno de comienzos de la centuria, de pequeño tamaño y con tapa, utilizado como hostiario, todo él en plata lisa y sobredorada. De hacia 1600 es el más antiguo, con pie con relieves de ángeles y ornamentación de gallones. Los otros tres restantes responden al modelo un tanto sobrio y austero de la segunda mitad del siglo XVII, con diseño geométrico a base de superficies totalmente lisas. Como es habitual en este tipo de piezas, todos estos cálices carecen de marcas.

Otras piezas

Completa el conjunto de piezas expuesto una variada y abundante serie de piezas de muy diferente función y tipología, ejemplares que van desde unas crismera de finales del gótico a una hermosa naveta del primer cuarto del siglo XVII con escudo del donante (veneras y castillo) e inscripción que acredita su pertenencia a la iglesia de San Pedro, pasando por dos incensarios de época barroca, varios pares de vinajeras, un juego de sacras del siglo XVIII, coronas de la Virgen, "lunas" de plata pertenecientes también a imágenes de Nuestra Señora, candeleros, etc. De todo ese variado conjunto destacan como piezas más notables una crismera gótica, de hacia 1520, con escudo del donante (tres veneras, dos lebreles y espada); un excelente hostiario renacentista con relieves con ornamentación de grutescos y dos cruces de altar, una del XVI y la otra salmantina y del siglo XVIII con punzón: 53 y DAVI/LA (perteneciente al platero José Joaquín Dávila, que en este caso marca como contraste de la ciudad).

Menos interés tiene el resto de las piezas, como por ejemplo, entre otras, tres coronas de la Virgen, la más antigua de las cuales, ornamentada con temas alusivos a las virtudes de María, se fecha a comienzos del siglo XVII.

En suma, como podemos comprobar, el conjunto conservado actualmente en la iglesia de Santa María la Mayor de Olmedo, perteneciente a las siete parroquias que tuvo en siglos pasados la villa, compone una muy notable colección de platería, desconocida hasta ahora y con ejemplares de muy buena calidad. Se trata, por consiguiente, de un verdadero tesoro de platería eclesiástica que constituye un valioso legado de siglos pasados, un conjunto de orfebrería religiosa que se debe conservar con esmero y que desde ahora ha de ser muy tenido en cuenta, tanto por lo que se refiere al rico patrimonio artístico que aún conserva la histórica villa, como dentro del conjunto de la historia del arte de la platería en la provincia de Valladolid.

Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya

RAQUEL CILLA LÓPEZ
Museo Diocesano de Arte Sacro (Bilbao)

Panorama historiográfico

Hace ya algún tiempo que la platería vizcaína ha empezado a ser objeto de estudio por parte de diversos historiadores del arte, que le han dedicado varios artículos en los que analizaban asuntos muy específicos. Fue en el año 1986 cuando Barrio Loza y Valverde Peña realizaron el primer trabajo de carácter general sobre la platería en Vizcaya, que derivó en una exposición y su correspondiente catálogo[1], en el que se hacía un acercamiento al mundo platero vizcaíno y a la evolución estilística de esta orfebrería. Pese a las dos décadas transcurridas, este compendio es todavía hoy obra de referencia para acercarse a la platería en este área.

Un salto fundamental, tanto cualitativa como cuantitativamente, en nuestro conocimiento del tema pudo ser la realización del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, elaborado entre 1985 y 1995 y dirigido precisamente por Valverde Peña y Barrio Loza. En él se incluye una clasificación exhaustiva de los elementos muebles conservados en nuestros templos, entre los que obviamente se engloban los de orfebrería y platería. Pero lamentablemente se halla aún inédito, con lo que su aportación ha sido muy moderada hasta el momento.

1 J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, *Platería Antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986.

A pesar de la limitación que supone el no contar con un fácil acceso a este catálogo, paulatinamente se ha ido enriqueciendo el conocimiento y divulgación de esta parcela de la historia del arte en Vizcaya[2]. Más concretamente, y centrándonos en la plata llegada de Hispanoamérica, contamos con algunos documentos debidos a los profesores Cruz Valdovinos[3], Barrón García[4] y, de manera especial, a Esteras Martín[5].

Por otro lado, el ámbito de los estudios sobre la relación entre América y el País Vasco requiere una mención específica. Y de hecho, el conocimiento de la platería hispanoamericana ha mejorado como resultado, también, de las investigaciones sobre esta vinculación entre el País vasco y América. Los múltiples análisis parciales del fenómeno tuvieron una primera recapitulación en la obra *Amerikanuak*, de Douglass y Bilbao, precisamente también de 1986[6]. En 1992 el programa *América y los vascos*, impulsado por el Gobierno Vasco, originó un buen número de investigaciones sobre el hecho vasco-americano a lo largo del tiempo. Uno de estos trabajos estuvo dedicado a compendiar, partiendo de referencias bibliográficas, los elementos patrimoniales americanos llegados hasta este ámbito geográfico, entre los que aparecen abundantes piezas de orfebrería[7].

---

2 Otros estudios sobre la platería vizcaína han sido: J.Á. BARRIO, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago". *Letras de Deusto* nº 36 (1986), pp. 135-145; J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago*. Bilbao, 2000, pp. 157-166; R. CILLA, J. M. GÓNZÁLEZ CEMBELLÍN y B. CANDINA (eds.), *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006 (CD y libro); A.Á. BARRÓN, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 99-118; E.J. LABAYRU, "La custodia de Santiago". *Beti-bat*, 16-6-1881, sp. y *Euskal-erria*, XVI, 1887, pp. 507-511; J. MUÑIZ, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao". *Ondare* nº 21 (2002), pp. 303-315; J.Á. BARRIO, "Las ordenanzas y rol de plateros de Bilbao (1746)". *Cuaderno de Sección Artes Plásticas y Monumentales*, Eusko Ikaskuntza nº 2, 1983, pp. 187-192; A.I. LEIS, "Noticia histórica sobre el sitial (tabernáculo) de Santiago de Bilbao. El "Santísimo presente" en las solemnidades religiosas del Barroco". *Letras de Deusto* nº 109, 2005, pp. 79-104.

Además se han divulgado piezas de plata de Vizcaya en catálogos de exposiciones temporales, que sería muy extenso recoger aquí.

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería hispanoamericana en el País Vasco" en I. ARANA, *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres*. Madrid, 1990, pp. 106-116.

4 A.Á. BARRÓN GARCÍA, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el Norte cantábrico" en *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, pp. 349-410. En prensa.

5 C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, 1986; "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX" en *El arte de la platería mexicana. 500 años*. Méjico, 1989, pp. 79-406; *Platería del Perú virreinal 1535-1825*. Madrid/Lima, 1997; "Monstrance" en E. PHIPPS, J. HECHT y C. ESTERAS MARTÍN, *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530-1830*. Nueva York, 2004, pp 310-311; "Custodia" en F. SOLÍS (com): *El imperio azteca. Obras de la exposición*. Bilbao, 2005, pp. 124-125.

6 W.A. DOUGLASS y J. BILBAO, *Amerikanuak. Los vascos en el Nuevo Mundo*. Bilbao, 1986.

7 J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, *América en el País Vasco*. Vitoria-Gasteiz, 1993.

Paralelamente a esta perspectiva bibliográfica se han ido conociendo noticias documentales sobre la nómina de donantes, su origen o el destino de sus legados. Datos que resultan todavía escasos, pero que indudablemente se irán enriqueciendo a medida que el arte de la platería en Vizcaya sea estudiado con mayor profundidad.

El mecenazgo vizcaíno y algunas obras

Es importante comenzar nuestro trabajo con el recuerdo numeroso del hecho migratorio de los vizcaínos, a tierras americanas. La inestabilidad económica característica del Antiguo Régimen, unida a la búsqueda de una salida profesional por parte del clero, la milicia o la administración, provocaron desde mediados del siglo XVI una escapada hacia América de población local perteneciente a los estatus sociales más variopintos. Es cierto que, junto a los emigrantes movidos por la simple búsqueda de un medio de supervivencia, al principio fueron sobre todo los religiosos los que cruzaron el océano, pero rápidamente fueron añadiéndose militares y funcionarios, que engordaron la plantilla de vizcaínos en el Nuevo Mundo. Fue éste un grupo bastante cohesionado, que se preocupó, además, de conservar estrechos vínculos con sus lugares de origen, especialmente si el emigrante había logrado "hacer las Américas". Su prosperidad, su éxito, tenían su reflejo en las mandas a sus localidades, materializadas en la construcción de edificios religiosos o asistenciales, en obras pías y en el amueblamiento litúrgico —en este ámbito la platería conforma el conjunto de piezas más numeroso—.

Por la documentación se conoce que Vizcaya fue el territorio del País Vasco más beneficiado por los legados indianos, siendo especialmente notable, tanto por cantidad como por calidad, lo llegado a la comarca de Las Encartaciones.

Conocemos abundantes ejemplos de este fenómeno. Importa resaltar algunos casos destacados como el de Domingo de Osoategui, residente en Méjico a mediados del siglo XVIII, o el de Martín de Celayeta, vecino de Lima hacia las mismas fechas, que enviaron importantes cantidades de dinero para el ornato de las iglesias de Santa María de la Asunción de Amorebieta —incluidas unas andas de plata, remitidas por Celayeta— y Santa María de Etxano. José de Larrazábal, también vecino de Lima en 1751, donó un terno de plata, alhajas y dinero para el templo de San Severino de Balmaseda. Más conocido es el legado que José de Apraiz hizo a su parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Axpe de Busturia, en el que sobresale una soberbia custodia mejicana clasicista. Especial mención merece Karrantza, favorecida en 1706 por Pedro Negrete, virrey de Méjico, con importantes cantidades para obras y ornato de sus iglesias.

En algunos casos estos envíos son conocidos a través de las leyendas que aparecen en las propias obras, pues hacen alusión expresa al donante. Otras veces es la documentación municipal o eclesiástica la que especifica lo llegado de América y el nombre del benefactor. De hecho, las noticias documentales rescatadas permiten

asegurar que hubo otras muchas obras enviadas desde América aunque, lamentablemente, no han llegado hasta nuestros días.

Las donaciones perseguían varios fines. Uno era, sin duda, reforzar los lazos de unión del emigrado con su lugar de origen y con el templo del que había sido feligrés. Pero éste también pretendía notificar el éxito obtenido, informar ostentosamente —presuntuosamente, incluso— a sus convecinos de su nueva situación mediante aquella opulenta y notoria dádiva. Conseguir, en fin, el reconocimiento social.

Hemos de recordar que también hubo casos en los que el proceso fue el inverso: la población de origen, sabedora de la riqueza alcanzada por algún vecino, le pedía directamente dinero para alguna obra. O, más sibilinamente, le concedía algún cargo honorífico, esperando que el beneficiado lo agradeciera con alguna donación. En el primer caso estarían las solicitudes realizadas por el concejo de Elorrio con destino al retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción. En el segundo el de Joseph Antonio Martínez de Lejarza, vecino de Oaxaca (Méjico) natural del municipio encartado de Galdames, que en 1755 fue nombrado alcalde de su pueblo natal y que, tras rechazar por razones evidentes el ejercicio del cargo, agradeció el honor enviando dinero para costear una cántara de elecciones que sería elaborada por el platero bilbaíno Pedro Ramón de Eguiarte[8].

Los objetos de plata servían a la perfección en esa búsqueda de reconocimiento social. Eran ricos, destinados habitualmente a la liturgia —y por tanto visibles por toda la población— y, en muchos casos, muy vistosos e incluso exóticos. Por otro lado, junto con los cuadros eran prácticamente los únicos muebles susceptibles de ser transportados desde América, en un viaje más o menos dificultoso, hasta los puertos de Sevilla o Cádiz, desde donde se llevaba a su destino final. De hecho un buen número de las mercancías desembarcadas en estos puertos provenían de prestigiosos comerciantes vascos[9].

Gran parte de las donaciones remitidas a Vizcaya procedían de Méjico, seguidas de cerca por las piezas peruanas, sobre todo durante el siglo XVII. Los donantes eran principalmente comerciantes o hacendados, si bien militares, religiosos y funcionarios de la administración hicieron importantes aportaciones[10]. El arribo de obras de platería hispanoamericana a nuestro territorio no resultó uniforme a lo largo de los siglos del Barroco. Así, las mayores aportaciones se registran durante

8 R. MUNOA y J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, *Cántara de elecciones del concejo de Galdames*. Sopuerta, 1998.

9 Sobre el acarreo de obras de arte americanas desde Andalucía, puede verse F. QUILES, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)" en *III Congreso Internacional del Barroco Americano*. Sevilla, 2001, pp. 146-160. En lo referente a Vizcaya, se incluyen relaciones de piezas de plata y dinero entregadas a yangüeses con destino a particulares bilbaínos, durangueses, elorrianos, a la iglesia de Santa María de Begoña de Bilbao (1659), la de la Purísima Concepción de Elorrio (1673), la de San Julián de Muskiz (1670)…

10 J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit., pp. 62-63.

los últimos veinte años del siglo XVII y la segunda mitad del XVIII[11], circunstancia que se corresponde con la cadencia mantenida en el resto de España.

Atendiendo a una clasificación formalista, las piezas más abundantes fueron las destinadas al "culto directo", es decir, las que tenían una utilización de cara al público, como las custodias de asiento o los juegos de altar. Además son las piezas que mejor se han conservado, pues de lo remitido a particulares, que fundamentalmente serían piezas de platería civil, no es mucho lo que ha llegado hasta nosotros.

Despuntan sobremanera los legados destinados a localidades y parroquias de Las Encartaciones, que atesoraron más del 40% del total[12]. Se trata sobre todo de piezas del XVIII mejicano, destacando el grupo formado por las custodias de las iglesias de San Esteban de Galdames, San Pedro de Galdames, San Esteban de Iratzagorria en Gordexola[13] y San Vicente de Sodupe en Güeñes[14]. Junto a ellas hay que recordar la peruana de San Juan de Molinar en Gordexola[15]. Esta lista se enriquece con un buen número de cálices[16], juegos de vinajeras[17] y otros elementos menores, algunos de ellos desaparecidos —como las "alhajas" enviadas a la iglesia de Santa María de Güeñes en 1682 por Juan Martínez de Lejarza desde Méjico[18]—. Destacamos, por ser mucho menos conocido, un copón de San Miguel de Linares, en Artzentales,

---

11 Ibidem, p. 68.

12 Ibidem, p. 55.

13 La custodia de San Pedro de Galdames y la de San Esteban de Iratzagorria en Gordexola, ambas del tipo de astil con figura (Inmaculada), fueron, como se apunta en J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit., pp. 37-38, fruto de la rivalidad entre ambas localidades, que intentaron superar la una a la otra en tamaño y calidad de las piezas. Más información en J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, ob. cit., p. 74; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 114 y C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., p. 79-80.

14 Sobre ella ver C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., pp. 72-73; "Platería virreinal novohispana" ob. cit., pp. 106, 109 y J.R. VALVERDE, *Custodia de la iglesia de San Vicente Sodupe, Güeñes*. Sopuerta, 1996.

15 En J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, ob. cit, p. 72; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 110; C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., pp. 44-46 y "Monstrance" ob. cit., pp. 310-311.

16 Uno rococó de la iglesia de San Esteban de Iratzagorria (con marca de Méjico y de Lince González), dos de San Juan de Molinar en Gordexola (uno muy parecido al anterior, y el otro sin marcas y de finales del siglo XVII), otro par de ejemplares rococós en San Pedro de Galdames, uno más en San Vicente de Sodupe en Güeñes (con marca mejicana e inscripción de donación) de hacia 1780; se suman dos más de Zalla, uno de finales del siglo XVII y otro de hacia 1730, ambos sin punzones, y del mismo municipio, dos rococós de hacia 1770 (marcados en Méjico por González de la Cueva) y uno de ellos ya estudiado en J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, ob. cit., p. 85; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 114; C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., pp. 77-78 y "Platería virreinal novohispana" ob. cit., pp. 312-313.

17 Muy rico es el juego de vinajeras, campanilla y salvilla de la iglesia de San Miguel de Zalla, mejicano de hacia 1770, que ha sido estudiado en J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, ob. cit, p. 76; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p.114 y C. ESTERAS MARTÍN, "Platería virreinal novohispana" ob. cit., pp. 310-311.

18 J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit., p. 134.

labrado en gruesa chapa de plata[19] con aplicaciones de esmaltes, que estimamos de origen peruano (lám. 1). Es de pie redondo aplanado con destacada pestaña y dos alturas. El astil, la parte más pesada, comienza con una pieza cilíndrica, un anillo, gollete cóncavo y a continuación el nudo, en jarrón. Sobre éste, pareja de anillos decrecientes y pieza troncocónica rematada por otro par de arandelas. La caja es cilíndrica, baja y cubierta por tapa abocelada en un primer piso y con cúpula después. El copón en su totalidad se orna con aplicaciones de esmaltes ovalados y trapezoidales, en verde turquesa, azul ultramar y ámbar, muy acordes con el gusto del XVII hispanoamericano. Su colocación sujeta con toscos remaches por el reverso del pie y la tapa, también puede ser indicativo de aquellos talleres. Intercalados con éstos, se añaden además motivos picados realizados a buril representando ces, zarcillos y, lo más exótico, mariposas y moscas en el pie, ornato que no hemos localizado en ninguna otra pieza más hasta la fecha.

De los mismos obradores peruanos será un ostensorio de bronce, de la iglesia de San Pedro de Romaña en Trucíos, que nos recuerda al que exhibe la anteriormente mencionada custodia de Gordexola, con viril de ces revestidas de esmaltes verdes y azules.

Otro elemento a señalar por su notable calidad de factura y equilibradas proporciones, amén de la propia tipología, es un cáliz-custodia de la parroquial de Soscaño (Karrantza)[20] (lám. 1). Carece de marcas para poder adscribirle una cuna americana segura, sin embargo atendiendo a la misma solución de doble funcionalidad (expositor-contenedor), su considerable peso y el arraigo de esta tipología en los talleres de Nueva España y Perú, nos inclinamos a otorgarle este origen. Tiene pie circular que nace de una amplia pestaña moldurada, que se organiza en dos niveles, uno de perfil convexo y otro a modo de anillo de sección rectangular. El astil comienza por un gollete cilíndrico, arandela cóncava y nudo en ánfora rematado por toro, al que le sigue un elemento troncocónico y anillo. El contenedor propiamente dicho, consta del vaso y la tapa con el sol de remate. La copa es ligeramente acampanada y se divide por un ribete liso, que es donde descansa la tapa. Esta cubierta es de sección cilíndrica y cúpula achatada, con un filete liso enmarcando el cuerpo cilíndrico. El nexo entre la tapa y el remate se soluciona mediante un perno troncopiramidal apeado en grumo de hojas que da paso al viril, de rayos rectos y flameantes alternos, y de remate una crucecita clasicista elevada sobre una base mixtilínea que cerca una punta de diamante. La pieza se recorre en su superficie por lingotes

19 La generosidad en el empleo de la plata es un rasgo diferencial de las piezas hispanoamericanas, y así lo recoge la profesora Esteras parafraseando a fray Juan Meléndez cuando habla de las peruanas y dice que son "de obra tan maciza que cualquiera de éstas pesa más que seis de su tamaño de las que se labran en Europa" (*Tesoros verdaderos de las Indias*, 1681-1682. Extraído de C. ESTERAS MARTÍN, "La fortuna del Perú: la plata y la platería virreinal" en *Perú indígena y virreinal*. Madrid/Washington, 2005, p. 114.)

20 En origen perteneció a la iglesia de San Martín de Presa, pero fue vendida en una fecha imprecisa entre 1940 y 1950 a la de Santa María de Soscaño.

LÁMINA 1. *Copón (hacia 1650), Iglesia de San Miguel Arcángel de Linares, Artzentales. Cáliz-custodia (hacia 1640), Iglesia de Santa María de Soscaño, Karrantza.*

trapezoidales del mismo metal, que se rodean por burilado de vegetales. Sin otras pistas más que la propia pieza, podemos suponer que sea llegada de América[21], pues el extenso municipio de Karrantza fue uno de los más beneficiados por los legados coloniales. De ser así sería uno de los objetos indianos más antiguos del territorio, de la primera mitad del XVII.

21 Del mismo tipo puede verse otro cáliz-custodia en J. TORRES y V. MUJICA (eds.), *Plata y plateros del Perú*. Lima, 1997, pp. 170-171.

Por la cantidad de piezas atesoradas, Orduña sigue a Las Encartaciones pues, gracias al generoso legado de algunos de sus vecinos emigrados, reunió un número nada despreciable de objetos de plata para su Santuario[22], sus templos[23], conventos[24]… Entre ellos merece destacar el lote remitido, entre 1666 y 1682, a la iglesia de Santa María, por Juan de Urdanegui, fundador de la iglesia y Colegio de la Compañía de Jesús en Orduña, compuesto por un tabernáculo-expositor de 35 libras, ocho varales de palio, un relicario de Santa Rosa de Lima…

Al resto del territorio vizcaíno llegaron abundantes legados de platería, pero se distribuyen de un modo disperso. Bilbao y su entorno inmediato no se caracterizan en la actualidad por conservar excesivas piezas de aquel origen, si bien la iglesia de Santa María de Begoña debió recibir un buen número de ellas, según recoge Mañaricua[25] o la documentación de protocolos notariales de Sevilla del año 1659[26]. De este exiguo panorama se salva la iglesia de San Antón, a donde llegó en 1691 una custodia de plata dorada y esmaltada de 31 marcos y 1,5 onzas, donada por un antiguo parroquiano, Juan de Sobera y Zebericha, residente en Cuzco (Perú). Pero no nos detendremos más en esta obra que ya ha merecido un estudio detallado[27].

Otra espléndida custodia es la de la parroquial de Portugalete, obsequiada por Martín de Vallecilla y Fernández de Rasines, almirante residente en Méjico que logró un importante capital en Nueva España (lám. 2). Sin embargo, curiosamente la pieza es probable que se fabricara en Lima (Perú) y se donó en 1641. Es un custodia de asiento, de plata sobredorada, tipo sol, que mide más de un metro de alto. Se apoya en una plataforma cuadrangular, donde está la leyenda de donación[28], de la que sobresalen cuatro chapas para asirla a unas andas. Las dos primeras alturas

22 En este Santuario de Nuestra Señora de la Antigua se guarda un cáliz de hacia 1780, con inscripción de donación, que será de origen americano.

23 A la iglesia de San Esteban de Lendoño de Abajo llegó un cáliz de hacia 1775, y a la de San Pedro de Lendoño de Arriba otro en 1687, hoy en paradero desconocido.

24 Al convento de San Francisco legó Juan de Urdanegui varios objetos de plata, que pasaron después al Colegio que fundó.

25 Se cuentan lámparas de plata (desde 1592), cáliz con patena y vinajeras enviados desde Guatemala (1639), rosario "de palo de la Yndia", cadena de oro con un Agnus, de 18 onzas…en A.E. de MAÑARICUA, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*. Bilbao, 1950, pp. 331-332, 64, 67-68, 70, 72, 74, 82, 84.

26 Extractado del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sec. Protocolos Notariales. Libro 12957, legajo III del año 1659, folio 920 en F. QUILES, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)" en *III Congreso Internacional del Barroco Americano*. Sevilla, 2001, p. 154.

27 Una carta fechada el 24 de julio de 1690 anuncia al cabildo el envío de esta pieza, con comentario sobre su peso. Se encuentra en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, iglesia de Santiago de Bilbao, Papeles Varios, caja 216. La profesora C. ESTERAS MARTÍN la estudia en *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., pp. 47-48, relacionándola con la de Gordexola, Santander, Yucay o Urquillos, en Perú.

28 En la pestaña, en capitales: *Esta cvstodia dio de limosna / M(art)in de Ballezilla capitan general de los / galeones de la plata a esta iglesia de / Portvgalete i se hizo ano de 1641.*

LÁMINA 2. *Custodia (1641), Iglesia de Santa María, Portugalete. Custodia (mediados del siglo XVIII), Convento de Santa Susana, Durango.*

siguen este esquema cuadrado y se enriquecen con delicados apliques de esmaltes en azul, verde y miel formando muy diestros diseños vegetales, en placas triangulares y trapezoidales. Dos cuerpos abocelados redondos y decrecientes le superan. Se recorren con labores de frutos y laurea, y sobre la última arranca el astil. Éste es troncopiramidal, de sección cuadrada rematado en los ángulos por ces fundidas. Al centro de cada uno de los cuatro campos, se añaden botones de esmaltes ovales en la misma gama cromática que los del pie. Le sigue una pieza en cojinete con esmaltes y elementos fundidos, que sirve de apeo a un templete cuadrangular. Sobre este se sitúa una gruesa arandela en bocel y un subnudo ovoide recorrido por finos motivos a buril, óvalos de esmaltes y orejetas fundidas. El nudo, posado sobre plataforma

cuadrangular, se articula a modo de potente templete, en el que se abren vanos de medio punto, para acoger una imagencita fundida de la Inmaculada Concepción, de plata en su color. Detalles arquitectónicos rematan esta pieza, a base de frontones partidos, volutas y una cubierta semicircular con linterna. Antes de llegar al viril hay un elemento achatado con asas, que da paso a un grumo de acantos del que nace el enchufe del sol. Dicha pieza se rodea de refulgente ráfaga de rayos rectos y ondulantes alternos, que al centro se interrumpen por una estilizada cruz de remate de sección romboidal. Toda la pieza se recorre por esmaltes, elementos fundidos y decoración burilada de gusto naturalista. No le hemos visto marcas, pero por su estilo conviene ponerla en relación con otras custodias del foco limeño, aunque a falta de un análisis más profundo, tampoco habría que descartar el sevillano.

Peruano así mismo será el cáliz sobredorado que también posee esta iglesia, marcado con la coronita imperial, sello de fiscalidad de Arequipa[29]. Es de pie redondo sobre amplia pestaña, lleno de labores cinceladas de ces, rocalla, veneras, vegetales y cordero místico, todo muy plástico y envolvente. El astil presenta nudo aperado invertido, encerrado por anillos muy prominentes, decorado con el mismo asunto que en el pie, pero grabado. Lo más rico de la copa es su parte inferior, delimitada por un marcado filete. Alusivo a su carácter eucarístico, luce racimos de uvas, angelitos, hojas y roleos[30].

Fuera de los templos comentados no hallamos una concentración similar a lo que ocurre en Las Encartaciones u Orduña, y las obras se localizan en lugares y villas de cierta categoría económica, institucional o jurídica. Durango se vio favorecido con los legados de hijos del pueblo emigrados a ultramar (con marcado protagonismo de fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de Méjico), concretados en fundaciones de conventos, capellanías, obras, ornamentos textiles y alguna pintura, pero sin mucha trascendencia para la plata. Por el momento solo otorgamos un origen hispanoamericano, más concretamente mejicano, a la custodia del convento de Santa Susana, una magnífica pieza de las que insertan una figura en el astil (lám 2). Realizada en plata sobredorada descansa en pie poligonal de ocho lados, completados en sus facetas con cabezas de ángeles y fronda entre roleos, sobre un fondo picado. Se eleva en dos alturas muy encumbradas, la segunda convexa en su parte inferior, que sirve de escalón para el astil. Éste elemento es poligonal y ornado en su base por vegetales repujados, con un nudo bulboso con grabados y repujados de fronda. Sin embargo, la mayoría de su trayecto lo ocupa la figura fundida de San Francisco de Asís, representado con los brazos alzados y las manos abiertas. Se viste con el típico hábito de la orden que, como en el caso

29 Por comparación con otras marcas recogidas en A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1999, pp. 226-228. Y sobre el marcaje en Arequipa, ver C. ESTERAS MARTÍN, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1993, pp. 50-52.

30 Buscando paralelismos lo más próximo, exceptuando el nudo, lo hemos visto en J. TORRES y V. MUJICA (eds.), ob. cit., p. 202, figura II-94.

de las Inmaculadas de las custodias de San Pedro de Galdames y San Esteban de Iratzagorria en Gordexola, se anima con estampados burilados. De la cabeza del santo sobresale una pieza que hace las veces de vástago para el viril. Alrededor de éste, corre una ráfaga de rayos rectos de dos longitudes alternas. Coronando todo ello, una cruz con potencias, radiada. La custodia no plantea dificultades en cuanto a su cronología o procedencia, ya que está marcada y es una tipología ampliamente difundida en los talleres orfebres de Nueva España en el siglo XVIII. Los punzones son del ensayador Diego González de la Cueva (GNZ), activo entre 1731 y 1778; águila desplegada, referencia al pago del impuesto, el quinto real; y por último, el cuño de Méjico (M coronada entre columnas de Hércules). No se aprecia marca de autor ni sabemos cómo llegó a Durango, pero, a pesar de ello, constituye una de las custodias más bellas heredadas del barroco novohispano en Vizcaya.

Otro de los conventos de esta zona, el de Santa Ana de Elorrio, guarda una arqueta de carey con remates de plata y leyenda de donación[31], que se utilizaría para el Jueves Santo. Es de forma rectangular con tapa redondeada, y los elementos de metal se reservan para las cantoneras, asas, charnela, bisagra, cerradura y decoración aplicada de florecillas. Este tipo de contenedores para el Santísimo Sacramento se comenzaron a popularizar en Méjico desde el siglo XVI, si bien la de Elorrio será de pleno siglo XVII.

Probablemente indiano pensamos que es un conjunto de vinajeras con salvilla y campanilla, de plata en su color, que se guardan en el mismo convento (lám. 3). La salvilla es circular con el borde decorado con orla de festones, quedando separada por grueso baquetón. Al interior dos pocillos redondos sirven de asiento para las vinajeras. Estos depósitos tienen pie circular aplanado, con panza esférica achatada, de la que emerge el vertedor ascendiendo en forma de ese hasta la altura de la tapa y culminando en cabeza de animal (águila?). Una pareja de anillos definen la parte superior de las jarritas, y en esa misma tónica continua la cubierta, semicircular aplanada y rematada en las preceptivas letras. De lo más resuelto son las asas, solventadas con dos ces contrapuestas de diferente tamaño. La campanilla por su parte, es más sobria, circular y abombada, y con la empuñadura moldurada. Muestra leyenda de propiedad[32] en el cuerpo de las vinajeras, aunque hemos de lamentar que carezca de otras marcas. Por comparación con otros conjuntos, podemos adjudicar éste a artífices peruanos de finales del siglo XVII[33].

La parroquia de Elorrio era, según relató Gonzalo de Otarola en el siglo XVII, "riquísima de plata y ornato" debido fundamentalmente a las "ofrendas de particu-

31 Escrito en capitales en la cubierta, dice así: *Don Lope de Mallea caballero de la Orden de Santiago*. Se dispone alrededor de un escudo de armas partido, que en el campo de la diestra exhibe cinco veneras santiaguistas, y en la siniestra árbol y dos lobos pasantes.

32 Dice: *Santa Ana de Elorrio*, escrito en bastardilla.

33 Al respecto, ver otras y más información en M.C. HEREDIA, M. ORBE y A. ORBE, *Arte hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, 1992, pp. 184-185.

LÁMINA 3. *Vinajeras (finales del siglo XVII), Convento de Santa Ana, Elorrio.*

lares de Indias"[34]. Echegaray insiste en esta opulencia[35], fundamentalmente aplicada a la edificación de palacios y la construcción de retablos.

En la actualidad esta iglesia atesora tres cálices de mediados del siglo XVIII, sin marcar[36], y otro cáliz clasicista enriquecido con esmaltes, y punzonado con el sello de Méjico —actualmente se expone en el Museo Diocesano de Bilbao (lám. 4)—. Es prácticamente idéntico a otro de la colección del Museo Franz Mayer[37], y muy característico de los talleres novohispanos de mediados el siglo XVII. Partiendo de un pie de amplio reborde y cuerpo convexo achatado, asciende en astil abalaustrado con nudo de jarrón, flanqueado por gollete cilíndrico abajo y pieza troncocónica encima. La copa presenta un filete en la parte inferior, definiendo una subcopa resuelta

34 Recogido en J.Á. BARRIO (dir), *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica*. Bilbao, 1989-91, vol. I, p. 228.

35 C. de ECHEGARAY, "Monografía histórica de la villa de Elorrio". *Euskalerriaren Alde* nº II, 1912, p. 72.

36 Podría aventurarse que se tratase de tres de los cuatro cálices que llegaron en 1753 a Cádiz. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Elorrio, iglesia de la Purísima Concepción, Papeles Varios, 33.

37 En C. ESTERAS MARTÍN, *La platería del Museo Franz Mayer, Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*. Méjico, 1992, pp. 104-105 y "Platería virreinal novohispana" ob. cit., pp. 206-207 y 396.

LÁMINA 4. *Cáliz (tercer cuarto del siglo XVII), Iglesia de la Purísima Concepción, Elorrio. Custodia (tercer cuarto del siglo XVII), Iglesia de San Andrés Apóstol, Zaldibar.*

del mismo modo que el resto del vaso. Base, nudo y subcopa presentan botones de esmalte ovales de diseño geométrico, ocupados por masa de color azul. Se circundan éstos por motivos punteados de ces y hojas, y alternando con ellos corren además parejas de costillas en ritmo de a dos. En el pie presenta marca topográfica, M con cabeza encima y entre columnas de Hércules. Se trata de uno de los más armónicos ejemplares de los que hay en Vizcaya de este momento.

La iglesia de San Andrés de Zaldibar, también en el entorno de Durango, recibió a mediados del siglo XVII un sagrario de plata en su color, remitido por un natural del lugar, Francisco de Urquiza, desde Méjico, como atestiguan las marcas topográficas. Sito en origen en el retablo del templo —hoy en el Museo Diocesano de Bilbao—, es un magnífico receptáculo de raigambre clasicista, estructurado en planta semihexagonal de tres lados, siendo el frontal el mayor, y desde el que se

accede al interior abatiendo la puerta. La superficie se ocupa, en equilibrada traza, por espejos ovales en el centro de cada paño rodeados de ces, hojas, flores y cueros recortados, sobre fondo picado. En todo su contorno se desarrolla una moldura de ces avolutadas en dos tamaños, fórmula que se repite en la cumbrera, ésta rematada en cuerpo troncopiramidal cóncavo y algunos pinaculillos con perinolas. La moldura de la parte inferior, bajo la puerta, es la que contiene el letrero de donación[38]. En todas las chapas muestra el timbre mejicano (cabeza indígena hacia la izquierda, sobre O y M, y columnas encerrándolo, todo bajo corona de tres puntas). El análisis de este punzón permite estrechar el cerco cronológico desde la tercera década y hasta fines del XVII, aunque por el estilo se puede concretar hacia mediados de la centuria.

La misma procedencia y donante tiene una custodia portátil de plata sobredorada, marcada con el sello de localidad e inscripción de donación en la pestaña del pie[39] (lám. 4). De pie circular y amplia pestaña, se eleva sobre cuatro borlas aplanadas. El cuerpo abocelado del pie lleva cuatro cabezas de angelitos alados, mientras el resto de la superficie se orna con fina labor de buril creando ces y otra fronda. Le sigue, comenzando el astil balaustral, un gollete cilíndrico con otros angelitos y, tras una arandela cóncava, el nudo en jarrón decorado acorde al resto. Un potente toro con pequeños querubes fundidos posa sobre el nudo y antecede a un elemento cilíndrico y troncocónico con las mismas figuritas a menor escala. Una sucesión de anillos comunica con el expositor, de rayos rectos y ondulantes, que encierran el viril, de perfil convexo, con delicados grabados de tallos y cuatro querubines fundidos. Culmina en cruz de sección romboidal con remates de perinolas. Además de presentar la marca mejicana, no hay duda de su ascendencia novohispana pues hemos encontrado custodias muy similares, incluso casi hasta en las dimensiones[40].

Menos común será la procedencia de una custodia portátil de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Mallabia (lám. 5). Realizada en plata sobredorada, presenta base de ocho lados que se eleva sobre hojas vegetales. Este pie, de tres pisos, se recorre por vegetales repujados, y sobre él va un cuerpo a modo de taza del que nacen seis asas. El nudo es bulboso y con fronda grabada. Encima de este elemento, un cuerpo con otras seis tornapuntas da paso al expositor, de rayos rectos y ondulantes y remate de crucecita florenzada. No le hemos encontrado marcas a esta obra y tampoco tenemos la fortuna de que exhiba leyenda alguna, sin embargo, por su característica tipología, podríamos relacionarla con talleres guatemaltecos de mediados del siglo XVIII.

38 *Este sagrario dio de limosna Fransisco / de Urquisa a la iglesia de San Andres de Çaldua.*

39 Escrito en capitales en el borde del pie: *Esta custodia dio de limosna Francisco de Urquisa a la iglesia de S(an) Andres de Çaldua.*

40 Sorprendente es el paralelismo con una estudiada en C. ESTERAS MARTÍN, *La platería del Museo Franz Mayer…* ob. cit., pp. 106-108, y donde se hace referencia a otras de igual diseño.

LÁMINA 5. *Custodia (mediados del siglo XVIII), Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Mallabia. Custodia (primer tercio del siglo XVIII), donación de la familia Alberbi, Zeberio.*

Las localidades del interior, concretamente las del valle de Arratia, guardan también un interesante patrimonio de platería hispanoamericana. En Areatza-Billaro, el monasterio de franciscanas de Santa Isabel recibió en 1777 un bello juego de altar mejicano donado por Gabriel Antonio de Bildosola y La Puente, que tenía a dos hermanas monjas en aquel convento[41]. El mismo monasterio tiene otro cáliz en el que los anillos dominan el perfil y que, a pesar de carecer del marcaje legal, recuerda modelos acuñados en Nueva España, o mejor, Perú[42]. Poco conocida es una custodia procedente del legado particular de un jesuita que estuvo afincado en Guatemala, y que era natural de Zeberio (lám. 5). Se trata de una interesante pieza

41 Archivo del Convento de Santa Isabel, Libro IX del Gasto (1773-1833), s.f.

42 Similares en formulación compositiva pueden verse en M.C. HEREDIA, M. ORBE y A. ORBE, ob. cit., pp. 157-160 y J. TORRES y V. MUJICA (eds.), ob. cit., pp. 182-183. Fechados todos entre 1670 y el primer tercio del XVIII.

de reciente incorporación a la nómina de las hispanoamericanas, y que no se puede incluir dentro de las llegadas tradicionalmente por mandas de indianos. Por las informaciones recogidas, parece que la pieza pudo sufrir alguna "restauración" en el siglo pasado, por lo que si a esto le unimos que no presenta cuños ni contrastes, ni existe documentación, la adscripción a un foco platero concreto no es segura. Aunque mantenemos ciertas reservas, desde un punto de vista formal y decorativo lo más afín procede de Guatemala, y concretamente de los talleres de Santiago de los Caballeros[43]. Es de pie poligonal, aunque ha perdido las habituales patitas aveneradas que la levantan del suelo y son propias de otras piezas guatemaltecas. Sobre la base va un cuerpo convexo y circular recorrido por estilizadas hojas repujadas y encima querubes de fundición. Encima otra plataforma circular aplanada y un medio bocel con decoración de vegetales. El astil comienza con un par de elementos convexos, que encierran un gollete cilíndrico, y que da la impresión que debieran ocupar un espacio más arriba. Este desequilibrio se hace más notable con la sucesión de dos cuerpos achatados con gajos en bollones, que en otras piezas se disponen encima y debajo de un cuerpo central o nudo. Sobre éstos, una pieza esferoidal achatada, dividida por ecuador y con gajos, en la que apoya un elemento troncopiramidal decorado con veneras y hojas en simetría. Enriquecida en su contorno con ces y tallos fundidos, es la que da paso al espárrago, abrazado por brotes de flora, y que sujeta el sol. Exhibe una ráfaga bastante poco ortodoxa, de rayos rectos y flameantes, pero recogidos en su vértice por diademitas de tres en tres, con mucha probabilidad fruto de aquella intervención señalada. La cruz calada de remate si que parece estar sin alterar, salvo por la diadema superior igual a las otras. El viril está rodeado por una cenefa de perlitas y grumos vegetales repujados, mientras el soporte interior, a modo de sol radiado, incluye pedrería diversa.

Más evidente nos parece el origen de una custodia de Ugao-Miraballes, de plata y bronce sobredorado, que en su ostensorio remite a modelos peruanos del último cuarto del siglo XVII. En cualquier caso, de esta área lo más llamativo e inusual es el pelícano eucarístico de la iglesia de Santa Marina de Otxandio, actualmente en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao (lám. 6). Parece ser que esta villa poseyó un importante ajuar litúrgico, en buena parte obsequiado por lugareños emigrados a América[44]. El pelícano, que hace las veces de depósito eucarístico, no presenta marcas, pero su distintiva tipología nos lleva a inscribirlo en la nómina de orfebres de la sierra andina, donde resultó relativamente popular a mediados del siglo XVIII[45].

43 Nos hemos apoyado en la comparación con otras custodias guatemaltecas pertenecientes a parroquias navarras, en M.C. HEREDIA, M. ORBE y A. ORBE, ob. cit., pp. 139-140, 147-148.

44 Así se apunta en J.E. DELMAS, *Guía descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Bilbao, 1980, p. 252, ed. facs. de 1864 ("las alhajas de su iglesia parroquial dedicada a Santa Marina constituirán una verdadera riqueza antes de las guerras del Imperio").

45 Domingo de Zaldíbar lo remitió desde Lima en 1766, y al siguiente año fue nombrado alcalde de la villa "por los muchos y singulares beneficios que ha hecho a ella enbiando alhajas primorosas para la iglesia". Extraído de F. MARTÍNEZ, *Otxandiano*. Bilbao, 1992, p. 128.

En el área costera de Gernika sobresale la custodia de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Axpe, en Busturia, que ya ha sido estudiada detenidamente en varias ocasiones[46]. Junto con otras piezas de orfebrería, fue regalo de Joseph de Apraiz Arrospide, quién llegó a desempeñar distintos cargos en el ejército de la Nueva España y fue Procurador y Alcalde de San Luis de Potosí, donde adquirió la pieza[47]. También mejicanos son un cáliz de tardío clasicismo —punzonado por Ribas[48]—, que pertenece a la iglesia de Santo Tomás de Arratzu, y otro cáliz de mediados el siglo XVIII, liso y con facetado octogonal y marcas en el pie.

A la iglesia parroquial de Gautegiz de Arteaga arribó un importante legado procedente de Méjico, donado por Francisco de Baraiz, alférez en Veracruz. Incluía lámpara, cáliz, vinajeras, incensario, naveta y otros vasos, algunos perdidos. La naveta exhibe inscripción de donación[49], aunque no marcas. Es de plata en su color, alzada sobre base circular aplanada y astil con nudo de sobrio jarrón. El contenedor se ocupa con decoración de ces y tornapuntas grabadas, mientras la parte superior es lisa. De la proa, practicable con un pomito como asidero, pende una cadena sujeta por una argolla, para la cucharilla. A esta naveta le acompaña un incensario de similar cronología, que acaso sea el que se enumera en el legado de Baraiz.

El municipio de Ea atesora un conjunto nutrido y valioso de piezas hispanoamericanas. La iglesia de Santa María de Jesús fue reconstruida hacia 1725 gracias a un legado de un hijo del pueblo, Martín de Lariz Olaeta, quien a su muerte dejó una cantidad importante de dinero para ello y para construir una capilla dedicada al Cristo de Zacatecas y la Virgen de Guadalupe. No existe constancia de que regalara piezas mueble, pero lo cierto es que la parroquia es poseedora de unos cuantos elementos de orfebrería mejicana de interés. Lo más reseñable es una custodia de plata sobredorada, con la figura fundida de San Miguel arcángel en el astil, tipología difundida en Oaxaca y Méjico en el siglo XVIII[50] (lám. 6). Presenta base poligonal

46 Con detalle se analiza en J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, ob. cit., p. 68; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 109; C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., pp. 35-37 y "Custodia" ob. cit., p. 124-145.

47 En las claúsulas de su testamento (22-Agosto-1793) se detalla que a la iglesia donó la custodia de 867 onzas de peso, un copón de plata sobredorado de 21,50 onzas, cuatro candeleros de plata con perneras de hierro y zócalos de plomo de 446,75 onzas, otros dos candeleros iguales, dos arañas de plata con perneras de hierro de 155,25 onzas, un cáliz, patena y cucharilla de 20,75 onzas, y además manda que cuando fallezca se compre una cruz procesional de plata y digna para Busturia y hace entrega de una generosa cantidad de dinero para el cabildo eclesiástico, para conventos y religiosos, para el municipio, para pagar cera de las lámparas, y ordena se confeccionen ornamentos litúrgicos completos para celebrar en sus cuatro capellanías. Extraído del estudio inédito J. ARRIAGA, *Joseph de Apraiz Arrospide*. Bilbao, 2003.

48 Corresponderá a los contrastes Felipe o José de Ribas y Angulo, que se documentan activos entre 1723-1724, el primero, y 1722-1729, el segundo.

49 En capitales, en la proa: *La dio de limosna el alferez Francisco de Baraiz año de 1676*.

50 En C. ESTERAS MARTÍN, "Platería virreinal novohispana" ob. cit., pp. 98-100 y *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., pp. 31-32; M.C. HEREDIA, M. ORBE y A. ORBE, ob. cit., pp. 32-33, 60, 85, 91, 101 y M.C. HEREDIA, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura". *Cuadernos de arte e iconografía* tomo 4, nº. 7, 1991, pp. 323-330.

LÁMINA 6. *Pelícano eucarístico (hacia 1760), Iglesia de Santa Marina, Otxandio. Custodia (principios del siglo XVIII), Iglesia de Santa María de Jesús, Ea.*

apoyada sobre ocho patitas fundidas que son cabezas de querubes. Le sigue un cuerpo redondo aplanado con otros angelitos, costillas y frutos, y un segundo nivel en forma de aro recto y liso. El astil arranca de un gollete cilíndrico y un par de cuerpos achatados, convexo y esférico respectivamente, con tornapuntas fundidas. Sobre el menor de éstos apea la figura fundida del arcángel, dinámico, desplegando unas vistosas alas, con la pierna derecha adelantada y los brazos en alto. Se atavía con borceguíes, túnica de paños volados y coraza, sobre la que cruza una banda, aunque no ostenta ningún atributo más, lo que pudiera plantear cierta duda sobre la iconografía[51]. La cabeza de esta figura sirve de asiento al perno, poligonal, facetado y con base de hojas, que sujeta el sol. Es esta pieza de ráfaga uniforme flameante, pero con la gracia de agrupar los rayos de dos en dos mediante un estrella con querubín en los vértices de los pares, dejando uno suelto alterno. La cruz, que posa sobre un querubín, es de sección romboidal y remates de perinolas en los extremos.

51 En M.C. HEREDIA, ob. cit., pp. 323-330, se plantea la posibilidad de que estos ángeles desprovistos de atributos milicianos o eucarísticos puedan ser ángeles guerreros, si bien también se justifica la lógica de que se trate de San Miguel, muy del gusto contrarreformista y de exaltación de la Eucaristía.

Resulta en su globalidad una pieza sobresaliente, tanto en lo que a la tipología se refiere como a la riqueza compositiva y ornamental de la que presume. La datamos a comienzos del siglo XVIII. Le siguen en importancia un cáliz y un copón del mismo templo que, a pesar de no revelar marcas, se pueden poner en relación con talleres novohispanos del barroco pleno[52]. Realizados en plata sobredorada son un muestrario soberbio de labores repujadas, cinceladas y grabadas de tema naturalista y geométrico, combinadas con angelitos fundidos. Se guardan así mismo en esta parroquia unas vinajeras con su salvilla, de plata en su color, que tal vez procedan de América. Tienen perfil abultado, pie con ristra de perlas, asa de ces contrapuestas enriquecidas con bolitas, surtidor bastante separado del cuerpo, y muy delicadas labores buriladas que se repiten también en la salvilla. La iglesia de San Juan Bautista, en el mismo Ea, conserva otro interesante conjunto seguramente mejicano, formado por custodia y cáliz de plata sobredorada, que participan de una riqueza ornamental similar y reseñable. La primera obra presenta afortunadamente inscripción de donación[53] y marcas muy malogradas, mientras el cáliz carece de cualquier leyenda o punzón. Ambas son de mediados del siglo XVIII. Por otra parte, a Bermeo llegaron un par de lámparas de plata mejicanas, regalo de Francisco de Lastarria y Domingo de Goitia, que fueron robadas en 1741[54].

La costera villa de Lekeitio también se vio muy beneficiada por los legados de indianos enviados a sus templos y a otras infraestructuras del municipio[55]. Sin embargo no hallamos la misma evidencia a la hora de hablar de su ajuar orfebre. Guarda la iglesia de Santa María un conjunto de vinajeras con su salvilla, sobredoradas y de buen peso, que se asimilan a otras de adjudicación peruana, aunque carecen como es frecuente de marcaje[56]. En Vizcaya conjuntos similares hemos encontrado en Elorrio y Orduña. De este mismo templo se expone en el Museo Diocesano de Arte Sacro una corona de filigrana dorada, ostentosa en su labor de ornato y de considerables dimensiones, que, sin descartar que pueda proceder de un taller peninsular —andaluz—, por su aparatosidad, su prolija decoración floral y por su técnica, nos inclinamos por considerarla salida de un taller centroamericano[57].

---

52 Cálices que se aproximan al nuestro hemos visto en C. ESTERAS MARTÍN, *La platería del Museo Franz Mayer…* ob. cit., pp. 154-156, Idem, *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., p. 61 y M.C. HEREDIA, M. ORBE y A. ORBE, ob. cit., p. 55.

53 En el interior del pie: *Lo dio Domo de Aguirre Laracondegui a Sn Juan Bapta de Hea*.

54 J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit., p. 110.

55 El más destacado fue José Javier de Uribarren, que logró hacer fortuna en Méjico y a su muerte en 1861, dejó una buena cantidad de dinero para obras en las parroquias de Santa María y de San José, fundó el colegio de Niñas de San José, las escuelas, la escuela de naútica, el hospicio, construyó el muelle de Lazunarri, algunas fuentes… Y además cedió en usufructo una custodia con piedras preciosas a la parroquia, y regaló una imagen de Nuestra Señora de las Victorias a la iglesia de San José. Noticias extraídas de J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit., pp. 137-139.

56 Afines resultan unas vinajeras de la basílica de Nuestra Señora del Puy en Estella, a las que se dedica un estudio en M.C. HEREDIA, M. ORBE y A. ORBE, ob. cit., pp. 184-185.

57 Consultar a este respecto, M.J. SANZ, "El arte de la filigrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península". *Goya* nº 293, pp. 103-114.

En Markina encontramos dos piezas de altar novohispanas, localizadas en los monasterios de La Merced y de Nuestra Señora del Carmen respectivamente. Uno de ellos es un cáliz rococó, sobredorado que, atendiendo al análisis formal, puede atribuirse a talleres de la capital mejicana que difundieron el modelo entre 1770 y 1785. De esta tipología, popularizada por el platero José María Rodallega, contamos en Vizcaya con el de la iglesia de San Miguel de Zalla[58], otro en San Juan de Molinar de Gordexola y uno más en el convento de Santa Isabel de Areatza-Billaro. La segunda de las piezas es un copón, que está mejor documentado, pues al menos cuenta con timbre topográfico mejicano e inscripción sobre su donación[59]. Aunque hasta el momento no tenemos más datos sobre estos donantes, sí se conocen más datos sobre otros benefactores del pueblo emigrados a Indias, como fue Gabriel de Zabala, residente en Méjico[60]; Juan de Vidarte, fallecido en Colombia[61] o fray Gabriel de Guilestegui, quién fuera prelado de Paraguay, aunque lamentablemente las alhajas que enviaron ya no se conservan.

Cercano a Markina está el templo de San Andrés de Etxebarría, que guarda una custodia de plata y bronce sobredorada, sin marcas ni inscripción, que posiblemente sea llegada de Perú. El sol se resuelve con rayos a modo de candeleros calados y el viril interior con otros rectos y cortos; mientras, el astil y el pie son mucho más austeros, recurriendo al nudo en ánfora y la base cuadrada elevada sobre patas, muy del gusto limeño durante el segundo tercio del siglo XVII[62].

Comentamos una obra más dentro de este entorno geográfico. Se trata de una lámpara de la iglesia de San Juan Bautista de Aulesti. Realizada de plata en su color, muestra leyenda de donación[63] y quizás pudiera tratarse de la que regaló un sacerdote de Santa Ana de Lima en 1724[64].

Cerramos este repaso por algunas de las piezas hispanoamericanas en Vizcaya con un estilizado cáliz que se encuentra en la iglesia de Santa María de Górliz.

---

58 Sobre esta pieza ver J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, ob. cit., p. 85; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 114; C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería hispanoamericana…* ob. cit., pp. 77-78 y "Platería virreinal novohispana" ob. cit., pp. 312-313.

59 La leyenda reza así: *A debocion, don, Josef Antonio, Mendesabal y doña Maria, Antonia de Aranda*.

60 Entre los años 1754 y 1758, envió a la colegiata de Zenarruza un cáliz con su patena, copón, bandeja o plato con vinajeras, campanilla, tres candeleros, incensario, naveta con cuchara, acetre con hisopo, lavabo y dos atriles. (Extractado de J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit.p. 140).

61 A la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Xemein, llegó en 1601 un delfín de oro y 41 esmeraldas con la figura de Neptuno encima, todo pendiente de una cadenilla de oro ornada con otra esmeralda, para la imagen de Nuestra Señora. (Extractado de J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit., p. 140).

62 Una custodia con una solución similar en astil y pie puede verse en J. TORRES y V. MUJICA (eds.), ob. cit., p. 179, nº 66, y también puede ponerse en relación la custodia de Ugao-Miraballes.

63 Escrito en capitales: *Esta lámpara es limosna de Don Juan de Arteach aplicada es yglessia de San Juan de Murélaga. Año 1724*.

64 Archivo de la Casa de Juntas de Gernika, Protocolos Notariales. Escribano Nicolás de Zatica, 29 de marzo de 1729.

Labrado en gruesa chapa, desconocemos quién fue el autor de este curioso vaso, ya que carece de marcas, aunque si recoge leyenda de sus donantes en la poderosa pestaña del pie[65]. Recorrido por finas labores geométricas de buril y con aplicaciones ovales y rectangulares de esmaltes en pie y subcopa, lo que más llama la atención es lo inusual y adelgazado del astil, que acaso se trate de un arreglo posterior. Los donantes, afincados en Bolivia, fundaron, hacia 1627, una capellanía en la iglesia de Nuestra Señora de Aguirre[66], pero no se especifica nada sobre otros elementos muebles. La situación contraria se produce en Mungia. Labayru señaló la llegada de un importante legado en 1599 desde Potosí (Bolivia) para la iglesia de San Pedro y más adelante, ya en el siglo XVIII, arribó al mismo templo una custodia enviada por Juan de Larrasquitu, pero ni uno ni otro legado se conservan[67].

En suma, podríamos afirmar que el panorama de la platería hispanoamericana en Vizcaya resulta rico a lo largo de todo el periodo barroco, con muy dignos ejemplares y tempranos desde las primeras décadas del siglo XVII hasta alcanzar la etapa del rococó, periodo del que nos han llegado un mayor número de piezas. Una buena parte de las obras están documentadas y, si bien es cierto que de otra mayor parte carecemos de datos al respecto, las marcas del control de la plata y las leyendas grabadas en las mismas piezas ayudan a la datación y clasificación. También tenemos noticia de la llegada de alhajas, joyas, cálices y otras mandas de platería a distintas localidades, de las que con el paso del tiempo, lamentablemente, se ha ido perdiendo la pista. Son en su mayoría objetos de uso litúrgico, en parte porque se han conservado mejor que los de uso civil, más del ámbito privado, y en parte porque bastantes legados estaban vinculados a la Iglesia. Además estas dádivas podían responder a un culto personal y eran el vehículo idóneo para perpetuar la memoria del benefactor y obtener, así, el reconocimiento de sus paisanos. De entre todos los territorios y comarcas de Vizcaya sobresale la cuantía y categoría de las piezas llegadas a Las Encartaciones, que además comprenden todo el abanico cronológico del Barroco. Del conjunto conservado en diversas iglesias, conventos o museos de Vizcaya, conviene resaltar la estimable calidad de las piezas y la mayoritaria presencia de obras novohispanas, aunque algunas obras procedentes del Virreinato del Perú son igualmente encomiables.

Esperamos, en un futuro próximo, avanzar en el conocimiento de la platería en Vizcaya e incorporar nuevas piezas y referencias documentales sobre los legados indianos, que permitan ofrecer, de modo más preciso, una perspectiva global.

---

65 Dice: *Mandolo hazer Domingo de Ybarra y Doña Elvira Flores de Quiñones su muger*.

66 Legaron para tal fin 25.161 pesos, 4 tomines y 10 gramos de plata. (Extractado de J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit., p. 133).

67 Ver J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN, ob. cit., p. 141-142.

Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XIX

Francisco de Paula Cots Morató
Universitat de València

Si por algo es recordado el siglo XIX[1] en la catedral de Valencia, es por la pérdida de la mayor parte de su tesoro —*Retablo de plata*, *Custodia del Corpus Christi*, diversos relicarios, etc.—. Todas estas obras fueron miserablemente fundidas en Mallorca por orden de la Regencia de España en 1812. Varios autores, antiguos y modernos[2], han informado sobre este expolio, siendo Llorens quien más detalladamente lo relata[3]. Cierto es que no fue la única entrega de plata que la catedral hizo con motivo de la guerra contra el francés, pues en 1810 el cabildo había donado todas las lámparas de plata a la casa de la moneda de Valencia y, en 1812, vendió varias piezas más, la mayoría candeleros, para saldar las deudas que tenía a causa del conflicto bélico[4]. Sea como fuere, este episodio marca la historia de la Seo valenciana pasando de ser una de las catedrales más ricas de la Monarquía Española

---

1 Este trabajo se inserta en el proyecto "Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias" (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, del Ministerio de Educación y Ciencia.

2 T. LLORENTE, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Tomo I. Barcelona, 1887 (Ed. facsímil, Valencia, 1980), p. 614; J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909 (Ed. facsímil, Valencia, 1990), pp. 175 y 431.

3 P.L. LLORENS, *Relicario de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1964, pp. 95-115.

4 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 430.

peninsular, a convertirse en una sede episcopal con un tesoro relativamente modesto, tesoro que, de nuevo, sería muy mermado en 1936 en circunstancias todavía no suficientemente aclaradas.

En este Ochocientos tan adverso para la Seo, una vez concluida la guerra, se repusieron muchas de las obras perdidas, pero, desgraciadamente, ni los materiales fueron tan excelsos ni las obras tan destacadas como diremos más adelante. Unos años después de la guerra, se labró una nueva *Custodia procesional*, bastante modesta, según relata la documentación, y se repusieron las lámparas de las capillas; se labró otro *Retablo Mayor* y la vida de la Seo discurrió, durante unas décadas, como antaño. Los artistas que se encargaban del mantenimiento de sus obras, siguieron al servicio del cabildo: plateros, pintores, escultores y broncistas entre otros. En el siglo XIX, la figura del broncista cobrará una gran importancia porque —ante la falta los fondos necesarios para reponer las piezas de plata— el broncista realiza muchas obras para el primer templo valenciano y se encarga de mantenerlas en buen estado. No obstante, y a pesar de la merma de su tesoro, el platero de la catedral todavía es uno de los artistas más importantes de los contratados por el cabildo.

En este trabajo, como ya hicimos en los dos anteriores, pretendemos exponer quiénes fueron los plateros catedralicios durante el Ochocientos en Valencia y también todos aquellos que trabajan en la Seo y de los que, por el momento, tenemos noticia. Hemos consultado el mismo tipo de fuentes que en estudios pasados, los *Libros de Fábrica*, que, desde 1772, se unen a los de *Tesorería*[5]. De ellos hemos extraído casi todas las noticias. Conviene recordar que estas fuentes no discurren según el año natural, sino según el llamado "Año Canonical", que va desde el 1 de mayo al 30 de abril del año siguiente.

A pesar de las similitudes con centurias precedentes, hemos advertido que, durante el siglo XIX, la información que proporcionan los *Libros de Fábrica* es cada vez más parca. En ningún momento hemos visto que a un platero se le llame "platero de la Seo", "platero de la catedral" o "platero del cabildo", como ocurría anteriormente. No obstante, la mayoría de los plateros documentados en este escrito, realizan las mismas funciones que hacían sus colegas durante los siglos XVII y XVIII, es decir, las labores de un maestro titular de la catedral. Quizá, conforme avance el siglo, el mismo título, ya no tenía la misma importancia que en épocas pasadas, pero, sea esta hipótesis verdadera o falsa, su trabajo era igual de necesario. Los *Libros de Fábrica*, conforme progresa el Ochocientos, y a pesar de haber encontrado vacíos correspondientes a varios años[6], son más escuetos en la información que transmiten —a veces simples referencias de pagos de limpiezas o hechuras de obras

5 R. CHABÁS LLORENS, *Índice del Archivo de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1997, p. 209.

6 No hemos encontrado los años que discurren entre 1853 y 1858 ni tampoco 1899-1900. Aprovechamos la ocasión para agradecer a nuestro colega el Dr. Vicente Pons Alós, canónigo-archivero de la catedral de Valencia, su disponibilidad de ayuda y la búsqueda del material que precisamos.

sin el destinatario u hacedor de las mismas, sobre todo cuando más nos acercamos al final de la centuria—. A pesar de eso, creemos haber encontrado la secuencia de los maestros plateros de la catedral hasta 1889, año en que se documenta Andrés Trillo (1875-1889)[7]. Con posterioridad a esta fecha, no hemos hallado referencia a ningún orfebre más.

Como hemos adelantado, durante el siglo XIX la catedral mantiene un maestro platero para su servicio, pero, como ocurría en centurias anteriores, contrata, cuando lo cree necesario, a otros orfebres a quienes encarga diversos trabajos. Todavía seguimos sin saber desde qué fecha existe el cargo de maestro platero de la Seo valenciana, pero probablemente date del siglo XIV. Seguramente futuras pesquisas permitirán precisar el momento concreto de este nombramiento así como las características que debía de tener el aspirante, su proceso de elección y muchos otros de los interrogantes que ahora nos planteamos.

Como sucedía desde el siglo XVII, la primera centuria que estudiamos[8], el maestro platero de la catedral sigue con sus tareas habituales: componer, remendar o hacer obras nuevas. Entre sus labores, también está limpiar los numerosos juegos de incensarios y navetas de la Seo, muy dañados por su continuo uso en las celebraciones litúrgicas. En ocasiones, estas piezas se renuevan como hace José Carlos Quinzà (1802-1847) cuando labra cuatro navetas en 1807[9] o Luís Domingo (*1773-1851)[10] que hace dos incensarios nuevos en 1834[11]. Otra de sus ocupaciones es reconocer y arreglar, si es necesario, las distintas andas de plata antes del día del *Corpus Christi* y también la misma *Custodia*, ya que todas ellas participan en la procesión general de ese jueves eucarístico. Así lo hace el antedicho José Carlos Quinzà en 1834 *como es costumbre*[12]. También son frecuentes las restauraciones y reparaciones de la *Urna del Monumento*, obra de 1630, que consiguió salvarse del expolio de la catedral en 1812 y desapareció finalmente en 1936. Así, Manuel Gallén (*1818-+1894) compone dos piezas de esta *Urna* en 1851/52[13]. Las reparaciones

7 Las cronologías que facilitamos, son las que por el momento conocemos. Pueden cambiar en sucesivos trabajos a la luz de nuevas investigaciones. De hecho, ya modificamos algunas en nuestro escrito sobre los plateros de la catedral durante el siglo XVIII y lo volvemos hacer en este.

8 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVII" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 133-148.

9 Archivo de la catedral de Valencia=A.C.V. Sig. 425. *Fábrica y armari. Contes dels anys 1803 en 1804-1807 en 1808. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler de Fábrica y Tesorería en el año 1806 en 1807. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Pbro. colector de la Fábrica en el año 1806 en 1807*. Dates y Recibo nº 61.

10 Ampliamos la cronología de este platero de 1847 a 1851.

11 A.C.V. Sig. 1430. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1832 en 1833-1841 en 1842. Cuentas de cargo y data que presenta Dn. Buenaventura Bertran Pbro. Colector de Fábrica año 1833 en 1834*. Data y Recibo nº 36.

12 A.C.V. Ibidem. Data y Recibo nº 37.

13 A.C.V. *Cuenta General de Fábrica y Armario 1851 en 1852. Cuenta General de la Fábrica, Tesorería de ropas y Armario que presenta el DD. José Riera Pbro. encargado de las mismas en el año Ecco. 1851 en 1852*. Data y Recibo 57.

afectan también a otras obras importantes de la Seo, como son los dos doseles para la exposición del Santísimo Sacramento, Vera Cruz, Santa Espina y otras celebraciones. Expusimos como Gaspar Lleó (1700-+1742) labró, 1718, el *Dosel grande*, mientras que Bernardo Quinzà (1752-+1803)) hizo el pequeño en 1802[14]. Estos son reparados varias veces. A modo de ejemplo, citaremos que José Carlos Quinzà percibe 10 sueldos por componer un jarro del *Dosel pequeño* y 1 libra, 11 sueldos por recomponer el *Dosel grande* en 1822[15].

Los plateros catedralicios, aunque su principal misión es limpiar, remendar, restaurar y mantener en buen estado las obras existentes, como ya se ha dicho varias veces, también realizan obras nuevas para la Seo, algunas de mayor envergadura que otras. Así José Carlos Quinzà destaca en la labra de la nueva *Custodia procesional* y sus andas, que venía a sustituir la de Joan Castellnou, hace cuatro bordones o las caídas y barras de las andas de san Vicente Mártir en 1806[16]; Luís Domingo, en cambio, hace un jarro nuevo, patenas y obras menores.

Sabemos que la catedral pagaba una modesta cantidad a su platero, como salario, a finales del siglo XVI y principios del XVII. Durante el siglo siguiente, a excepción de Bernardo Quinzà, ningún platero percibe cantidad alguna por ostentar el cargo de maestro de la catedral. Tan sólo el título de maestro catedralicio se consideraba suficientemente importante. A Bernardo, desde 1780/1781 se le paga una libra por montar la *Camilla del Cristo de la Piedad*, que se colocaba cerca del Monumento el Jueves Santo. Esa cantidad, también constituía su paga anual[17]. Pues bien, su sucesor, José Carlos Quinzà, percibe el mismo salario y por el mismo concepto hasta el ejercicio 1810/1811[18]. A partir de este momento, no hemos visto que la citada *Camilla* figure más en los cuentas de Fábrica. La *Camilla* se siguió colocando en su lugar —no en vano era y es, cada vez menos, es cierto, una antigua tradición valenciana—, pero sería una pieza distinta, no la labrada por Gaspar Lleó en 1715/1716, que debió de desaparecer en la entrega de plata que el cabildo hizo con motivo de la guerra del francés, no sabemos si a la casa de la moneda de Valencia o a Mallorca. Es de notar que este salario o "paga anual" del platero por montar la *Camilla de la Piedad*, no varió desde los tiempos de Gaspar Lleó (1700-+1742) hasta 1811.

---

14 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVIII" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 73 y 86 y Apéndice Documental I.

15 A.C.V. Sig. 1428. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1818 en 1819-1824 en 1825. Cuentas de Fábrica y Thesorería de ropas año 1821 en 1822. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler colector de la Fábrica i Thesorería de ropas del año 1821 en 1822*. Data y Recibo nº 33.

16 A.C.V. Sig. 425. *Fábrica y armari. Contes dels anys 1803 en 1804— 1807 en 1808. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler de Fábrica y Tesorería en el año 1806 en 1807. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Pbro. colector de la Fábrica en el año 1806 en 1807*. Dates y Recibo nº 60.

17 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVIII" ob. cit., p. 69.

18 A.C.V. Sig. 1426. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1808 en 1809-1811 en 1812. Cuentas de la Fábrica y Thesorería de ropas del año 1810 en 1811. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Pbro. colector de Fábria del año 1810 en 1811*. Albarans de dates ordinaries, nº 10.

Otra cuestión que todavía desconocemos es si el cargo de maestro platero de la catedral era o no vitalicio. En el siglo XVII, no parece que lo fuera. En cambio, en el Setecientos, Gaspar Lleó muere siendo platero de la Seo y Gaspar (*1700-+1783) y Bernardo Quinzà (1752-+1803) están también hasta su fallecimiento. No sabemos si con Lluís Vicente, mayor, (*1676-1762) sucede lo mismo, aunque en 1762, último año en que lo tenemos documentado, ya debía de ser una persona de edad avanzada. Además a Gaspar y a Bernardo les sucede José Carlos Quinzà, del que sabemos, sólo, que era hijo de colegial platero, pero no el nombre de su padre. Quizá fuera hijo de Bernardo[19], pues se examina, sin realizar prueba alguna, con motivo de los magisterios extraordinarios que tienen lugar en Valencia en 1802 para celebrar la visita de los reyes de España —Carlos IV y María Luisa de Parma— a la ciudad del Turia. Por esta razón, no se conoce su dibujo magistral, que nunca existió, ni sabemos más datos sobre su persona por ahora[20].

Ésta, que parece una cuestión puntual, no lo es en nuestro estudio, porque, muchos plateros que trabajan para la Seo en el siglo XIX, fueron aprobados en magisterios extraordinarios durante el Ochocientos y de ellos tenemos pocas referencias documentales. Es el caso, entre otros, de Manuel Gallén (*1818-+1894) —este más estudiado por el morellano Rvdo. Milian Boix—, Ventura (1824-1886) y Andrés Trillo (1875-1889). Una vez comentados estos puntos, veamos ahora la relación de plateros que trabajan para la catedral de Valencia durante el siglo XIX.

Como ya expusimos, es a partir del ejercicio 1802/1803 cuando José Carlos Quinzà sustituye en las labores de maestro catedralicio a Bernardo Quinzà, fallecido en 1803[21]. Como sucedió con Gaspar Lleó (1700-+1742), José Carlos Quinzà y Palop (1802-1847) entra muy pronto al servicio de la Metropolitana. Se había examinado en 1802[22] y, ese mismo año, ya lo encontramos trabajando en la catedral. Conocemos numerosos datos sobre su vida corporativa. En 1810, junto a Rafael Ricart, es padrino en el examen del platero de plata Jacinto Quinzà, probablemente pariente suyo, aunque no sabemos en qué grado[23]. También desempeña numerosos

19 No sería de extrañar que fuese hijo de Bernardo porque cuando de un platero se tienen pocos datos, normalmente es que ha aprendido el arte en el obrador familiar y tan sólo conocemos su examen con todas las referencias que en ese momento se quieran añadir. Así sucede desde muy antiguo y, en el siglo XVIII, un caso que lo demuestra es el de Estanislao Martínez (*1731-+1775) y sus hermanos.

20 D. GARCÍA CANTÚS, *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, 1985, p. 70 y F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia: Los Libros de Dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, 2004. CD adicional. Apéndice documental 2. Documentos referentes al examen. 2.4. Listas de maestros aprobados sin realizar examen. Doc. Nº 91.

21 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVIII" ob. cit., p. 87.

22 Véase nota 20 y Archivo Histórico Municipal de Valencia=A.H.M.V. Plateros. Caja 35. *Libro de Escribanías. 1800-1803*, f. 49-49v.

23 Archivo del Reino de Valencia=A.R.V. *Protocolos*. Signatura 5716. T. Ferriz. Años 1808-1810, ff. 75v.-77.

cargos en el Colegio de Plateros de Valencia y Reino: durante el ejercicio 1812/13, junto con Luís Domingo, son examinadores[24]; pertenece a los "ocho del común" en 1814/15[25] y 1836/37[26]; es "electo" del Colegio durante los ejercicios 1815/16[27], 1816/17[28], 1818/19[29], 1819/20[30], 1821/22[31], 1822/23[32], 1823/24[33], 1825/26[34], 1827/28[35], 1829/30[36], 1831/32[37], 1832/33[38], 1837/38[39] y 1844/45[40]; mayoral tercero en 1833/34[41], 1839/40[42] y 1847/48[43] y prohombre durante los ejercicios 1834/35[44] y 1840/41[45].

En cuanto a las labores que José Carlos Quinzà y Palop realiza para la Seo, conocemos muchas referencias. Los primeros años en los que ocupa el cargo, monta y desmonta la *Camilla del Cristo de la Piedad* hasta 1811. También, en 1805, remienda, dora y rearma la *Cruz mayor* de plata[46]. Al año siguiente, fortifica el *Busto del Beato Juan de Ribera*, labrado en la centuria anterior, al que redora toda la orilla de su capa[47]. En 1808, compone una de las pirámides de la *Urna del Monumento*[48]. En ese mismo año, hace cuatro *Faroles* para las andas de la *Custodia* del Santísimo Sacramento. Estos faroles eran dorados e incorporaban cristales[49], obra que remo-

24 A.H.M.V. Plateros. Caja 36. *Libro de Escribanías. 1811-1822*, f. 13.
25 Ibidem, f. 53.
26 A.H.M. V. Gremios en General. Caja 8, nº 31. *Manual de Deliberaciones. 1832-1842*, f. 27v.
27 A.H.M. V. Plateros. Caja 36. *Libro de Escribanías. 1811-1822*, f. 91.
28 Ibidem, f. 123.
29 Ibidem, f. 190.
30 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8, nº 30. *Libro de Deliberaciones. 1818-1825*, f. 23.
31 A.H.M.V. Plateros. Caja 36. *Libro de Escribanías. 1811-1822*, f. 210v.
32 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8, nº 30. *Libro de Deliberaciones. 1818-1825*, f. 25.
33 Ibidem, f. 39.
34 A.H.M.V. Plateros. Caja 26, nº 17. *Manual de Deliberaciones. 1825-1832*, f. 2v.
35 Ibidem, f. 40v.
36 Ibidem, ff. 67v-68.
37 Ibidem, f. 105v.
38 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8, nº 31. *Manual de Deliberaciones. 1832-1842*, f. 1.
39 Ibidem, f. 33.
40 A.H.M.V. Plateros. Caja 29. *Manual de Deliberaciones. 1815-1848*, f. 108v.
41 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8, nº 31. *Manual de Deliberaciones. 1832-1842*, f. 11.
42 Ibidem, f. 51.
43 A.H.M.V. Plateros. Caja 29. *Manual de Deliberaciones. 1815-1848*, f. 113. La elección es el 24 de junio de 1847. Por el momento, esta es la última fecha en que lo tenemos documentado.
44 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8, nº 31. *Manual de Deliberaciones. 1832-1842*, f. 16v.
45 Ibidem. f. 56.
46 A.C.V. Sig. 1425. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1803 en 1804-1807en 1808. Cuentas que da el Dr. Marinao Ortells Pbro. de Fabrica y Thesorería del año 1805 en 1806. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro Colector de la Fábrica en el año 1805 en 1806*. Data y Recibo nº 11.
47 Ibidem. Data y Recibo nº 41.
48 A.C.V. Sig. 1425. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1803 en 1804-1807 en 1808. Cuentas de la Fábrica y Tesorería. Año 1807 en 1808. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler colector de la Administració de la Fábrica any 1807 en 1808*. Data y Recibo nº 66.
49 Ibidem. Data y Recibo nº 75.

delará ligeramente en 1810[50]. Posiblemente una de las empresas más desagradables que llevó a cabo, fue cuando cobró doce libras *por desacer y pesar el altar mayor*[51], que sería fundido en 1812 en Mallorca, aunque en aquellos momentos no se preveía tan fatal desenlace.

Después del expolio de la catedral, José Carlos Quinzà compone el *Lignum Crucis*, al que hace un nuevo pie dorado en 1814[52]. En los años posteriores a la fundición de gran parte del tesoro, en los que no hay custodia procesional y se precisa realizar la fiesta del *Corpus Christi* con la solemnidad debida, coloca un viril en las "andas de la Virgen" que servían para sacar en procesión el Divino Sacramento. De estos quehaceres se conservan varios pagos hasta 1817. Desconocemos de qué viril se trataba —a veces se le llama *el virilito*—, pero lo cierto es que, pronto, se sustituyó por un nuevo conjunto más acorde con la categoría de la Metropolitana.

Una de las labores más destacadas de este platero, junto con otros artistas, fue el encargo de labrar la nueva *Custodia procesional* de la Seo junto con sus andas. En 1817 se le pagan diversas cantidades por recomponer, limpiar y bruñir el segundo cuerpo de la custodia, los ocho ángeles de flores, las cuatro caídas, las cuatro pirámides, el viril, platillos y virolla[53]. También Vicente Chulbi, seguramente un dorador[54], platea todo el primer cuerpo de la custodia, el trono de nubes, donde descansaba el viril, dora cuatro hojas, doce florones y otros adornos, así como los pedazos añadidos a las diez varas del palio. Chulvi cobra así mismo por dorar las cuatro cañas que sostienen los faroles, cuatro rosas y azucenas que están en las cañas, dos cabezas con sus adornos y los cuatro faroles[55].

La empresa de la *Custodia* continúa al año siguiente. Así, durante el ejercicio 1818/19, Quinzà cobra *por limpiar el Fénix y dorar las llamas de oro y todo mi*

---

50 A.C.V. Sig. 1426. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1808 en 1809-1811 en 1812. Cuentas de Fábrica i Tesoreria de Ropas por el Dr. Francisco Soler. Pbro. Colector en el año de 1809 en 1810. Cuentas que da el Dr. Franco Soler Pbro. Colector de Fábrica en el año 1809 en 1810*. Data y Recibo nº 58.

51 A.C.V. Sig. 1426. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1808 en 1809-1811 en 1812. Cuentas de la Fábrica y Thesorería de ropas del año 1810 en 1811. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Pbro. colector de Fábria del año 1810 en 1811*. Data y Recibo nº 51.

52 A.C.V. Sig. 1427. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1812-1813 a 1817-1818. Contes de Fábrica y Tesorería de Robes any 1813 en 1814. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Pbro. colector de Fábrica del año 1813 en 1814*. Data y Recibo nº 45.

53 A.C.V. Sig. 1427. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1812-13 a 1817-1818. Fábrica Any 1817 en 1818. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Pbro. colector de la Fábrica del año 1817 en 1818*. Dates y Recibo nº 32.

54 La prueba de que Chulbi es dorador es que platea los planos y dora los adornos de talla y escultura de la peana de la Virgen de los Desamparados, así como encarna dicha escultura —seguramente se trata de la imagen del cabildo, ya que es pagada por la obra de Fábrica. Cfr. A.C.V. Sig. 1427. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1812-13 a 1817-1818. Fábrica Any 1817 en 1818. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Pbro. colector de la Fábrica del año 1817 en 1818*. Dates y Recibo nº 44.

55 Ibidem. Dates y Recibos nº 35 y 41.

trabajo en la Custodia del Señor correspondiente a mí[56] y también *por quitar los pies de las pirámides de la Custodia del Señor y ponerlos en la Urna del Monumento*[57]. A la vista de este comentario, no es aventurado decir que estaban usando piezas de otras obras de la catedral —algunas pirámides de la *Urna*— para el nuevo conjunto en construcción. A partir de este momento, Quinzà cobra cada año por armar y desarmar el viril de la *Custodia*[58]. El encargo de la *Custodia* con sus andas se prolongó durante algunos años más. Así, durante el ejercicio 1827/28, se paga a José Catalá por dorar cuatro querubines y la hojalata de los faroles de la *Custodia*[59]. También José Riquer cobra por la dirección y construcción de los cuatro querubines de madera[60]; el hojalatero Mariano Roca hace los cuatro faroles[61] y A. Kirshien seis campanas de cristal, cuatro para los faroles y dos más de respeto[62]. José Carlos Quinzà, durante el mismo ejercicio, limpia y remienda la *Custodia* y los cuatro ángeles de la misma[63]. Todavía en el ejercicio 1831/32 compone las bambalinas de la *Custodia* y redora una de ellas, al mismo tiempo que arregla la cruz del viril[64].

Después de analizar las noticias documentales que ahora poseemos, corresponde averiguar cómo era este conjunto eucarístico. Hacia 1815 (lám. 1) se ha datado un proyecto de *Custodia procesional* —considerado obra de un autor anónimo valenciano—, que se conserva en el archivo catedralicio[65]. Este, cuya planta y alzado muestra una custodia de asiento de gusto clásico con varias columnas y cúpula, no parece que se refiera a la obra que antes hemos aludido. En él no figuran los ángeles, el Fénix ni los cuatro faroles con rosas y azucenas en sus cañas. Es una pieza claramente arquitectónica que no guarda relación con la que hizo José Carlos Quinzà y el equipo que trabajó en la nueva obra. El boceto del archivo debe de ser algún proyecto que se pediría por parte del cabildo y luego, por razones desconocidas,

---

56 A.C.V. Sig. 1428. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1818 a 1819-1824 en 1825. Cuentas de Fábrica Año 1818 en 1819. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Pbro. colector de la Fábrica del año 1818 en 1819*. Dates y Recibo nº 47.

57 Ibidem.

58 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes que presenta D. Joseph Gasulla colector de Fábrica en lo any 1826 en 1827*. Dates y Recibo nº 37. Los pagos son corresponden a los años 1822-1823, aunque el recibo es de 1826.

59 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes que presenta Joseph Gasulla colector de Fábrica en lo any 1827 en 1828*. Dates y Recibo nº 37.

60 Ibidem. Dates y Recibo nº 38.

61 Ibidem. Dates y Recibo nº 39.

62 Ibidem. Dates y Recibo nº 40.

63 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes que presenta el dd. Francisco Tores Pbre colector de Fábrica en lo any 1828 en 1829*. Dates y Recibo nº 63.

64 A.C.V. Sig. 1429. A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes en carrech y Dates que presente el D. D. Francisco Cerveró Pbro colector de la Fábrica en lo any 1831 en 1832*. Dates y Recibo nº 64.

65 J.J. GAVARA PRIOR, *La Seu de la Ciutat* (Catálogo de Exposición). Valencia, 1996, pp. 206-207.

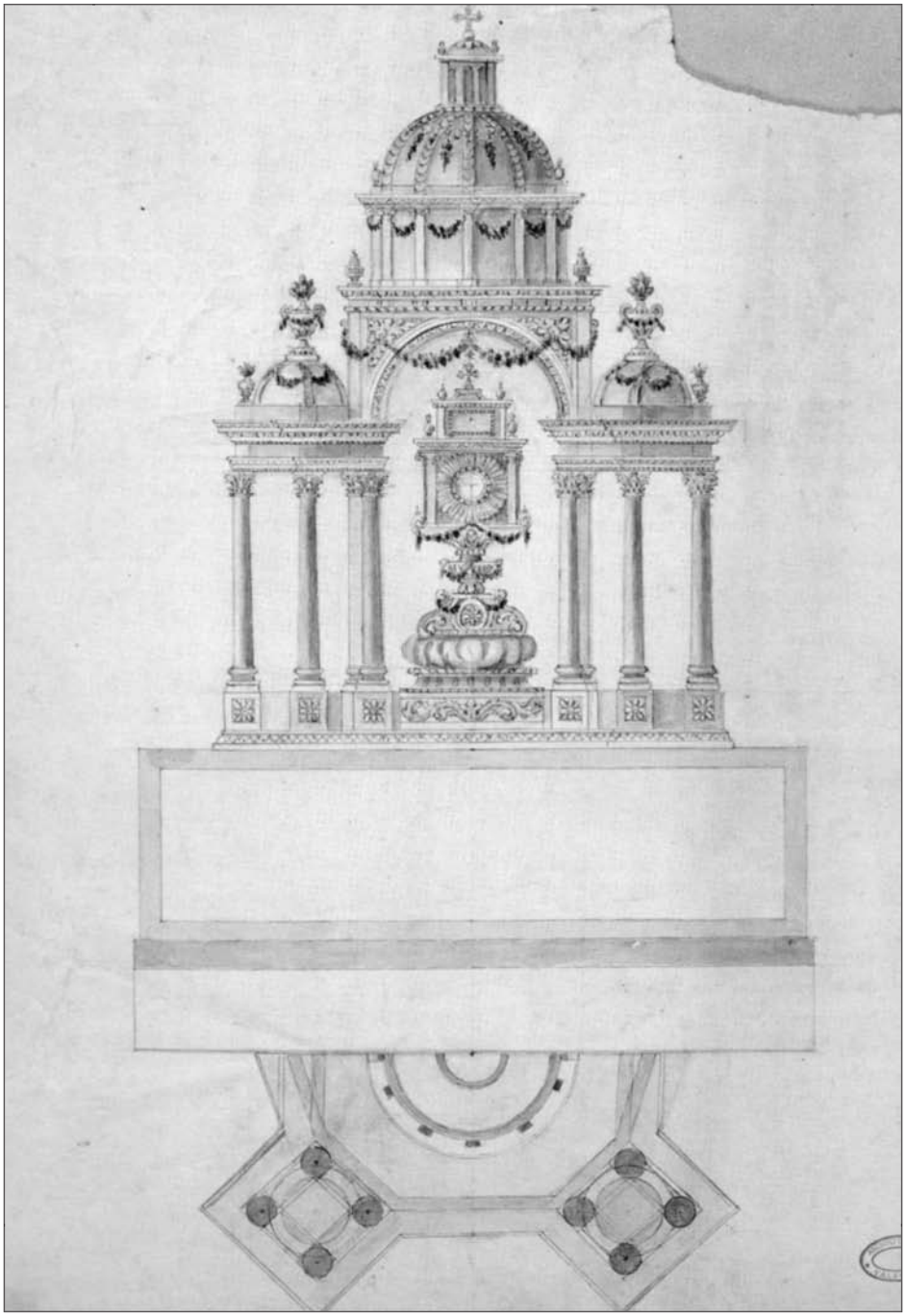


LÁMINA 1. *ANÓNIMO. Diseño de Custodia Procesional (c.1815). Catedral de Valencia (Foto Archivo de la catedral de Valencia).*

no fue realizado. Su datación, en cambio, si concuerda con los años en los que el cabildo preparaba el encargo de una nueva custodia procesional.

Más acorde con las labores de esta época, es el conjunto que la catedral de Valencia atesoraba hasta 1936[66]. Las andas muestran una alta peana —sin bambalinas o caídas a las que sí alude la documentación— con querubines y nubes, así como con cuatro tulipas de cristal —muy cercanas a las que se hacían en la segunda mitad del siglo XIX— en las esquinas (lám. 2). El Fénix es claramente visible en la parte delantera, debajo de las nubes, sobre las que descansa el viril. Éste es muy sencillo. Muestra un astil moldurado con nudo de jarrón y sol con haces de rayos bastante separados entre sí. En él advertimos las espigas y hojas de parra referidas en los documentos, de igual manera que la cruz del remate. Aunque no reproduzca con toda fidelidad lo que los *Libros de Fábrica* indican a causa de las reformas que sufriría en los años venideros, creemos, a falta de mayor precisión y datos, este conjunto de *Andas y Custodia* sí puede corresponder en general a las labores de José Carlos Quinzà y del equipo que contrató el cabildo para tan esperada obra.

El ejercicio 1833/34 es el último donde hemos visto a José Quinzà en los *Libros de Fábrica*. No obstante, las noticias que tenemos sobre este orfebre, procedentes del Colegio de Plateros de Valencia y Reino, alargan su cronología hasta 1847. Desconocemos las razones que motivaron al dicho Quinzà a dejar el cargo o al cabildo metropolitano a prescindir de sus servicios en el primer templo de la Archidiócesis valenciana. Sea como fuere, el siguiente platero catedralicio es Luís Domingo (*1773-1851), que figura en la *Fábrica* desde diciembre de 1831.

Durante su etapa como platero catedralicio, José Carlos Quinzà también labró otras obras. De ellas conocemos la *Custodia procesional* de la Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Cocentaina, datada en 1805. Lleva su marca, otra ilegible y la L coronada de la ciudad de Valencia. Una inscripción da cuenta del autor y donante: "A expensas de mosén Agustín Selfa Escrivá, presbítero beneficiado de esta iglesia. Pesa 168 onzas de plata. Costó mil libras. Artífice Josef Quinzà, platero de Valencia. 1805"[67]. Se trata de una bella obra de plata blanca y dorada de tipo sol. El astil se parte por un nudo cósmico —una de las características de la platería valenciana, aunque también la encontramos en bastantes custodias catalanas— estrechamente relacionado con la platería de la península italiana, en concreto de las Dos Sicilias. Muestra un programa iconográfico de tipo contrarreformista, pero ya muy mitigado. No faltan las figuras de la Fe y la Esperanza así como los racimos

66 Fue dado a conocer en V. BERENGUER LLOPIS, *La catedral de Valencia en 1936* (Introducción, notas, apéndice gráfico, índice onomástico y epílogo a cargo del Rvdo. Andrés de Sales Ferri Chulio). Valencia, 2001, pp. 36-37.

67 E. LÓPEZ CATALÀ, "Unas noticias sobre orfebrería en la Iglesia Parroquial de San Pedro apóstol de Beniarrés. La custodia nueva de 1802" en *Alberri* nº 12. Cocentaina-El Comtat, 1999, p. 164 y E. LÓPEZ CATALÀ, "Custodia" en *La Luz de las Imágenes: La Faz de la Eternidad*. Alicante, 2006, pp. 660-661.

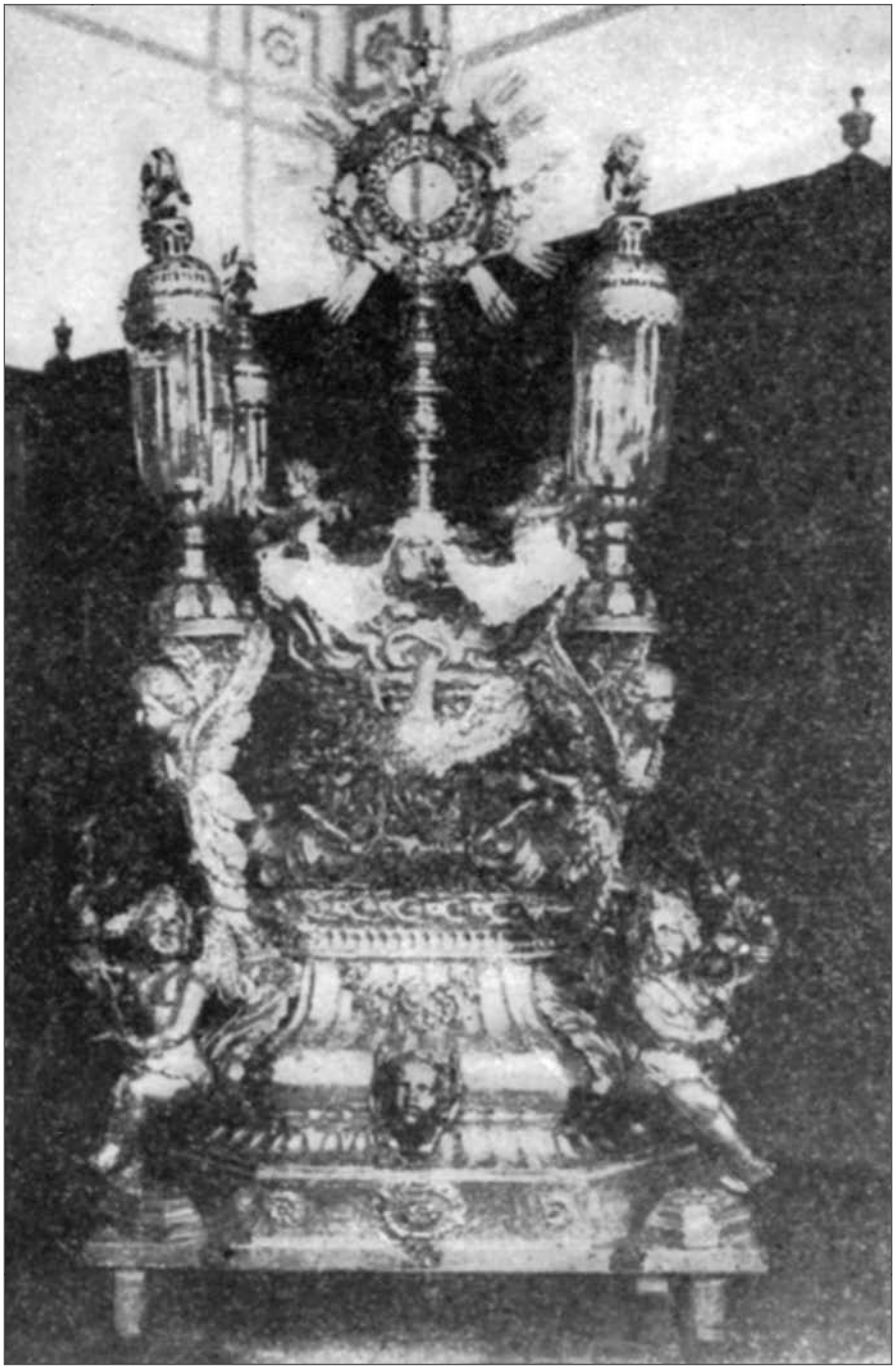


LÁMINA 2. *JOSÉ CARLOS QUINZÁ Y OTROS. Custodia Procesional y andas (s. XIX) (conjunto desaparecido) (Foto Archivo de la catedral de Valencia).*

de vid y las espigas de trigo, alusivos al pan y al vino de la Transubstantación, sacramento esencial de la Iglesia Católica.

Durante el tiempo en que José Carlos Quinzà es platero de la Seo, también otros artistas trabajan para esa iglesia. El 21 de diciembre de 1815, el colector de la Fábrica paga 49 libras, 2 sueldos, 10 dineros por un cáliz de plata, patena y cucharita que ha comprado para el Traste común de misas de la catedral[68]. Ese mismo mes, Josep Vilar (*1759-1827), platero de oro[69], cobra 85 libras por *mis trabajos en los días que estuve ocupado en el desmonte i valoramiento de la pedrería de la Santa Iglesia Metropolitana de esta ciudad*[70]. Unos años más tarde, en 1825, Felipe Pecul, viene desde Madrid para instalar las dos lámparas del Altar Mayor. El cabildo paga los gastos de ida y vuelta a este *artífice y encargado de la conducción y arreglo de las lámparas colocadas en el presbiterio de esta Metropolitana y que ha regalado a la misma el señor canónigo don Luís Exarque*. A Pecul también le dan veintiún días de alimentos —los que permanece en Valencia— que son un regalo de la catedral[71]. El mismo 1825, Josep Benlloch (*1772-1841), platero de oro[72], hace veintiséis cucharitas de plata[73]. Sanchis Sivera informa que, en 1818, el canónigo Luís Lasala, regaló el *Busto de Santo Tomás de Villanueva* que realizó el platero Bellmonte[74].

Un aspecto que conviene recalcar es que, entre 1829 y 1831, se realizaron numerosas lámparas para la catedral destinadas a reponer las perdidas con motivo de la Guerra de la Independencia. A diferencia de lo que ocurría en centurias precedentes, estas no se labraron en plata sino en bronce, cobre y latón, aunque los distintos recibos indican que algunas imitaban la plata. Pedro Ferrer, maestro fundidor, realizó una lámpara grande de bronce para la capilla grande de San Vicente Ferrer y otra para la de San Luís Obispo. Ambas comenzaron a arder el Sábado

68 A.C.V. Sig. 1427. *Cuentas de Fábrica i Tesorería de ropas del año 1815 en 1816. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler colector de Fábrica del año 1815 en 1816*. Data. y Recibo nº 34. No se indica el artífice que labró las obras.

69 Sobre este artista véase F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la edad moderna (Siglos XVI-XIX). Repertorio biográfico*. Valencia, 2005, pp. 867-868.

70 A.C.V. Sig. 1427. *Cuentas de Fábrica i Tesorería de ropas del año 1815 en 1816. Cuentas que da el Dr. Francisco Soler colector de Fábrica del año 1815 en 1816*. Data y Recibo nº 35.

71 A.C.V. Sig. 1428. *Contes que presenta D. Joseph Gasulla colector de Fabrica en lo any 1824 en 1825*. Data y Recibo nº 57 y Sig. 352. *Deliberaciones y acuerdos capitulares en el año 1825*. Día 22-III-1825. ff. 34-34v.

72 Cfr. F. P. COTS MORATÓ, *Los plateros…* ob. cit., pp. 151-152.

73 A.C.V. Sig. 1428. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1818 en 1819-1824 en 1825. Contes que presenta D. Joseph Gasulla colector de Fábrica en lo any 1824 en 1825*. Data y Recibo nº 84 y A.C.V. Sig. 1429. *Cuentas que con cargo y Data presenta D. Josef Gasulla colector de Fábrica del año 1825 en 1826*. Data y Recibo nº 45.

74 J. SÁNCHIS SIVERA, ob. cit., p. 389. Existen varios plateros apellidados Bellmont en Valencia en estos años, sin que podamos precisar a quién se refiere el canónigo Sanchis.

Santo de 1829[75]. No fueron las únicas que este fundidor hizo. Labró también las de las capillas de San Vicente Mártir[76], de San Miguel[77], de Nuestra Señora del Puig[78], del Nacimiento de Jesús[79], de San Antonio de Padua[80], del Beato Gaspar Bono[81], del *Sant Bult*[82], de San Jaime[83], del Buen Ladrón[84], de San Antonio Abad[85], de la Virgen contra la Peste[86], de Santa Catalina Mártir[87], de la Beata Catalina Tomás[88] y la del Santo Cristo del Coro[89]. Otro maestro, José Aparicio, labró las lámparas para la capilla de San Mateo Evangelista[90], de San Gregorio Papa[91] y de San Honorato Abad[92], estas últimas, según indican los correspondientes recibos, imitando a plata. Junto con ellos, en los *Libros de Fábrica* figura Antonio Blasco[93] que, en esos años, realiza trabajos en bronce para la Metropolitana como componer una cruz para la capilla de los canónigos[94].

75 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes que presenta el d. d. Francisco Torres, Pbre. Colector de Fábrica en lo any 1828 en 1829*. Data y Recibos nº 37 y 38. La lámpara de San Vicente la pagaron don Vicente Llopis, magistral, y don Vicente Bordes, doctoral, mientras que la de San Luís se ocupó del legado de don Fernando Martínez a la Administración de san Luís Obispo.

76 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes en carrec y data que presenta el D. D. Francisco Torres, Pbre. Colector de Fábrica en lo any 1829 en 1830*. Data y Recibo nº 34.

77 Ibidem. Data y Recibo 35.

78 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes en carrec y Data que presenta el DD. Francisco Cerveró, Pbre. Colector de la Fábrica de lo any 1830 en 1831*. Data y Recibo nº 39.

79 Ibidem. Data y Recibo nº 40

80 Ibidem. Data y Recibo nº 41.

81 Ibidem. Data y Recibo nº 42.

82 Ibidem. Data y Recibo nº 43.

83 Ibidem. Data y Recibo nº 44.

84 Ibidem. Data y Recibo nº 45.

85 Ibidem. Data y Recibo nº 46.

86 Ibidem. Data y Recibo nº 47.

87 Ibidem. Data y Recibo nº 48.

88 Ibidem. Data y Recibo nº 49.

89 Ibidem. Data y Recibo nº 50.

90 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes en carrec y data que presenta el D. D. Francisco Torres, Pbre. Colector de Fábrica en lo any 1829 en 1830*. Data y Recibo nº 50.

91 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes en carrec y Data que presenta el DD. Francisco Cerveró, Pbre. Colector de la Fábrica de lo any 1830 en 1831*. Data y Recibo nº 36.

92 Ibidem. Data y Recibo nº 37.

93 En ocasiones se le llama Antonio Blanco.

94 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes en carrec y data que presenta el D. D. Francisco Torres, Pbre. Colector de Fábrica en lo any 1829 en 1830*. Data y Recibo nº 64.

A partir de estos años, la figura de los broncistas es una constante en la catedral de Valencia. Antonio Blasco se documenta desde 1824[95] hasta 1842[96]. A este le sigue otro broncista llamado Ramón Blasco, quizá pariente suyo, desde 1846[97] hasta 1851[98]. José y Vicente Ferrer les continuarán en estas labores en años sucesivos. La última vez que hemos visto a Vicente Ferrer en la *Fábrica* es en octubre de 1887[99]. Todos ellos hacen cruces, candeleros y se ocupan de la reparación de todos los objetos de bronce de la Seo.

Junto con ellos otros artistas trabajan para la Metropolitana. En diciembre de 1832, Mariano Yritia cobra siete libras, diecinueve sueldos y cinco dineros por la composición de cinco lienzos para los altares de Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora del Pilar, Santo Tomás Apóstol, Santo Tomás de Villanueva y la Santísima Trinidad[100] y el 22 de junio de 1833 se le pagan ochenta libras, a cuenta de las ciento cincuenta que debe percibir, al pintor académico Francisco Grau por el cuadro de *La Purísima Concepción* para el órgano mayor. Las otras setenta libras las recibe el 16 de noviembre del mismo año[101].

El siguiente platero catedralicio del que tenemos noticia, como ya se ha dicho, es Luís Domingo (*1773-1851). La primera noticia que hemos visto de su presencia en la Seo es de diciembre de 1831[102]. Este orfebre había nacido en Valencia en 1773 y aprendió el arte con Antoni Romero (*1746-1796/97). En 1798 fue examinado y aprobado como maestro de plata de la Ciudad y Reino, para lo que dibujó y realizó una cuchara (lám. 3). Desempeñó varios cargos en el Colegio de Plateros

95 A.C.V. Sig. 1428. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1818 en 1819-1824 en 1825. Contes que dona D. Joseph Gasulla colector de Fábrica en lo any 1823 en 1824. Contes que dona D. Joseph Gasulla colector de Tesoreria de Robes en lo any 1823 en 1824*, s/n.

96 A.C.V. Sig. 1430. *Fábrica y Armari. Contes del Anys 1832 en 1833-1841 en 1842. Cuenta de Fábrica año 1841 en 1842. Tesorería de Fábrica. Cuentas en cargo y Data que presenta Dr. Buenaventura Bertran Pbro. colector de Fábrica del año 1841 en 1842*. Dates y Recibo nº 48

97 A.C.V. Sig. 1431. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1842 en 1843-1850 en 1851. Cuentas qde Fábrica año 1846 en 1846. Tesorería de Fábrica. Cuentas que presentó D. Buenaventura Bertran Pbro colector de Fábrica del año 1845 en 1846*. Dates y Recibo nº 32.

98 A.C.V. Sig. 1431. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1842 en 1843-1850 en 1851. Cuentas de Fábrica Tesorería de Ropa y Armario año 1850 en 1851. Cuenta general de Fábrica Tesorería de Ropas y Armario que presenta el D. D. José Riera Pbro. encargado de las mismas en el año Ecco. 1850 en 1851*. Dates y Recibo nº 27.

99 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo Cabildo. Año Canonical de 1887 en 1888. Gasto en Fábrica desde 1 de Mayo de 1887 a 30 de Abril de 1888*, s/f.

100 A.C.V. Sig. 1430. *Fábrica y Armari. Contes del Anys 1832 en 1833-1841 en 1842. Contes en Carrech y Data que presenta el D. D. Francisco Cerveró Pbro. Colector de Fábrica any 1832 en 1833*. Dates y Recibo nº 53.

101 A.C.V. Sig. 1430. *Fábrica y Armari. Contes del Anys 1832 en 1833-1841 en 1842. Fábrica Cuentas de Cargo y Data que presenta Dr. Buenaventura Bertran Pbro colector de Fábrica año 1833 en 1834*. Data y Recibo 44.

102 A.C.V. Sig. 1429. *Fábrica y Armari. Contes dels anys 1825 en 1826-1831 en 1832. Contes en carrech y Dates que precenta el DD. Franco Cerveró, Pbro colector de la Fábria en lo any 1831 en 1832*. Data y Recibo nº 65.

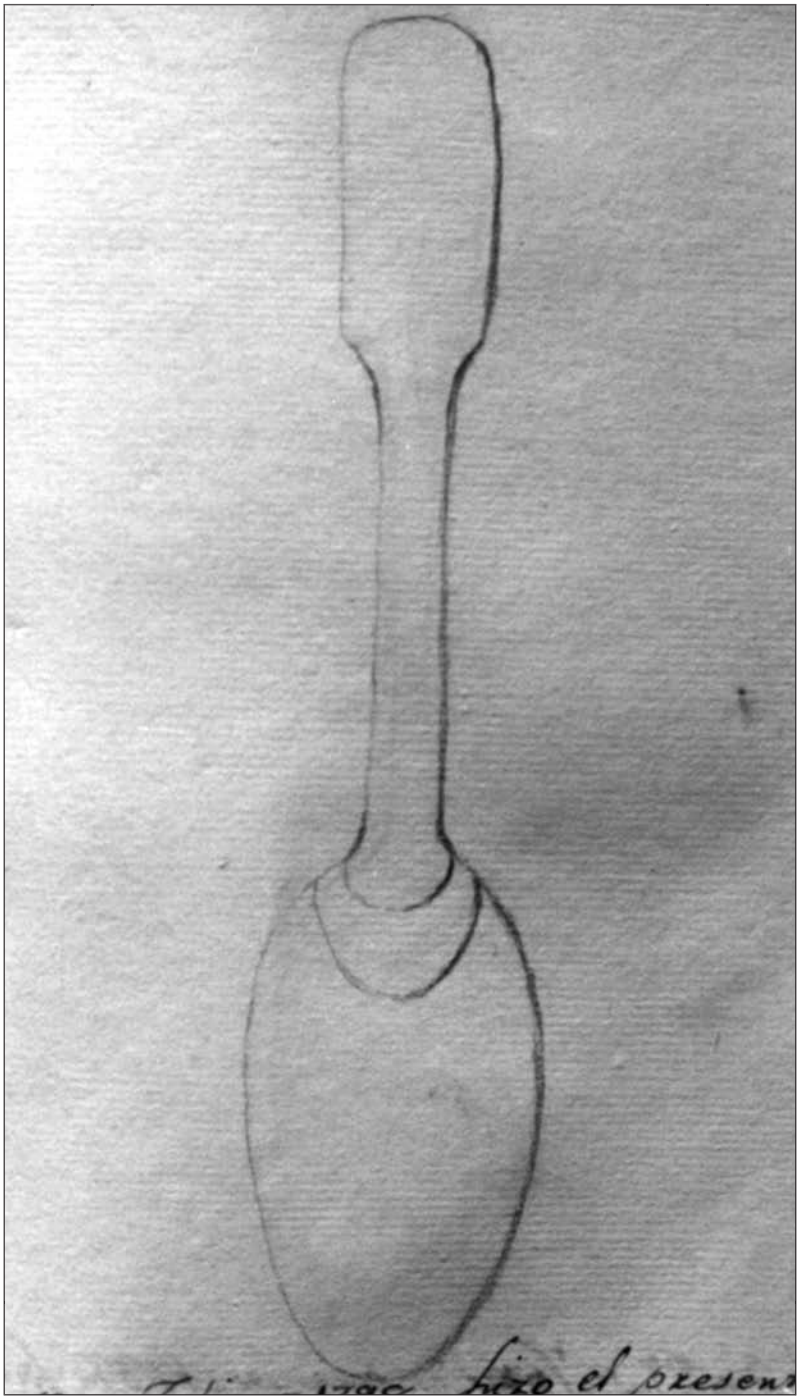


LÁMINA 3. *LUIS DOMINGO. Cuchara magistral (1798) (Foto F. Cots).*

de Valencia y Reino, como el de "electo". En 1847 renuncia a este cargo por tener más de sesenta años[103], pero en la catedral lo hemos documentado como maestro platero hasta 1851[104].

Las labores de Luís Domingo en la Seo no son de gran relevancia, a tenor de lo que recoge la Fábrica. Se limita a reparar y limpiar las piezas que lo precisan, labrando alguna que otra obra nueva, como ya hemos apuntado. Suyos son algunos arreglos en la *Custodia procesional* dignos de notar porque explican mejor cómo era aquella obra. Así, durante el ejercicio 1839/49 cobra tres libras por *componer el viril y aser dos serafines de cobre y dorarlos*[105]. Durante el ejercicio siguiente, se le paga por *componer las quatro bambalinas de las andas del Señor que se pusieron barios pedasos de latón en diferentes remiendos*[106]. En 6 de abril de 1845 cobra doce libras por *limpiar el viril, dorar las ocho espigas y componer el emparrado*[107]. Durante el ejercicio 1846/47 realiza otras reparaciones en el conjunto. En ese año cobra doce libras *por acer tres espigas de cobre con su rama de paja, imitando todo a trigo, y dorarlo todo de oro fino, en lo que se han consumido cuatro adarmes*; también se le pagan cinco libras, seis sueldos *por las dos uvas de vidrio que llevan los ángeles de la custodia con las espigas* y tres libras más *por las hechuras de la rama de parra para dichas uvas*[108]. Al año siguiente, le abonan cuarenta libras *por limpiar los ocho ángeles, el relicario y los colgantes de flores de la Custodia del Corpus*[109].

En 1847 se coloca en el altar mayor de la Seo la imagen de la *Virgen de Portaceli*, escultura de Ignacio Vergara (*1715-+1776) que provenía de la desamortizada Cartuja. Luís Domingo limpia su corona durante el ejercicio 1846/47 y, al ejercicio siguiente, realiza una diadema para el Niño Jesús, compone la corona de la Virgen

103 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros…* ob. cit., pp. 306-307.

104 A.C.V. Sig. 1431. *Fábrica y Armari. Contes Dels Anys 1842 en 1843-1850 en 1851. Cuentas de Fábrica Tesorería de Ropa y Armario año 1850 en 1851. Cuenta general de Fábrica Tesorería de Ropas y Armario que presenta el D. D. José Riera Pbro. encargado de las mismas en el año Ecco. 1850 en 1851*. Data y Recibo 26.

105 A.C.V. Sig. 1430. *Fábrica Armari. Contes dels Anys 1832 en 1833-1841 en 1842. Tesorería de Fábrica. Cuentas con cargo y Data que presenta Dn. Buenavena. Bertran, Pbro. colector de Fábrica del Año 1839 en 1840*. Data y Recibo nº 34.

106 A.C.V. Sig. 1430. *Contes dels Anys 1832 en 1833-1841 en 1842. Cuentas de Fábrica año 1840 en 1841. Tesorería de Fábrica. Cuentas con cargo y data que presenta Dn. Buenavea. Bertran Pbro. colector de Fábrica del año 1840 en 1841*. Data y Recibo nº 32.

107 A.C.V. Sig. 1431. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1842 en 1843-1850 en 1851. Cuentas de Fábrica del año 1844 en 1845. Tesorería de Fábrica. Cuentas con cargo y Data que presenta Dn. Bunavea. Bertran Pbro. Colector de Fábrica del año 1844 en 1845*. Data y Recibo nº 28.

108 A.C.V. Sig. 1431. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1842 en 1843-1850 en 1851. Cuentas de Fábrica del año 1846 en 1847. Tesorería de Fábrica. Cuentas que presenta Dn. Buenaventura Bertran Pbro. Colector de Fábrica del año 1846 en 1847*. Data y Recibo nº 27.

109 A.C.V. Sig. 1431. *Fábrica y Armari. Contes dels Anys 1842 en 1843-1850 en 1851. Tesorería de Fábrica. Cuenta que presenta don Franco. Peris colector de la misma por lo cobrado y pagado en el año 1847 en 1848*. Data y Recibo nº 28.

incorporándole trece piedras engastadas en plata así como otros adornos de pedrería y le procura un par de pendientes de *piedras de Francia*[110].

Después de Luís Domingo, entra al servicio de la catedral Manuel Gallén en 1851[111]. Este orfebre nace en Morella en 1818, hijo del también platero José Gallén. Se establece en Valencia, donde abre obrador frente a la fachada principal de la iglesia de Santa Catalina, en pleno corazón de la Platería. Allí morirá el 25 de diciembre de 1894. Milián indicó que el *crédito, pericia y honradez de este insigne platero morellano afincado en Valencia le merecieron fuera nombrado platero perpetuo de la Capilla de Nra. Sra. de los Desamparados y de la Iglesia Metropolitana de Valencia*[112]. De Manuel Gallén se conocen muchas obras repartidas por tierras valencianas[113] e incluso fuera de ellas, como en la provincia de Teruel[114]. Milián también apuntó que obtuvo el magisterio en el Colegio de Valencia y Reino en 1841, pero la verdad es que fue unos años antes, el 28 de septiembre de 1838[115]. Fueron estos unos magisterios extraordinarios destinados a conmemorar el sexto centenario de la conquista de Valencia por el rey Jaume I. Debido a ello, los aspirantes no dibujaron ni realizaron obra alguna. En las mismas aprobaciones, también obtuvo su título Timoteo Xerri y Martínez, al que más adelante nos referiremos. Una vez aprobado, Manuel Gallén Ferreres, que ese era su segundo apellido, fue elegido, el 24 de junio de 1842, uno de los cuatro alumbradores de san Eloy del Colegio de Plateros de Valencia y Reino[116].

Manuel Gallén, durante su etapa como maestro platero de la catedral, se dedica a realizar las mismas labores que hicieron sus antecesores en el cargo. Conocemos esos trabajos con más detalle durante los primeros años, ya que, después de 1853, las fuentes consultadas nos informan escuetamente de las faenas que se llevan a cabo en la Seo. Durante el ejercicio 1851/52, Gallén compone dos piezas de la *Urna del Monumento*[117] y, en el siguiente, repara la *Custodia procesional*. Esta vez limpia

110 Ibidem.

111 A.C.V. Sig. 1432. *Cuenta General de Fábrica y Armario 1851 en 1852. Cuenta General de la Fábrica, Tesorería de ropas y Armario que presenta el DD. José Riera Pbro. encargado de las mismas en el años Ecco. 1851 en 1852*. Data y Recibo 57.

112 M. MILIAN BOIX, "El punzón de orfebrería de Morella (1320-1910)". *Martínez Ferrando Archivero. Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos*. 1968, p. 372.

113 Ibidem. pp. 370-372 y A. de S. FERRI CHULIO, *La platería valentina*. Sueca, 1992, p. 133.

114 C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. Teruel, 1980. Vol. II, p. 21.

115 F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría…* ob. cit. CD adicional. Apéndice Documental. 2.4. Listas de maestros aprobados sin realizar examen. Doc. 93. y A.H.M.V. Plateros. Caja 29. *Libro de Deliberaciones del Colegio de Plateros de esta ciudad de Valencia. Año 1815* (1815-1848), ff. 93 y 93v. y Gremios en General. Caja 8. nº 31. *Manual de Deliberaciones particulares en lo perteneciente a la Mayoralía de dn. José Alemany año 1832 en 1833* (1832-1842), ff. 43, 44v.-45v.

116 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8. nº 31. *Manual de Deliberaciones particulares en lo perteneciente a la Mayoralía de dn. José Alemany año 1832 en 1833* (1832-1842), f. 69v.

117 A.C.V. Sig. 1432. *Cuenta General de Fábrica y Armario 1851 en 1852. Cuenta General de la Fábrica, Tesorería de ropas y Armario que presenta el DD. José Riera Pbro. encargado de las mismas en el año Ecco. 1851 en 1852*. Data y Recibo nº 57.

la plata y el dorado, reforma las hojas de parra poniéndole varias piedras con sus engarces y recompone la bambalina del anda[118]. Su trabajo discurre, al parecer, sin contratiempos a lo largo de los años. Así, en agosto de 1880, limpia las piezas de plata pertenecientes a la imagen de la *Virgen de los Desamparados* del Cabildo[119]. La última vez que hemos visto su nombre en los *Libros de Fábrica* es el 25 de abril de 1885, cuando le pagan las composturas y blanqueo de varios incensarios[120].

Como acontecía en años anteriores, la catedral también contrata a otros plateros para su servicio, aunque no tienen el cargo de titular de la Seo. Conocemos a varios de ellos que realizan labores en la Metropolitana. El 1 de julio de 1851 le pagan ciento cincuenta reales de vellón a José Beneyto por componer y dorar un Crucifijo para el templo[121]. Otro orfebre que trabaja en estos años en los que Manuel Gallén disfruta del cargo de platero de la catedral, es el napolitano Miguel Orrico (*c.*1835-+1904). Lo hemos documentado en dos ocasiones: en diciembre de 1868[122] —cuando se le pagan trescientos doce reales de vellón por doce portacirios de alpaca y la limpieza de los candeleros[123]— y en octubre de 1878 —esta ocasión cobra mil trescientos sesenta y ocho reales de vellón por un relicario de plata de ley *y otros objetos*[124]—. Miguel Orrico es uno de los plateros más activos en el Ochocientos valenciano. Se instala en la ciudad de Valencia bastante joven. Hace tiempo apuntamos una serie de noticias sobre él y sus sucesores[125], pero hoy sabemos algo más: muere en la ciudad del Turia en 1904[126].

Otro platero que desempeña una labor importante en la Seo es Leandro García y Latre (*c.* *1830-1869), hijo del platero Leandro García y Bort (*1790-+1839), "macipe" que fue del Colegio. Sabemos que se examina, con motivo de los magisterios

118 A.C.V. Sig. 1433. *Cuentas de Fábrica 1852 a 1853. Cuenta General de Fábrica, Tesorería de Ropas y Armario que presenta el Dr. D. José Riera Pbro. encargado de las mismas en el año Ecco. 1852 en 1853*. Data y Recibo nº 58.

119 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana á cargo de la Ylte. Cabildo. Entradas en Fábrica desde 1º de Mayo de 1880 a 30 de Abril de 1881. Salidas de Fábrica desde 1º de Mayo de 1880 a 30 de Abril de 1881*. s/f.

120 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana á cargo del Ymo Cabildo. Año Canonical de 1884 en 1885. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1884 á 30 de Abril de 1885*. s/f.

121 A.C.V. Sig. 1432. *Cuenta General de Fábrica y Armario 1851 en 1852. Cuenta General de la Fábrica, Tesorería de ropas y Armario que presenta el DD. José Riera Pbro. encargado de las mismas en el año Ecco. 1851 en 1852*. Data y Recibo nº 72.

122 En esta referencia se le llama Manuel, pero debe de ser una equivocación porque su hijo todavía no debía de estar en activo.

123 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Salidas de Fábrica desde 1º de Mayo de 1868 á 30Abril 1869*. s/f.

124 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa Yglesia Metropolitana á cargo del Ylmo. Cabildo. Salidas de Fábrica desde 1º de Mayo 1878 á 30 de Abril 1879*. s/f.

125 F.P. COTS MORATÓ y E. LÓPEZ CATALÁ, "La platería en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 115-116.

126 Agradecemos a nuestro amigo, don Enrique López Catalá, este dato.

extraordinarios por la visita de los reyes de España a Valencia, los días 20 y 22 de octubre de 1827 y no realiza dibujo ni obra alguna para obtener el magisterio[127]. Desempeña algunos cargos en el Colegio de Plateros de Valencia y Reino: durante el ejercicio 1831/32 es alumbrador[128]; en los de 1834/35[129] y 1838/39[130] es uno "de los ocho del común"; en 1835/36 es celador[131]. El 21 de mayo de 1839, una vez fallecido su padre, le nombran "macipe" —criado— del Colegio[132] y, un mes más tarde, el 26 de junio de 1839, acepta los enseres del Colegio como tal "macipe"[133]. Leandro García y Latre vive en una casa propiedad del Colegio de Plateros, como consta en dos documentos de mayo del año siguiente en los que se especifica que le rebajan el alquiler, ya que el Colegio ha vendido el porche o desván de la citada casa[134].

Como platero, se le conocen algunas obras. Sabemos que presentó un *Cáliz* de plata a la Exposición, iniciada y llevada a cabo por la Sociedad Económica de Amigos del País, de 1846 y el *Retablo Mayor* gótico florido de la Seo de Valencia[135], al que nos referiremos más adelante. De este último, da cumplida cuenta Sanchis Sivera quien expone que su arquitecto fue Ramón Ximénez y Cros y el modelista el Sr. Franchini[136]. A esto hay que añadir, que el arquitecto Timoteo Calvo fue, junto con Ximénez, coautor de su traza en 1860[137], de la que se conservan los diseños en el archivo catedralicio (lám. 4).

---

127 F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría…* ob. cit. CD adicional. Apéndice Documental. 2.4. Listas de maestros aprobados sin realizar examen. Doc. 92 y F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros…* ob. cit., p. 406. Aquí modificamos la cronología que dimos en un primer momento y damos nuevos datos.

128 A.H.M.V. Plateros. Caja 26, nº 17. *Manual de Deliberaciones Particulares en lo perteneciente a la Mayoralía de Dn. Pedro Vento (…) año de (…) En 1826* (1825-1832), f. 105v.

129 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8, nº 31. *Manual de Deliberaciones particulares en lo perteneciente a la Mayoralía de dn. José Alemany año 1832 en 1833* (1832-1842), f. 16v.

130 Ibidem, f. 41v.

131 Ibidem, f. 22.

132 A.H.M.V. Plateros. Caja 29. *Libro de Deliberaciones del Colegio de Plateros de esta ciudad de Valencia. Año 1815* (1815-1848), f. 95v.

133 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8, nº 31. *Manual de Deliberaciones particulares en lo perteneciente a la Mayoralía de dn. José Alemany año 1832 en 1833* (1832-1842), f. 51v.

134 A.H.M.V. Plateros. Caja 29. *Libro de Deliberaciones del Colegio de Plateros de esta ciudad de Valencia. Año 1815* (1815-1848), f. 99 y A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8, nº 31. *Manual de Deliberaciones particulares en lo perteneciente a la Mayoralía de dn. José Alemany año 1832 en 1833* (1832-1842), f. 54.

135 V. BOIX, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877 (Ed. facsímil, Valencia, 1987), p. 36 y M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975 (1ªEd. 1868). Vol. I, p. 273.

136 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 176 y J SANCHIS SIVERA, "Arqueología y Arte" en *Geografía General del Reino de Valencia*. Vol. I. Barcelona, 1918, p. 951.

137 J. BÉRCHEZ y A. ZARAGOZÁ: "Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María (Valencia) en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Valencia. Arquitectura Religiosa*. Tomo X. Valencia, 1995, p. 53.

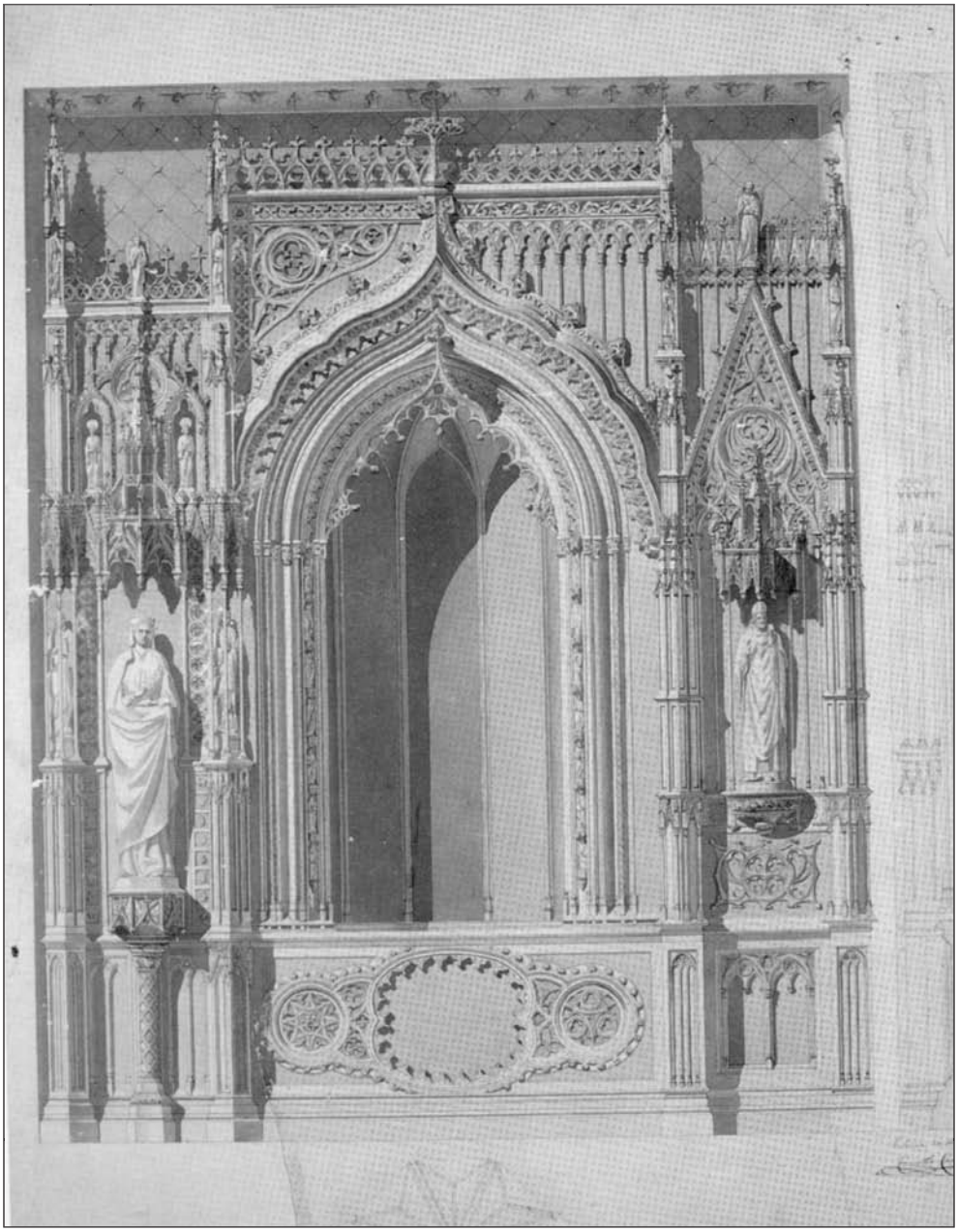


LÁMINA 4. *TIMOTEO CALVO Y RAMÓN MARÍA XIMENEZ. Proyecto para el Retablo Mayor (1860) (Foto Archivo de la catedral de Valencia).*

LÁMINA 5. *LEANDRO GARCÍA Y LATRE Y LEANDRO GARCÍA Y SALAVERT. Retablo Mayor (1863-1867) (desaparecido) (Foto Cabedo).*

En la catedral se abonan a Leandro García y Latre, en junio de 1865, ochocientos setenta reales de vellón por dorar y restaurar doce cálices con sus patenas[138] y, en diciembre del mismo año, otros seiscientos cincuenta reales por recomponer objetos de plata[139]. En octubre de 1867 cobra seis mil cuatrocientos setenta y cuatro reales de vellón *por componer el frontal de plata del Altar Mayor*[140]. Curiosamente, este último año de 1867 es cuando nuestro platero culmina el *Retablo Mayor*, hecho en cobre y en el que trabajaba desde 1863.

La empresa del nuevo *Retablo Mayor* preocupó al cabildo durante varios años. Después del expolio de la catedral en 1812, pronto se pensó en dotar de un nuevo retablo a la Metropolitana. Éste se llevaría a cabo en la década de 1860 (lám. 5). El cabildo contactó con importantes casas españolas y extranjeras para que realizaran la pieza. Así se conservan cartas de la firma francesa Christofle, desde su sede en Madrid, y de José Ramírez de Arellano, por entonces director de la Real Fábrica de Martínez y platero de la Real Casa y Cámara, que expresan sus condiciones para llevar a cabo la obra. Según Ramírez de Arellano, era un trabajo colosal y único en su tiempo, por lo que manifiesta, a parte de no querer dar presupuesto por prudencia, su deseo de hacerlo. Tal deseo no sería posible ya que el cabildo encargó el retablo al valenciano Leandro García y Latre en 1863. Éste sería ayudado por su hijo Leandro García y Salavert (*c.* 1838-1869), oficial platero. La obra debía de ser de cobre y dorado a fuego. El retablo se hizo, pero, en 1869, el cabildo y García Latre rescindían el contrato de su dorado[141]. Sánchis Sivera informa que, en 1892, fue restaurado por el dorador José Andrés, bajo la dirección de José Aixa[142]. Sin duda, esta obra colosal no fue admirada por sus contemporáneos a causa de su deficiente dorado y al contraste que ofrecía con su alrededor —la Capilla Mayor barroca de la Seo—. Tormo se refiere a él *como dorado tontamente a sisa (como si fuera madera)*[143], pero años antes, Llorente lo despreció por sus formas "góticas" y decoración, que no se adaptaban, a su criterio, a la dieciochesca imagen de la *Virgen de Portaceli* ni al estilo de la Capilla Mayor[144].

Como se ha dicho, el último año en que hemos visto referido el nombre de Manuel Gallén en la *Fábrica* es 1885, pero, ya desde unos años antes, otros dos plateros figuran en la nómina catedralicia. Se trata de Ventura Trillo y Dies (1824-1886) y de

138 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo Cabildo. Entradas desde 1 de Mayo de 1865 á 30 de abril 1866. Salidas. 1865-1866*, f. 49v.

139 Ibidem, f. 51.

140 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo Cabildo. Salidas de Fábrica desde 1 de Mayo de 1867 á 30 de abril 18686*, s/f.

141 A.C.V. Sig. 683. En la actualidad, estamos estudiando toda la documentación sobre esta pieza para una futura publicación.

142 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral…* ob. cit., p. 176.

143 E. TORMO, *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, 1923, p. 94.

144 T. LLORENTE OLIVARES, *Valencia. Sus monumentos y su arte. Su naturaleza e historia*. Barcelona 1887-1889 (Ed. facsímil, Valencia, 1980), Tomo I, p. 588.

Andrés Trillo y Capilla (1875-1889), seguramente hijo suyo. Ventura permanecerá en las fuentes consultadas hasta 1886, mientras que Andrés lo hará hasta 1889. Las razones de la presencia de estos plateros en la Seo las desconocemos, pero, según la documentación, sus trabajos son similares a los que realiza Gallén. Cierto es que el morellano había cumplido, en 1880, los 62 años de edad y no es aventurado pensar que esa avanzada edad le impediría realizar todas las labores que requería su cargo, pero, sea lo que fuere, la presencia de los Trillo y sus labores indican un refuerzo a los trabajos que Manuel Gallén tendría que realizar.

Ventura Trillo y Dies era hijo de Vicente Trillo quien, en la Junta General del Colegio de Plateros del 30 de marzo de 1824, pide se matricule a dos de sus hijos como aprendices: Ventura y José. Ventura ya ha terminado su aprendizaje en casa de Antonio Miró, según acredita la certificación que su padre adjunta, mientras que a José se le mantiene en casa de Pascual Arroyo, aunque, previamente había estado dos años en casa de José Andrés. Vicente Trillo pide el pago fraccionado de los derechos de matrícula de sus hijos, cosa que se le concede. Se les anota en los libros correspondientes al día siguiente[145]. Ventura obtuvo el magisterio para la Ciudad y Reino bastantes años después de su matrícula, concretamente el 20 de junio de 1851[146].

Combinando su trabajo de oficial platero, Ventura Trillo fue discípulo de la Sala de Flores de la Academia de San Carlos de Valencia. Se le premió en Flores y Ornatos el 21 de diciembre de 1828 y, otra vez, en 1829. De él se conserva un dibujo de flores en dicha Academia[147].

De sus labores en la catedral sabemos que, en mayo de 1880, cobra ochenta y seis reales de vellón por varias composturas. En marzo del año siguiente hace dos hisopos y el plumaje nuevo. Un mes más tarde se le pagan ciento doce reales *por trabajos hechos*[148]. Los pagos continúan. Así, en diciembre de 1881, le abonan doscientos reales por *componer y limpiar la plata de uso*[149]. En mayo de 1882 cobra por la composición de dos lámparas, dos incensarios y la limpieza de seis más[150].

---

145 A.H.M.V. Plateros. Caja 14. *Libro donde se notan las Matrículas de Valencia y Reyno. Principia esta año de 1800 en 1801* (1800-1851), f. 16; Caja 29. *Libro de Deliberaciones del Colegio de Plateros de esta ciudad de Valencia. Año 1815* (1815-1848), f. 17-17v. y Gremios en General. Caja 8, nº 30. *Manual de Deliberaciones particulares en lo perteneciente a la Mayoralía de dn. Vicente Broquel. Año de 1818 en 1819* (1818-1825), ff. 62v-63.

146 F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría…* ob. cit. CD adicional. Apéndice Documental. 2.4. Listas de maestros aprobados sin realizar examen. Doc. 96.

147 S. ALDANA FERNÁNDEZ, *Pintores valencianos de Flores (1766-1866)*. Valencia, 1970, pp. 230 y 250. Cfr. También M.J. LÓPEZ TERRADA, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia, 2001, p. 262.

148 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglecia Metropolitana á cargo del Yllmo Cabildo. Salidas de Fábrica desde 1º de Mayo de 1880 a 30 de Abril de 1881*, s/f.

149 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglecia Metropolitana á cargo del Yllmo Cabildo. Salidas de Fábrica desde 1º de Mayo de 1881 a 30 de Abril de 1882*, s/f.

150 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglecia Metropolitana á cargo del Yllmo Cabildo. Salidas de Fábrica desde 1º de Mayo de 1882 a 30 de Abril de 1883*, s/f.

El último pago a este platero se realiza en mayo de 1886 cuando le dan cien reales de vellón por limpiar seis incensarios, el *Arca del Monumento*, varias bandejas y un portapaz[151].

Junto a Ventura Trillo[152] trabaja Andrés Trillo y Capilla, aprobado como maestro platero de la Ciudad y Reino, en clase de hijo de colegial, el 1 de febrero de 1875[153]. La primera noticia suya que hemos encontrado en la *Fábrica*, corresponde a julio de 1881. En esta fecha le pagan por varias composturas en piezas de plata y por limpiar otras obras del mismo metal[154]. De 1885 hay varios pagos por limpiezas y adobos así como por componer la *Cruz* buena arzobispal[155]. En diciembre de 1886 cobra por limpiar las andas de plata y los incensarios así como por haber hecho varias composturas más. En marzo del año siguiente por la limpieza de la plata y también por composturas[156]. En octubre de 1887, sabemos del arreglo de dos cetros y la limpieza de seis candeleros, cinco incensarios y un candelabro[157]. La última noticia documentada de Andrés Trillo en la *Fábrica* corresponde a febrero de 1889 cuando cobra veinticinco pesetas y cincuenta céntimos *por limpiar los incensarios y hacer varias composturas*[158].

Tras estas referencias, vienen una serie de trabajos anónimos. En julio de ese mismo año la *Fábrica* paga por componer una bandeja, incensarios y dos cetros[159]. Lo mismo sucede en junio de 1892, cuando se arregla el *Frontal* de plata[160] o en

151 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglecia Metropolitana á cargo del Yllmo Cabildo. Año Canonical de 1886 á 1887. Gastos de Fábrica desde 1º de Mayo de 1886 á 30 de Abil de 188*, s/f.

152 Se ha advertido una marca con la palabra TRILLO en unas *Crismeras* de la Parroquia de los Santos Juanes de Cullera. Cfr. A. de S. FERRI CHULIO, ob. cit., pp. 113 y 134. Quizá corresponda a este Ventura Trillo.

153 F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría…* ob. cit. CD adicional. Apéndice Documental. 2.4. Listas de maestros aprobados sin realizar examen. Doc. 99.

154 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglecia Metropolitana á cargo del Yllmo Cabildo. Salidas de Fábrica desde 1º de Mayo de 1881 a 30 de Abril de 1882* , s/f.

155 Las fechas de estos pagos son: 30 de junio, 31 de agosto y treinta de octubre. Cfr. A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Año Canonical de 1885 á 1886. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1885 á 30 de Abril de 1886*, s/f.

156 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Año Canonical de 1886 á 1887. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1886 á 30 de Abril de 1887*, s/f.

157 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Año Canonical de 1887 á 1888. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1887 á 30 de Abril de 1888*, s/f.

158 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Año Canonical de 1888 á 1889. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1888 á 30 de Abril de 1889*, s/f.

159 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Año Canonical de 1889 á 1890. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1889 á 30 de Abril de 1890*, s/f.

160 A.C.V. Sig. 977. *Fábrica. Libro de entradas y salidas. Años Canonicales 1891 a [sic]. Diario de salidas. Año Canonical de 1892 á 1893*, s/f.

diciembre de 1893 con varios trabajos de platería que se hacen en la *Custodia*[161]. La última referencia a estos anónimos quehaceres de la plata de la Seo, la tenemos en diciembre de 1896, fecha en que se componen varios candeleros y otras piezas de plata y bronce[162]. De todas maneras, ya en abril de 1890 se encarga Juan Brel, cuya profesión desconocemos, de limpiar la *Urna del Monumento* así como diversos objetos de bronce[163]. Lo mismo sucederá en abril del año siguiente[164]. Es posible que en estos años de finales del Ochocientos, la catedral valenciana ya no precise un platero para estos cotidianos menesteres y busque en otros artesanos la realización de trabajos que antes, con tanto orgullo y pericia, realizaba el orfebre de la Seo. Sea lo que fuere, un platero es necesario en una catedral, sea su cargo esporádico o permanente. Lo observamos en nuestros días, aunque lo que ocurriera desde finales del siglo XIX en la Seo de Valencia no podamos explicarlo, por el momento, documentalmente.

En estos años en que los Trillo trabajan en la catedral, se labra una importante y rica obra para la Capilla del Milagro, dependiente de la Seo. Se trata de una *Custodia* adornada con piedras preciosas que realiza Timoteo Xerri (1838-1886). En el cabildo del 15 de junio de 1886 se hace saber que se ha expuesto a la admiración de los fieles en el Aula Capitular *el magnífico viril, construido por la piedad de Valencia en sustitución del que había sido robado en la Yglesia del Milagro*. Éste sería bendecido por el arzobispo, quien quería que saliera en la procesión general del *Corpus Christi* en vez de la *Custodia* de la catedral. El problema radicaba en el excesivo peso del nuevo viril y por ello se preguntaba al cabildo si podría llevarse en una de las andas de plata de la catedral, lo que se aceptó[165]. Unas semanas más tarde, en el cabildo del 3 de agosto del mismo año, se acordó que la *Custodia del Milagro* se guardara en el tesoro de la catedral y se entregara al capellán de la citada iglesia, con las garantías correspondientes —es decir, levantando acta—, cuando este lo requiriera para sus funciones litúrgicas[166].

A este viril y a su procesión deben de corresponder los pagos que la *Fábrica* hace a Ramón Capuz en septiembre de 1886, pues colocó la nueva custodia en las

161 A.C.V. Sig. 977. *Fábrica. Libro de entradas y salidas. Años Canonicales 1891 a [sic]. Diario de salidas. Año Canonical de 1893 á 1894*, s/f.

162 A.C.V. Sig. 977. *Fábrica. Libro de entradas y salidas. Años Canonicales 1891 a [sic]. Diario de salidas. Año Canonical de 1892 á 1897*, s/f.

163 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Año Canonical de 1889 á 1890. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1889 á 30 de Abril de 1890*, s/f.

164 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Año Canonical de 1890 á 1891. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1890 á 30 de Abril de 1891*. Fábrica. Salidas, s/f.

165 A.C.V. Sig. 405. *Deliberaciones y acuerdos capitulares en los años 1886-87 y 1888*. Tomo 103, f. 20-20v.

166 Ibidem, ff. 24v-25v.

andas de la imagen de la Virgen de los Desamparados[167]. Un poco antes, en junio del mismo año, se abonaron doscientos veintiocho reales de vellón a Antón Tortosa y José Boix *por dorar y arreglar los cuatro faroles y pies de las andas del Corpus de la nueva custodia*[168].

La figura de Timoteo Xerri (1838-1886) es más importante de lo que podemos en un principio suponer. Hoy en día, conocemos muy pocas referencias sobre su persona, pero en su tiempo debió de ser un personaje reconocido. Como se ha adelantado, se examina como maestro platero en 1838, en clase de "hijo de colegial", con motivo de los magisterios extraordinarios llevados a cabo para conmemorar el sexto centenario de la conquista de Valencia[169]. Años más tarde, el 24 de junio de 1845 es elegido uno de los cuatro alumbradores de san Eloy del Colegio de Plateros de Valencia[170]. Entre sus obras está la *Cruz*, realizada en palo santo y remates de oro, para Nuestro Padre Jesús de Jaén, obra datada y marcada en 1878[171].

A modo de inciso, conviene recordar las ventas de diversos enseres alhajas que el cabildo hace en 1882. Sabemos que se venden a don Rafael de Nicolás, escribano-anticuario, un jarro y bandeja de cristal, una partida de alhajas antiguas, catorce tapices viejos, así como esculturas de madera y mármol, entre otros objetos[172]. Las alhajas de plata y oro fueron valoradas por los plateros Rafael Vilar y Miguel Orrico. Estas ventas, de las que Llorente da cuenta y critica con razón[173], comprendían el medallón del arcángel san Miguel, que figuraba en la desaparecida *Custodia Mayor* de Castellnou y se había salvado del expolio, así como los tapices flamencos del siglo XVII y muchas otras pertenencias más. Las ventas se hicieron sin publicidad ninguna, haciendo su comprador muy buen negocio con ellas. Llorente se pregunta si era necesario vender estas piezas que honraban a la catedral, pero lo peor es que la imagen del cabildo quedó seriamente dañada. En palabras de este escritor *Si esto pasa en una iglesia como la Metropolitana de Valencia ¡qué pasará en las de*

167 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana a cargo del Ylmo. Cabildo. Año Canonical de 1886 á 1887. Gastos en Fábrica desde 1º de Mayo de 1886 á 30 de Abril de 1887*, s/f.

168 Ibidem.

169 Véase nota 115. En 1851 se examina otro platero llamado Félix Xerri y Martínez, seguramente hermano suyo. Ambos son "hijos de colegial" sin que sepamos hoy quién fue su padre. Cierto es que un Fèlix Xerri (1838-1847) se examina, en clase de matriculado, en febrero de 1838. Cuando solicita ser aprobado, dice que tiene una hija de veintisiete meses, llamada Carmen, y un hijo de diecinueve días de nombre Timoteo. Por el momento es el maestro apellidado Xerri más antiguo que hemos encontrado. Cfr. F.P. COTS MORATO, *Los plateros…* ob. cit., pp.888-889.

170 A.H.M.V. Plateros. Caja 29. *Libro de Deliberaciones del Colegio de Plateros de esta ciudad de Valencia. Año 1815*. (1815-1848).

171 Agradezco a la Dra. Maria Jesús Sanz, de la Universidad de Sevilla, esta información.

172 A.C.V. Sig. 976. *Colecta de Fábrica. Administración de Fábrica de la Sa. Yglesia Metropolitana, á cargo del Ylmo Cabildo. Año Canonical. Entradas en Fábrica desde 1º de Mayo de 1882 á 30 de Abril de 1883 y Salidas de Fábrica desde 1º de Mayo del año 1883 a 30 de Abril de 1884*, s/f.

173 T. LLORENTE OLIVARES, ob. cit., pp. 614-615.

los pueblos rurales, de donde desaparecen rápidamente todos los objetos de interés arqueológico! Urge mucho tomar medidas para impedir esta depredación[174].

Esta última consideración nos da idea de cuan difícil fue el siglo XIX para la catedral de Valencia. Si el cabildo vendió esas alhajas debió de ser por falta de liquidez, una liquidez que no había faltado en la Metropolitana con anterioridad. La Francesada y, sobre todo, el expolio de la Seo, mermaron su gran patrimonio. El expolio de Valencia se hizo en Mallorca de forma irregular. No fue ley para todas las catedrales españolas. Si todas sufrieron durante ese crítico período, la de Valencia lo padeció más. Y si antes era conocida por su riqueza, después de las de Toledo y Sevilla, sus lámparas, por citar un ejemplo, —incluso la del Cristo del Coro— dejaron de ser de materiales nobles. La rica custodia torre de Castellnou fue sustituida por un pobre conjunto de madera, cobre y latón —eso sí, el viril siguió siendo de plata—. La visión de ese Ochocientos crítico para la Seo valentina que hemos expuesto, no corresponde a fantasías propias, sino a una realidad palpable que convirtió en bronce, cobre y latón lo que antes había sido oro, plata y piedras preciosas. Años más tarde, en 1936, se remataría la obra destructora, pero eso ya corresponde a otro capítulo de la Historia.

174 Ibidem, p. 614, nota 2.

La custodia y andas de Damián de Castro en Chillón (Ciudad Real)

JUAN CRESPO CÁRDENAS

En la parroquia de la Santo Domingo de Silos y San Juan Bautista, de la villa de Chillón, se encuentra lo que conocemos como el "tesoro de Chillón". Es colección de muy diversa índole y procedencia, que se ha ido formando a través de distintos acontecimientos y a lo largo de los siglos. Analizaremos en esta ocasión las andas (lám. 1) y la custodia que Damián de Castro realizó para esta iglesia.

La vinculación de la villa a Córdoba es evidente por la cercanía geográfica y por la pertenencia en esa época a su obispado. Muchas de las obras que se conservan son de origen cordobés como así lo atestiguan los documentos y las marcas que hemos estudiado.

Antes de nada, hay que decir que la actividad de Damián en la villa no se limita a las piezas que nos ocupan, sino que ya el 9 de enero de 1766 hay noticia de trabajos para la iglesia. Se le concede licencia al vicario parroquial, don Diego García Torralba, para que Damián de Castro u otro artífice arregle y componga dos incensarios que se encontraban deteriorados[1].

Los datos que tenemos sobre la custodia y andas de esta iglesia proceden de una completa documentación epistolar, muy singular y fluida entre Damián de Castro, el obispo de Córdoba, Francisco Garrido de la Vega (1772-1776), y el citado vicario

1 A.P.CH. Leg. 12. Cuentas de fábrica de la parroquial de Chillón, tomadas a Diego Antonio García Torralba, desde 2 de marzo de 1761 hasta fin de diciembre de 1773, s/f.

parroquial. Esta correspondencia está cosida a un libro de fábrica perteneciente al año 1776, que se conserva en el archivo de la parroquia.

El 23 de octubre de 1773[2] el obispo escribe al vicario en respuesta a la carta que éste le envió el día 6, comunicándole el proyecto de la hermandad del Santísimo Sacramento consistente en realizar unas andas para la procesión del Corpus. El prelado indica que "inteligentes" de la ciudad de Córdoba examinaron el diseño enviado por los mayordomos y considera que tiene bastantes "improporciones". En cambio a sendos conocedores en el arte de la platería y carpintería les pareció aceptable cualquiera de los dos pensamientos que el vicario proponía, uno liso y otro labrado. Indicando al vicario que envíe la medida del alto y ancho de la custodia que descansará en tales andas para que se pueda realizar y ajustar un buen diseño. En este momento solamente hace referencia a la construcción de las andas, nada dice sobre una nueva custodia.

Pasados dos meses, en una carta fechada el día 2 de diciembre, el obispo informa al vicario que le ha pasado a Damián de Castro las medidas de la custodia que le remitió y el platero ha formado un diseño que le envía para que sea reconocido y estudie si está conforme a lo que desea.

Antes del 2 de enero de 1774 el vicario manifestó al obispo su aprobación al proyecto de andas de plata. Pero en una carta[3] de esa fecha el obispo le pregunta su opinión sobre los dos diseños que se enviaron de la obra; don Francisco Garrido de la Vega muestra su predilección por uno que posee los balaustres lisos, argumentando que la hechura sería menos costosa, no se ensucia tanto y la limpieza por parte de los sacristanes sería más fácil, pero que no pretende que se haga lo que él piensa sino que desea que se oiga y haga caso del gusto de las gentes de Chillón, y que si a ellos le gustan las "garambaynas"[4] no quiere privarles de ese gusto. Ordena además al vicario que envíe la plata y el dinero para que Damián de Castro pueda comenzar el encargo.

El 13 de febrero[5] dataron sendas cartas el obispo y el platero dirigidas al vicario. El prelado le comunica la llegada de plata vieja que se entrega para la nueva obra; por primera vez menciona también la hechura de una custodia. Como ser refiere "a dar gusto" a las gentes de Chillón, se deduce que el vicario se había decidido por el modelo de andas adornadas. La carta de Castro confirma la elección del modelo adornado que el platero aplaudía, pues sino hubiera parecido madera plateada.

Damián de Castro, señalando que puesto que la custodia que poseía la villa haría mala sensación en las andas nuevas, pues parecería de metal dorado, recomendó al obispo que se hiciera una custodia nueva que no desentonara con el resultado final. El obispo había respondido que eso sería aumentar costos, pero Castro manifestó

2 A.P.CH. Leg. 12. Libro de fábrica de 1776, fols. 40r-41r.
3 Ibidem, fol. 49r-49v.
4 Adornos de mal gusto.
5 A.P.CH. Ibidem, fols. 50r-52v.

LÁMINA 1. *DAMIÁN DE CASTRO. Andas (1774). Parroquia de Santo Domingo de Silos y San Juan Bautista, Chillón (Ciudad Real).*

que con la plata de la custodia vieja podría hacer la hechura de la nueva, aceptando el obispo con la condición de que no aumentara precio. Sobre los plazos de entrega menciona el artífice que pueden resultar algo justos y acuerdan no tocar la custodia vieja hasta que sepa a ciencia cierta si va a concluir la nueva a tiempo para el Corpus. De este modo si no estuviera la nueva obra, se volvería a enviar la custodia vieja a Chillón para el día de dicha fiesta. Las andas ya estaban iniciadas, asimismo el platero aconseja al vicario que mirara si pudiera conseguir algún dinero por si hubiera algún aumento de precio, ya que no era bueno que estuviera todo tan ajustado.

Finalmente se indica que tendrán que disponer las parihuelas en Córdoba para poder trasladar la obra[6].

La custodia y las andas se debieron de realizar entre el mes de febrero y el mes de octubre. Existe un inventario fechado el 20 de julio de ese año[7] en el que se anota que respecto al de 1773 falta lo siguiente:

> "(…) la custodia grande de plata que se sacaba en andas, un sol de plata sobredorado con su pie, cinco calizes que no se usan de plata, quatro patenas que se remitieron a Córdova a don Damián de Castro, platero en ella, de orden de su señoría ilustrísima el Obispo mi señor, para en parte de las andas de plata de su Majestad Sacramentado, que se están fabricando (…)".

El 17 de octubre la custodia y andas estaban ya realizadas. Por el documento[8] que desglosa el peso y precio de ambas piezas, podemos ver que la custodia pesó 101 onzas y 8 adarmes (aproximadamente más de 2,9 Kg.). Las andas pesaron 389 onzas y 4 adarmes (aproximadamente 11,2 Kg.), en total 490 onzas y 12 adarmes. Del costo de este material había que descontar la plata que el vicario le entregó al platero antes de comenzar la obra, como muestra el documento citado y otro fechado el 1 de febrero de 1774 en donde da razón de ello[9]. La custodia antigua de cuerpos pesó 362 onzas y 7 adarmes, la custodia de sol sobredorada 144 onzas y 8 adarmes y los cálices y patenas viejos 106 onzas y 15 adarmes, en total sumó toda la plata entregada 613 y 14 adarmes. Por lo tanto quedó a favor de la parroquia 123 onzas y 2 adarmes a 20 reales la onza, o sea 2.462 reales y 17 maravedís. El oro de la custodia vieja, de las copas de cálices y de las piezas de la custodia de cuerpos sumó 200 reales más. En dinero, el vicario, tenía recibidos 3.000 reales que analizaremos más adelante y que fueron prestados por las fábricas de las ermitas de San Roque, Santa Brígida y puestos por la propia fábrica de la Iglesia. La suma con que contaba la parroquia era 5.662 reales y 17 maravedís.

---

6 Ibidem, fol. 15r.
7 Ibidem, Leg. 7. Inventario de los bienes y alhajas de la parroquia de esta villa. 1774, s/f.
8 Ibidem, Leg. 12. Libro de fábrica de 1776, fols. 51r-52r.
9 Ibidem, fol. 52r-52v.

La hechura de las andas se pagó a 10 reales la onza, por lo que ascendía 3.890 reales, y la custodia a 12 reales la onza, o sea 1.212. A esta cantidad se sumaron los 615 reales del dorado del viril, la madera de las parihuelas, las cuatro barras que aseguraban los balaustres, la vara que aseguraba la custodia, dos tornillos que la aseguraban a las andas, cuatro tornillos que aseguraban las andas a las parihuelas, más otros cuatro tornillos que aseguraban los varales a la tarima, cuatro varas de lienzo bramante para enfundar las parihuelas y que no se estropearan por el camino a Chillón y la conducción a la villa; todo hacía un total de 5.717 reales de vellón. Por lo que entregados al platero el sobrante de la plata (2.462 reales y 12 maravedís) y los 3.000 reales, se le debían por parte de la fábrica 54 reales y medio de vellón. Extendió recibo el artífice[10] por haberlos recibido del vicario el 20 de noviembre de 1774[11].

Para saber si el precio de las piezas era elevado o no, necesitamos tener datos comparativos sobre otras piezas realizadas por Damián de Castro. Se conserva poca documentación al respecto, pero gracias al profesor Cruz Valdovinos[12] tenemos noticias de algunos encargos. La variación es grande, pues puede ir de 5 a 30 reales de vellón por onza. Los inferiores fueron los de las piezas para las carmelitas de Santa Ana en 1776, los candeleros se pagaron a 5 reales y los atriles a 8. En 1769 cobró una cruz, candeleros y sacras para el obispo de Segovia a 10 reales mientras que unos blandones para la catedral se contrataron el mismo año a 20 reales. Otros precios ya elevados fueron el del arca para la Merced de Ecija (1760) a más de 24 reales y medio y la cruz procesional para la catedral de Las Palmas a 25 reales y casi 30 fue lo que cobró por la custodia de La Orotava (1768). Examinando estos precios observamos que tanto las andas como la custodia no las cobró a un alto precio, sino relativamente bajo; puede que esto se debiera a que la obra no presenta figuras que es lo que más encarecía. Por los casos analizados vemos que hay mucha diferencia entre unas sedes eclesiásticas y otras. Pensamos que a iglesias modestas y humildes que tenían que pedir préstamos a las fábricas de ermitas, demandar limosnas por las calles y emplear parte de la plata existente, como es el caso de la parroquia de Chillón, no se exageraría el precio. También debemos destacar que parece algo extraño que las andas que son una obra excepcional y poco común se evalúe a 10 reales por onza mientras que la custodia que se acerca a modelos ya establecidos y realizados por Castro la cobre a 2 reales más. El motivo debe ser el notable mayor peso de las andas que aumenta el precio final al valorarse en razón de las onzas empleadas.

10 Ibidem, fol. 52r.

11 Ibidem, s/f.

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII" en R. SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coor.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 121.

Por el libro de cuentas de la fábrica del año 1776[13] sabemos que al no haber dinero suficiente para poder pagar las andas se le autorizó al vicario por parte del obispo a tomar dinero de algunas de las fábricas de las distintas ermitas que había en la villa. Así la ermita de Santa Brígida aportó 750 reales, la de San Roque 1.500 reales y la fabrica de Nuestra Señora del Castillo 500 reales. Gracias al mismo documento sabemos que se pidió limosna por las calles para poder pagar el encargo y que la colecta ascendió a 321 reales y 23 maravedís. Asimismo el vicario tuvo permiso del obispo para poder aportar de los caudales de la fábrica, 750 reales, como lo podemos comprobar en los descargos de las cuentas de 1774[14]. En total sumó una cantidad de 3.821 reales y 23 maravedíes.

El 15 de noviembre ya estaban en la villa la custodia y andas. El vicario[15] pidió licencia al obispo para poder realizar con el dinero sobrante, procedente de lo que aportó la fábrica de Nuestra Señora del Castillo y lo recaudado por las calles, en total 2.517 reales y 6 maravedís, una caja para guardar la custodia y andas para su buena seguridad y limpieza y un terno de tela de plata y oro con una capa pluvial y dos atrileras. Según presupuesto del maestro de sastre Luis Cabrera, presentado ante el obispo con fecha 23 de julio de 1774, el gasto de los ornamentos ascendía a 7.000 reales; el dinero que faltaba lo costearía la fábrica.

Según Cruz Valdovinos[16], entre los más importantes clientes de Castro se encontraban algunos obispos. Francisco Javier Delgado y Venegas fue canónigo magistral en Badajoz y Córdoba, después ocupó la silla episcopal de Canarias (1761-1768), más tarde en Sigüenza (1768-1776) y finalmente fue nombrado arzobispo de Sevilla entre 1776 y 1781. Durante su mandato en las distintas sedes le hizo varios encargos a Castro, entre los que destacamos el arca eucarística de la catedral de Córdoba (1761), la custodia de la Concepción de La Orotava (Tenerife) en 1768 o la custodia que se perdió en la Guerra de la Independencia de la catedral de Sigüenza. También el obispo de Segovia Juan José Martínez Escalzo y el de Valladolid Antonio Joaquín de Soria o Baltasar de Yusta y Navarro, obispo de León y posteriormente obispo de Córdoba (1777-1787).

Pensamos que el obispo de Córdoba entre 1772 y 1776, don Francisco Garrido de la Vega, también debió de ser uno de los clientes de Castro, pues fue quien propuso a Castro para que realizase las andas y la custodia para la villa de Chillón. Es probable que hiciera otros encargos para distintas iglesias de la diócesis.

Cruz Valdovinos apunta que otro de los clientes de Castro fue Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba, duque de Medinaceli y señor de varias villas cordobesas,

13 A.P.CH. Leg. 12. Libro de fábrica de 1776, fol. 75r-75v.

14 Ibidem, s/f "es data setecientos cincuenta reales de vellón que de orden de Su Ilustrísima se sacaron de esta fabrica para aiuda a las andas de plata que se están fabricando para su majestad Sacramentado por don Damián de Castro en Cordova".

15 Ibidem, fols. 54r-55v.

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob.cit., pp. 117-120.

para cuyas iglesias encargó numerosas piezas. Durante el último tercio del siglo XVIII (época que se realizaron las andas y custodia) Chillón pertenecía al ducado de Medinaceli[17]; sin embargo, no tenemos constancia, ni por la documentación ni por las obras, de si la casa de Medinaceli tuvo relación con el mencionado encargo.

Las andas de las que hemos estado tratando tienen una anchura de 50 x 50 cm. y altura de 115 cm. En la plataforma donde descansa la custodia presenta la marca de localidad, el león rampante, introducido en círculo con doble marco, además de la del artífice parcialmente frustra, empleando el apellido y dividiéndolo en dos líneas, la primera perdida y en la siguiente podemos leer las tres ultimas letras, la primera letra en minúscula y las dos siguientes en mayúscula: "tRO", seguida la "t" de un pequeño punto. La inscripción en la base de la cúpula que cierra la obra reza así: "LA CVSTODIA QVE COTEO ALBIRA GOMES DE BONILLA CON LOS QUATRO ESCVDOS DE ARMAS SE INVIRTIO SVPTA CON LA DEMAS QVE PVSIERON VARIAS HERMANDADES Y FIABRICA DE LA YECLESIA EN ESTAS ANDAS, POR ESTA Y LA DICHA CVSTODIA IOY INSERBIBLE ANO DE 1774". En la parte superior de la obra podemos observar cuatro motivos heráldicos. En uno vemos en el primer cuartel una torre cilíndrica y en el segundo cinco alas o banderolas en aspa. En el segundo escudo se encuentra representado un caballero con pendón, armadura y cetro. En el tercero, una torre cilíndrica pero de perfil cóncavo sobre una explanada vegetal y en último una mano cerrada que sostienen tres llaves en el primer cuartel junto a cinco árboles en aspa, en el segundo cuartel. Es posible que sean reproducción de los cuatro escudos de la antigua custodia a la que se refiere la inscripción. Según fuentes consultadas[18], la heráldica no queda clara. Repasando la hidalguía de ejecutoria correspondiente a los municipios de Chillón, Almadén y Herrera del Duque, lugares de posible vinculación con el nombre de la donante de la primera custodia, sabemos que la heráldica no parece que pertenezca a los Gómez de Bonilla porque estos no eran hidalgos, sino a familiares del marido de Elvira Gómez de Bonilla.

Es pieza de planta cuadrangular, algo mixtilínea con basamento abierto en los lados, formando arcos rebajados de perfil recortado adornados por ces y rocalla. De los ángulos emergen cuatro columnas abalaustradas con cuerpos cóncavos y sus contrarios e introduciendo en la mitad inferior un triple estípite con cincelados geométricos, siendo rematadas por perillones, igual que el que cierra la cúpula semiesférica. Ésta ostenta la inscripción citada anteriormente y se ornamenta con los cuatro escudos de armas enmarcados por ces, rocalla y espejos lisos. En su interior posee una plataforma oval de madera forrada de terciopelo con una pequeña crestería en tres de sus lados de perfil recortado y decorada con ces y rocalla. El interior de

17 I. HERVÁS Y BUENDÍA, *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real.* 1914 (edición facsimilar), tomo I. Ciudad Real, 2002, p. 428.

18 Agradecemos a Carlos Parrilla Alcalde toda la información sobre los cuatro escudos aportada al respecto y que trasmitimos a continuación.

las patas está trabajado a buril, sobre la madera, realizando un bello dibujo floral y vegetal, nada usual.

La custodia (lám. 2) es de plata en su color con el viril sobredorado y unas dimensiones de 29 cm. de altura y 23 x 30 cm. que mide la base ovalada y mixtilínea. Alcanza un peso de 3775 gr. (contando el alma de madera del pie). Posee en el zócalo la marca de la ciudad de Córdoba, león rampante rodeado de circulo con borde punteado; la del platero, introducida en rectángulo, empleando el primer apellido dividido en dos líneas, la primera con las tres primeras letras, en mayúscula con el orificio de la A tapado, y una segunda línea con las tres ultimas letras, la T en minúscula, seguida de un pequeño punto y las otras dos en mayúscula. La marca de marcador en contorno rectangular separado de casetón superior central por trazo; en el casetón se aprecia un 4, algo frustro y precedido de otro mal impreso mientras que en la parte baja podemos observar el segundo apellido de Juan de Luque y Leiva, en mayúsculas y unidas las dos últimas letras. La base presenta pestaña inclinada seguida de zócalo deprimido y pie segmentado en cuatro partes, en donde se repujan, entre ces afrontadas y rocalla, el león de Judá, el ave fénix, cordero con lábaro y pelícano. El astil abalaustrado es una sucesión de cuerpos lisos cóncavos y otros convexos decorados por elementos vegetales y rocalla, destacando el nudo ajarronado, segmentado en dos por sendas cabezas de querubines entre espacios decorados con racimo de uvas y haz de trigo. Un vástago periforme y también moldurado, soporta el viril mixtilíneo rodeado de cabezas de ángeles, de los que parten grupos de ráfagas biseladas, a distinta altura y separadas entre sí. Una crucecita latina de brazos bulbosos con ráfagas en vértices remata el conjunto.

En cuanto al tipo de ambas piezas podemos establecer diferencias en torno a la calidad y ejecución de las mismas (láms. 3 y 4). Las andas son una pieza poco común y de excelente calidad como se puede apreciar en sus balaustres, en donde introduce en la mitad inferior un triple estípite que decrece en grosor conforme va descendiendo. No es el típico astil abalaustrado al que estamos acostumbrados a ver en las obras de Castro, sino que utiliza un elemento nuevo, típico del barroco, como es el estípite.

Sin embargo, en la custodia emplea modelos utilizados anteriormente. Si bien al contemplar las andas podemos apreciar una gran maestría y precisión para resolver un nuevo tipo de obra, no es así con la custodia. Se asemeja a modelos realizados anteriormente como la parroquia de San Sebastián de Espiel[19], sobre todo en el astil y en la base, existiendo entre los dos modelos pocas diferencias. El sol es distinto aunque el marco del viril, de corte mixtilíneo, también lo empleó Castro con anterioridad en la custodia ya mencionada de Espiel, y en las de Nuestra Señora de la Asunción y del convento de San José y Santa Teresa, ambas de Bujalance.

---

19 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRADO, *Eucarística cordubensis.* Córdoba. 1993, p. 208.

LÁMINA 2. *DAMIÁN DE CASTRO. Custodia (1774). Parroquia de Santo Domingo de Silos y San Juan Bautista, Chillón (Ciudad Real).*

LÁMINA 3. *DAMIÁN DE CASTRO. Detalle de andas (1774). Parroquia de Santo Domingo de Silos y San Juan Bautista, Chillón (Ciudad Real).*

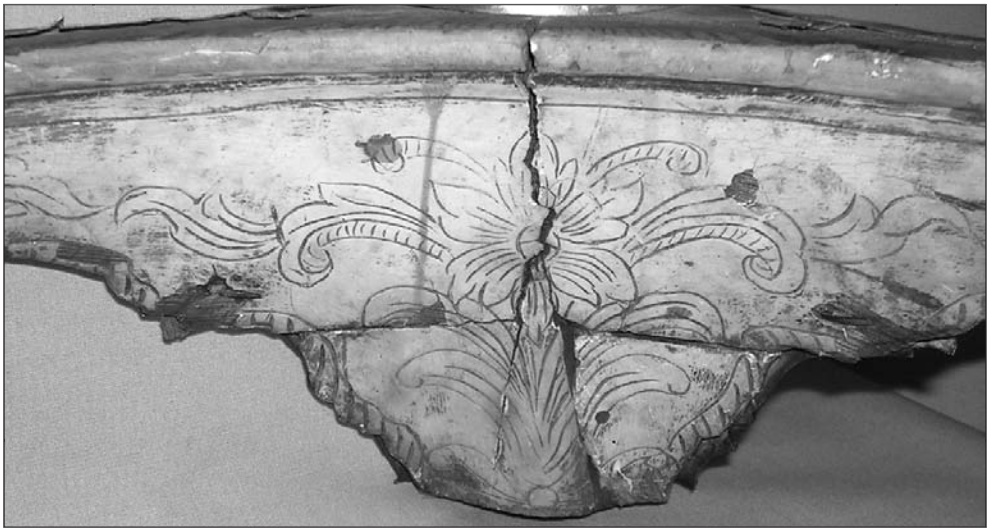


LÁMINA 4. *DAMIÁN DE CASTRO. Interior de andas (1774). Parroquia de Santo Domingo de Silos y San Juan Bautista, Chillón (Ciudad Real).*

Es común en la obra de Castro el juego de cuerpos cóncavos y convexos junto con las líneas mixtilíneas. Debido a su gran producción se ha podido distinguir un tipo muy característico de Castro. Todas sus obras están profusamente decoradas con ces afrontadas y rocalla.

La actividad del platero en la villa de Chillón ni empieza y termina con estas piezas. También tenemos noticia de que realizó un rostrillo por valor de 300 reales para la imagen la Concepción, que fue pagado el 25 de marzo de 1777[20] y del que nos ocuparemos en otra ocasión. Se conserva igualmente en el archivo de la parroquia un recibo sin data, firmado por Castro, en donde dice que realizó tres pares de corchetas de plata por valor de 49 reales de vellón[21].

20 A.P.CH. Leg. 12. Libro de fábrica de 1776, s/f.
21 Ibidem, fol. 61 sin data.

APÉNDICE DOCUMENTAL

CARTA DEL OBISPO DE CÓRDOBA AL VICARIO DE CHILLÓN EN LA QUE LE INFORMA SOBRE LOS DISTINTOS DISEÑOS DE ANDAS Y LE SOLICITA LAS MEDIDAS DE LA CUSTODIA QUE DEBE ENCAJAR EN ELLAS.

Quedo enterado de lo que vuestra merced me informa, con fecha de 6 del corriente, sobre la instancia que me hicieron Diego Fernández Jurado y Pedro Montes, en razón de una nueva construcción de andas para la procesión del Santísimo, de cuia hermandad son mayordomos. Y haviendo mandado reconocer el diseño, que me incluyeron, por intelixentes de esta cuidad, asienten que el sujeto que lo ha formado ni aún tiene principios en el arte; ello es cierto que aún a la vista, se manifiesta con bastantes improprorciones. Pero haviendo dado la casualidad de hallarse juntos quando se mostró dicho diseño, inteligente de carpintería y platería, ambos de mi satisfacción, les pareció más conforme qualesquiera de los dos pensamientos que vuestra merced propone. Y porque así en el uno como en el otro, no hai aquí material sobre qué fundar, se hace preciso que vuestra merced, por si es conbeniente el de la nuve de madera tallado y dorado, remita la medida del ancho y alto de la custodia que ha de descansar en ella, y para ello poniéndola encima de unos pliegos de papel, se iría señalando con una pluma todo lo qué ocupa. Y por si hai lugar de las andas de plata, diría vuestra merced, qué custodia o viril ha de hir en ellas, con expreción de sus medidas en ancho y alto, dando razón de las excitencias actuales, y qué se podrá librar en aquellas obras pías donde sin obstaculo haya arbitrio de que contribuyan a dicha obra

Dios guarde a vuestra merced muchos años
Córdova 23 de octubre de 1773
Francisco, obispo de Córdova (rubricado)

Señor don Diego García Torralba

CARTA DEL OBISPO DE CÓRDOBA AL VICARIO DE CHILLÓN INFORMANDO DE QUE HA PASADO LAS MEDIDAS A DAMIAN DE CASTRO Y PIDE SU OPINION SOBRE EL DISEÑO HECHO POR EL PLATERO

En consecuencia del informe que vuestra merced hace en quanto a la construcción de las andas de plata y los arbitrios que propone, han pasado de mi orden las medidas que vuestra merced remitió del ancho y alto de custodias a don Damián de Castro, artífice de platería en esta ciudad. Y en su vista ha formado el diseño que remitió a vuestra merced, con lo que me ha representado, para que en su virtud lo

reconozca y vea si está conforme a lo que se desea y se dispondrá lo que convenga, devolbiéndome vuestra merced el diseño y reprovación.

Dios guarde a vuestra merced muchos años.
Córdova, 2 / de diciembre de 1773
Francisco, obispo de Córdoba (rubricado)

Señor don Diego García Torralba
Chillón

CARTA DEL OBISPO DE CÓRDOBA AL VICARIO DE CHILLÓN PIDIENDOLE QUE SE DECIDAN POR UNO DE LOS DOS DISEÑOS DE LAS ANDAS Y ENVIE PLATA Y DINERO AL PLATERO

He visto ha sido del agrado de todos, el proyecto de andas de plata, pero vuestra merced nada dice sobre los dos diseños que exemía, quál es el más conducente y aunque yo soy de sentir que el liso es mexor porque suele ser menos costosas las echuras, no se ensucia tanto y se limpia mas fácilmente, con todo, si al común desas gentes le está mexor las garambaynas, no quiero privarles este gusto. Vuestra merced lo propondrá y me dirá quál elixen. Y para que se ponga por obra, reunirá vuestra merced la plata y dineros que haya a poder de don Damián de Castro que no se descuidará en hacer con promtitud, y, como tiene ofrecido esperaría por cualquier resto.

Dios guarde a vuestra merced muchos años
Córdova 2 de enero de 1774
Francisco obispo de Córdoba (rubricado)

Señor don Diego García Torralba

CARTA DEL OBISPO DE CÓRDOBA AL VICARIO DE CHILLÓN INFORMANDOLE QUE LLEGARON LOS 3000 REALES QUE ENVIO

Llegó la plata, cuio peso y recibo de los tres mil reales, sabrá vuestra merced por don Damián de Castro; y yo quedo, de acuerdo con éste, de hacer lo posible para dar gusto desas gentes, así en el adorno como en la custodia, en quanto permitan los arbitrios sin añadir más costo, y para el que está destinado se darán los avonos respecarios a las cofradías quando sea necesario.

Dios guarde a vuestra merced muchos años
Córdova 13 de febrero de 1774
Francisco, obispo de Córdoba (rubricado)

Señor don Diego García Torralba

CARTA DE DAMIÁN DE CASTRO AL VICARIO DE CHILLÓN RECOMENDANDOLE SOBRE LA REALIZACION DE UNA CUSTODIA NUEVA

Mui señor mío y mi dueño: receví la apreziable de usted, de 6 del presente, y echo cargo de cuanto usted me dice, en orden a la satisfación que haze del peso de la plata, con la separazión de los jierros y en que no se ofreze duda. Devo desir a usted que abiendo bisto su ilustrísma toda la plata, y no ofreesiéndosele reparo, me manifestó la carta de usted, en orden a la aprobazión del diceño y siendo su gusto que todas las alaxas de iglesia sean lizas, para que por este medio y el poco cuidado a los sacristanes puedan ponerse linpias. Con todo eso, bisto lo que usted desía de aberse ynclinado a el balaustre labrado y que yo le ynformé que si no llebáre algún sinselado, parecería madera plateada, me dixo: usted, quiere también jaramagos con que le abremos de dar gusto al Bicario, aga usted lo que quiera. Entonces le dixe que por usted se me abía dicho que propusiera a vuestra ilustrísima si le parecía que en las andas nuevas parecería mal aquella custodia que parecia de metal dorado y que aría mala relación con la demás obra, siendo en la que devía emplearle la mexor (e)chura. A lo que me dixo: todo eso es aumentar costas, cuando no tienen dineros y para las andas an tomado los efudios que usted sabe, a lo que le dixe, que me parecía que con la plata de la custoda podría costearse también la echura porque areglándola a 100 onzas sobrarían 44 sobre / poco más o menos; con esto no tubo que desir más sino: usted ágalo siempre atendiendo a que no tienen y que de lo que tienen consinado salga todo. Supuesta la lizensia, no tube reparo en comezar las andas sin tocar en la custodia, atendiendo a que si no se puede concluir esta obra de andas y custodia para el Corpus, pueda serbir la custodia a lo menos, no abiendo allá otra que pueda cunplir y en este caso serbiría ésta y después bolberia para aserla de nuevo. También considero que del juisio formado a esta obra, como que ya nos falta la plata que ocupaba el jierro, nos estrecha más el caso por lo que usted podrá ber si ai algunos albitrios que tomar para cualquiera aumento que resulte, por que no es posible benga todo tan ajustado a la regulasión que no difiera en algo más o menos, sin embargo que llebare el maior cuidado a este fin. Quedo en la yntelixensia de aber buelto a manos de su ilustrísma, el papel que dí de ynforme de dicha obra, que pediré a su ilustrísma para que me sirva de arreglo. Aier me dixo su ilustrísma como abía escrito a usted conbiniéndose en la obra, por lo que usted tendrá en conosimiento de lo que le digo por ser posterior a cuanto llebo esprezado.Y prezisamente se abrán de disponer aquí, las parigüelas, con arreglo a poder asegurar en ellas la plata y asiento sobre que se asegure la custodia, si no las ubiere adecuadas, y aconque la aia conbenía binieran para en ellas acomodar las piezas que componen las andas. Sobre todo lo dicho, usted me dirá cuanto se le ofresca y me podrá mandar usted lo que guste.

Nuestro señor guarde a usted muchos años, Córdova y febrero 13 de 1774

Beso la mano de usted

Su mui afecto servidor

Damián de Castro (rubricado)

Señor don Diego García Torralba

CARTA DE DAMIÁN DE CASTRO INFORMANDO DEL PESO Y PRECIO DE LA PLATA Y HECHURA DE LAS ANDAS Y CUSTODIA

Cuenta y razón del peso y costo que a tenido las andas y custodia de plata que tengo echas de orden de su ilustrísima el Obispo mi señor, para la iglesia parroquial de la villa de Chillón, la que es en la forma siguiente:

Peza la custodia, siento una onza y ocho adarmes. Peza toda la plata de que se conpone las andas, trescentas ochenta y nuebe onzas y cuatro adarmes. Por mayor conpone, cuatro sientas nobenta onzas y doze adarmes.

Tengo recivido en cuenta, la plata que me remitió el señor bicario don Diego Garzía Torralba, que se reduce, a una custodia antigua de cuerpos, con pezo de trescientas sesenta y dos onzas y siete adarmes; una custodia de sol sobredorada que tubo de pezo ciento cuarenta y cuatro onzas y ocho adarmes; sinco cálizes y patenas biejos, con ciento seis onzas y quince adarmes.

Por mayor toda la plata recivida sessientas treze onzas y catorze adarmes. Por lo que resulta sobrantes a fabor de la fábrica, siento beinte y tres onzas y dos adarmes que balen a dos reales la onza.

Produjo el dorado de la custodia bieja y las copas de cálizes y demás piezas de la custodia de cuerpos, doscientas reales; tengo recivido en dinero tres mil reales. Por lo que queda a fabór de la fábrica y en cuenta de las echuras y demás costos, sinco mill sessientos sesenta y dos rreales y diés y siete marabedízes.

Las hechuras de las trescientas ochenta y nueve onzas y cuatro adarmes de las andas, respeto de diez reales onza, inporta tres mil ochocientos noventa. Por las echuras de las ciento una onza y ocho adarmes de las custodias, a doce reales onza, mil doscientos doce. Por el dorado del biril (…) el cajón en que se conduze, cuatro baras de lienzo bramante que fue para enfandar las parigüelas para que no se rrosen la pintura por el camino (…). De la conduduzión a Chillón llebaron (…). Por lo que resulta que las echuras y demás costos asienden a sinco mill setecientos diez y siete rreales de vellón, de los que se deben rebajar los sinco mill sessientos sesenta y dos reales y medio de vellón, que son los mismos que inportaron la plata sobrante y dorado de la custodia bieja y dinero.

Y resulta debérseme, por la fábrica, sincuenta y cuatro reales y medio de vellón y para que así, coste doi el presente en Córdova y otubre 17 de 1774

Damián de Castro (rubricado)

APROBACIÓN POR EL OBISPO DE LA CUENTA DE DAMIÁN DE CASTRO MANDANDO QUE SE ABONE EN LAS CUENTAS DE LA FÁBRICA LA PLATA Y DINERO ENTREGADOS POR EL VICARIO

Córdova 28 de octubre de 1774

Apruévase la antecedente quenta del importe, de la obra que de nuestra orden ha executado don Damián de Castro para la villa de Chillón y su Iglesia parroquial. Y en virtud de éste, mandamos se le avone en sus respectivas quentas a don Diego García Torralba Vicario de ella, todo lo que ha entregado del dicho don Damián, así en dinero como alajas.

Francisco, obispo de Córdoba (rubricado)

La máquina de los Gaudines en Madrid (1772) y Lisboa (1782)

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense. Madrid

En un artículo de 1988 dábamos noticias por vez primera de los plateros franceses Michel e Isaac Gaudin, establecidos en Madrid. Ahora pretendemos ampliar con nuevos documentos lo que de ellos escribimos[1].

El 17 de septiembre de 1771, el Departement de la Monnaie de Francia dictó una resolución a propósito de una máquina de los Gaudines: "Arrêt qui permet aux sieurs Michel e Isac Gaudin, frères, l'usage d'une machine pour façonner les couverts, boucles et autres ouvrages d'orfèvrerie"[2]. Esta máquina para hacer cubiertos, hebillas y otras obras de platería hubo de ser la que los hermanos franceses trajeron a Madrid al año siguiente y de la que nos ocuparemos en este estudio.

El 11 de enero de 1773 se reunió en sesión extraordinaria la junta particular de la Congregación de San Eloy de artífices plateros de Madrid, convocándose además a otros cinco miembros, seguramente por su experiencia en el asunto a tratar, si bien el más famoso, el platero real Juan Farquet, francés, no pudo acudir[3]. El único punto del orden del día fue dar a conocer una carta orden de la Real Junta de Comercio y

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería madrileña bajo Carlos III". *Fragmentos* 12-14 (1988), p. 60.

2 Archives de la Monnaie de Paris, *Registre des arrêts concernant le departement de la Monnaie*, ms. Fº 42. Arrêts et actes royaux (13 juillet 1771-19 juillet 1774), 5r.

3 Sobre Farquet, véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006 (Fundación Cajamurcia), p. 214. Falleció el 1 de enero de 1774.

Moneda con un memorial que habían presentado los citados hermanos sobre una máquina, con cinco capítulos o condiciones que suplicaban al Rey les concediese. La Real Junta remitía el memorial a la Congregación para que informara y se nombró a los mayordomos, que eran Antonio de Lara y Antonio Magro[4], junto a Miguel González y Francisco Serrano de los Herreros, para que redactaran la respuesta[5]. En la reunión del 27 de febrero —se había celebrado una el 29 de enero y otra general de cuentas el 14 de febrero— se comunicó la respuesta que se dio a la Real Junta; se archivó con las cartas órdenes remitidas por ella y "el informe que vino de Francia"[6]. En la sesión siguiente, el 30 de marzo, se acordó el libramiento de 369 reales y 30 maravedís por los gastos de diligencias sobre la máquina de los franceses incluyendo las costas de las cartas de París, Barcelona y busca de escrituras y "traducción al español de la compañía de dichos maquinistas"[7]. Es de lamentar que no hayamos podido encontrar tales documentos.

Unos meses más tarde hay noticia de otras actuaciones. El 24 de julio del mismo año 1773, la Real Junta de Comercio y Moneda hizo presente al Rey la instancia de los Gaudines y la real resolución se conformó con el parecer de aquélla. De lo acordado se dio cuenta a la Congregación de San Eloy por carta fechada el 6 de septiembre, que llegó al día siguiente. Se convocó junta que se celebró el 9 y que tomó el acuerdo que después se comentará[8]. El asunto se complicó inesperadamente.

En la instancia los Gaudines se titulaban hermanos, franceses y artífices plateros. Solicitaban licencia para abrir tienda en Madrid y al mismo tiempo establecer una máquina de nueva invención en la que se podían trabajar varias piezas de oro, plata y otros metales. Pedían gracias y auxilios, a los que deben referirse los cinco capítulos antes mencionados cuyo contenido desconocemos, pero que, probablemente, incluían alguna ayuda económica, la independencia de la Congregación de San Eloy y de sus ordenanzas, con exención del examen preceptivo, y la autorización para que las piezas que fabricaran fueran marcadas por los contrastes de villa y corte, como ocurría con la producción de los demás artífices aprobados o con los plateros de privilegio, cual sería su caso; no pensamos que llegaran a solicitar también fuero especial con juez privativo, del que gozaría Antonio Martínez cuando se aprobó la Escuela de Platería en 1778.

Como hemos indicado, el Rey se conformó con el informe de la Real Junta, que debió de estar muy determinado por el que elevaría la Congregación de San Eloy en febrero. La resolución real incluyó los siguientes puntos, según la comunicación de la Real Junta:

---

4 Sobre Magro véase ID, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007 (Fundación Cajamurcia), p. 266.

5 Archivo del Colegio-Congregación de San Eloy de Madrid (A.C.C.), Libro de Acuerdos (1766-1779), fol. 139.

6 Ibidem, fol, 143v.

7 Ibidem, fol. 144v.

8 Ibidem, fol. 154.

a) La Congregación los examinaría como extranjeros y los incorporaría al Colegio de Plateros si reunían las condiciones legalmente exigidas.
b) Practicado lo anterior, se les permitía usar la máquina, pero con algunas prevenciones: comunicación de los grabadores que trabajaran y exposición a la vista, para poder comprobar a cualquier hora en qué se empleaba, a causa de ser "sorda", o sea, que no hacía ruido.
c) Las piezas fabricadas deberían de estar concluidas por completo, y si no lo estuvieran, habían de repararlas, soldarlas, limarlas y pulirlas.
d) Para vender las piezas se requería que estuvieran marcadas por el contraste que certificaba que la ley del metal se ajustaba a lo dispuesto en las normas del Reino.

Lo que se exigía a los Gaudines, a excepción de lo referido explícitamente a la máquina, era aparentemente lo mismo que se pedía a cualquier platero que quisiera ejercer el Arte. Pero la Congregación de San Eloy, después de la lectura de la carta de la Real Junta, entendió que los plateros franceses iban a quedar eximidos del examen de aprobación como maestros, por lo que adoptó el acuerdo de presentar un recurso al Rey, dando poder para llevarlo a cabo a los mayordomos Francisco Tenorio y Pedro Bogran, los antes citados Lara y Magro, ahora diputados, y Francisco Serrano de los Herreros y Ramón Palacios, que eran apoderados.

En su carta la Real Junta indicaba que el Rey mandaba que los plateros franceses cumplieran "con lo prevenido en el capítulo 4º, párrafo 6º de las Ordenanzas generales de la Platería de estos reinos de 10 de marzo de 1771"; aunque no se señala, la norma citada pertenece al título cuarto y último de las Ordenanzas, referido exclusivamente al Colegio de Madrid[9].

Las Ordenanzas exigían para la incorporación al Colegio —corporación que se inventa en estas normas— que el aspirante fuera maestro aprobado y tuviera treinta mil reales de caudal propio, además, había de poseer algunas cualidades personales, que se concretan en ser persona honrada, asistida de buena opinión, fama y costumbres y profesar la religión católica. Pero la ordenanza citada por la Real Junta referida a extranjeros, no mencionaba expresamente el requisito de la aprobación, a diferencia de lo que se exigía a los nacionales, si bien existen múltiples ejemplares de examinados y aprobados antes de incorporarse. Los congregantes madrileños, al leer la orden de la Real Junta, debieron tener la impresión de que la expresión "si se les hallase hábiles para el Arte", condición para admitirlos en el Colegio, no era equivalente a la obligación de realizar el examen.

Pero, más aún que esta cuestión, lo que debió resultar insoportable a los miembros de la Congregación es que la Real Junta indicara que debían aplicarse a los

9 Sobre las Ordenanzas, cfr. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983 (Gremio de joyeros y plateros de Madrid), I, pp. 155-191.

franceses las Ordenanzas de 1771, que los plateros madrileños no habían aceptado y tenían recurridas. Expondremos sucintamente la situación.

El inicio del conflicto se remonta a 1761, en que la Congregación de San Eloy entregó a la Real Junta de Comercio y Moneda unas ordenanzas que había redactado con intención de que sustituyeran a las vigentes, que se remontaban a 1695, pero no obtuvo respuesta alguna. En vista de ello, como señala el acuerdo de 1773 de recurrir ante el Rey, entregaron los plateros las ordenanzas al Real Consejo de Castilla, que el 24 de marzo de 1768 mandó que las adicionasen. La Real Junta de Comercio expuso al Rey el agravio que se le hacía por el Consejo, pues consideraba que lo referente a gremios y corporaciones era de su competencia. Carlos III no resolvió la cuestión hasta el 24 de junio de 1770, determinando las causas y negocios de que debían conocer el Consejo Real y la Real Junta. Pero el capítulo séptimo, que se refería a las ordenanzas de colegios y gremios, tenía una redacción tan ambigua y confusa que cada órgano entendió lo que más le convenía, y siguió adelante manteniendo sus competencias respecto a las ordenanzas de los plateros. La Congregación de San Eloy entregó el 28 de mayo de 1771 al Real Consejo de Castilla las ordenanzas de 1761 adicionadas, como éste le había mandado. El Consejo las recibió, pero no llegó a aprobarlas, porque la Real Junta se adelantó y, prescindiendo del texto presentado por los plateros, consiguió la sanción real el 10 de marzo de 1771 para unas ordenanzas redactadas por ella misma en 1767, las cuales, en principio, estaban destinadas a regular a todas las platerías del Reino, aunque añadiendo un título —como hemos advertido— dedicado específicamente a la de Madrid.

Las ordenanzas formadas por la Real Junta tenían poco que ver con la normativa profesional tradicional de los plateros madrileños, por lo que siguieron rigiéndose por las antiguas ordenanzas. Queda al margen de nuestro propósito relatar ahora con detalle lo sucedido; baste mencionar que la resistencia de los plateros de Madrid acabó el 1 de enero de 1779 ante la amenaza por parte de la Real Junta de que cesaría el suministro de pastas de oro y plata por la Casa de Moneda, que eran imprescindibles para sus labores.

Se entenderá con facilidad que la Congregación se sintiera tan afectada por la resolución que les obligaba a aplicar a los Gaudines las normas recurridas. Es de lamentar que no sepamos con precisión lo ocurrido posteriormente. En la reunión de la junta particular de la Congregación de 28 de febrero de 1774 se dio cuenta de una carta de la Real Junta del 25 precedente —casi seis meses después de la anterior— relativa "a los de la máquina, Miguel e Isaac Gaudines que, por no ser plateros, no se les admite ni se hace mención de su contenido"[10]. Es imposible, por ello, suponer qué decía la carta, pero interesa destacar que los artífices madri-

10 A.C.C., Libro de Acuerdos (1766-1779), fol. 162.

leños negaban que los Gaudines fueran plateros lo que hasta ahora parecía cierto, aunque es posible que lo que pretendieran expresar es que no estaban aprobados en Madrid ni habían justificado ser maestros en Francia. Por lo que exponemos a continuación, cabe que la Real Junta comunicara que autorizaba a los Gaudines a establecerse con su máquina.

Eugenio Larruga nos proporciona al respecto interesantes noticias. En primer lugar, indica que la máquina se instaló en Madrid en 1772, como se deducía de la documentación de la Congregación de San Eloy. También menciona la oposición de ésta —a la que denomina Colegio— a admitir a "uno de los Gaudines". Después recoge un acuerdo de la Real Junta de Comercio y Moneda, del que lamentablemente no indica la fecha, elevando una solicitud al Rey para que Michel Gaudin fuera admitido sin necesidad de nuevo examen en el Colegio de Plateros de Madrid, dispensándole de lo señalado en el citado párrafo 6º del capítulo 4º del título IV de las Ordenanzas de 1771. Se asegura que "ha hecho constar que fue examinado de platero por el Consejo y Procurador de la Prebostía de la Casa Real de París con asistencia del síndico y de los plateros marcadores privilegiados y que estos dos hermanos [a los que no se ha mencionado antes] sólo pretenden que el Don Miguel así examinado y habilitado en París, sea admitido y incorporado por maestro en el colegio de plateros de Madrid". Es probable que la resolución real a esta consulta de la Real Junta y, sin duda, favorable a su propuesta, fuera la que se comunicó a la Congregación el 25 de febrero de 1774, a la que hemos hecho referencia sin mención de su contenido, que la corporación no quiso recoger.

En la petición al rey de la Real Junta había variado su criterio inicial de que los franceses cumplieran con lo dispuesto en las Ordenanzas, y pretendía que se diera validez al examen de Michel Gaudin en París —ya que no se menciona al otro hermano, porque sin duda no estaba aprobado—, lo que no iba contra la letra de la norma citada. El acuerdo de la Real Junta se apoyaba en el precedente del también francés Simon Garrou, maestro charolista y de hacer coches, que no quiso ser admitido por los maestros madrileños en su gremio y, ante su recurso, el Rey resolvió que los maestros de coches extranjeros, estando aprobados en sus respectivas capitales, serían incorporados sin trabas, presentando su título "para que sirva de aliciente y seguridad a los artesanos diestros extrangeros que quisieren establecerse en Madrid u otra parte del Reyno a exercer sus oficios".

La propuesta, elevada por la Real Junta de Comercio y Moneda, incluía otro punto: la exención de los derechos de alcabala para los dos cajones de herramientas para la máquina que estaban detenidos en la aduana procedentes de Francia. Es de suponer que se cursaría la orden favorable a los Directores Generales de Rentas.

Afortunadamente, Larruga describe la máquina y da útiles noticias sobre su funcionamiento. Según este autor, "la máquina se reducía a un potro de madera, sujeto con fuertes tornillos a otro con su cubillo de madera movible, en que está fixado un mazo de hierro con su mástil, que sirve para estampar las hebillas, etc., después de vaciadas en sus moldes; las que, colocadas en una caxa de madera, anda

en tierra: dexando caer el mazo con la fuerza de dos hombres, salen casi perfectas a quatro golpes, sin necesidad de bruñirlas"[11].

A pesar de ello, había que realizar algunas labores, a lo que se debía de referir uno de los puntos de la resolución real que citamos anteriormente, cuando exigía que las piezas estuvieran concluidas por completo. Escribe Larruga: "Para conseguir más fácilmente la impresión, los forjaban antes los Gaudines y no dexaba de tener algún trabajo el vaciado y forjado según el tamaño de cada una; después de su impresión, tenía algún trabajo la lima, de forma que lo que se adelantaba en dichas piezas era conseguir antes piezas regulares, ahochavadas, largas, apaysadas y semejantes a estas figuras". También señala que la máquina servía para hacer piezas que tuviesen cuatro dedos de ancho (6'8 cm) y una cuarta de largo (21 cm). Entre las piezas que se hacían destaca en primer lugar una cuchara, un tenedor y un par de hebillas, que son precisamente las que se concretan en la autorización parisina de 1771. Pero, más adelante, añade espadines, cruces, medallas, cajas, botones, agujas, broches, manecillas de libros, cantoneras, armas —es decir, escudos— de medio relieve, sin que la lista sea exhaustiva.

En la sesión de la Congregación del 27 de septiembre de 1774, se vio un memorial del maestro platero Pablo Rodríguez en que comunicaba que había despedido a su aprendiz Mateo de Lizaso, cuyo tiempo cumplía para san Juan de 1776, y entregaba la cédula de aprendizaje que en su momento le dio la Congregación, pues no quería volver a admitirlo. El motivo era que el muchacho se había ido a trabajar "en casa de los Gaudines de la máquina, plazuela del Ángel"[12]. La Junta acordó que haría las diligencias oportunas para que cumpliese el tiempo que le faltaba de aprendizaje, siempre que le volviese a recibir[13]. No hay noticias de que la Congregación intentara que Lizaso abandonara a los Gaudines o que adoptara alguna otra medida al respecto.

Por esta noticia sabemos que los Gaudines habían abierto un establecimiento donde explotaban su máquina, precisamente en la plazuela del Ángel, que estaba fuera de la demarcación de la Platería. Ignoramos cuanto tiempo permanecieron en Madrid, pero su estancia no debió durar muchos años, a juzgar por las noticias que reseñamos a continuación.

Al menos desde inicios de 1782, los Gaudines residían en Lisboa y vivían junto al convento de San Pedro de Alcántara[14]. El 25 de febrero de dicho año nombraron apoderado en la corte madrileña a Juan Bautista Gamichon para que pudiera vender y entregar a don Antonio Martínez, a quien mencionan con alguna inexactitud como

11 E. LARRUGA, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid, 1789 (Antonio Espinosa), IV, pp. 84-87.

12 A.C.C., Libro de Acuerdos (1766-1779), fol. 126. Rodríguez recibió la cédula el 30 de marzo de 1773, pero el tiempo contaría desde junio de 1772. Lizaso era natural de Azpeitia (Guipúzcoa).

13 Ibidem, fol. 175v.

14 Las noticias sobre el asunto que sigue a continuación proceden del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, escr. Mateo Álvarez de la Fuente, prot. 17646, fols. 161-169.

director de la real fábrica de Joyas de su Majestad[15], "una máquina de estampar varios ornatos de sobremesa y otras cosas con las piezas de hierro y acero pertenecientes a la dicha máquina". El precio se había ajustado en 30.000 reales de vellón de moneda de España, mediante escritura firmada entre Gamichon y Martínez el 15 del mismo mes y año. Además, se entregarían al platero aragonés los modelos y moldes de hebillas hechos en plomo y los tornillos y muelles correspondientes y otros utensilios de la máquina, de los que se hizo minuta aparte por ser separados de ella, por el precio de 2.000 reales que se pagarían, como lo demás, en oro o plata pero no en "billetes reales". Se había pactado que Martínez realizaría el pago cuando se efectuara la entrega de la máquina y el pie en que estaba montada y que había de llevarla a su costa hasta su casa.

La escritura de poder se otorgó en Lisboa ante el escribano Joaquim Joze de Brito, en su oficio de la rua direita do Salvador ante los testigos. Francisco Joaquim Coelho y Francisco Manoel Maximo de Brito Xavier do Cabo. El mismo día 25 de febrero don José del Río, cónsul general de España en la corte portuguesa, certificaba sobre la fe y crédito del escribano lisboeta. El 18 de marzo, don Felipe de Samaniego, caballero de Santiago, del Consejo de su Majestad, secretario de la Interpretación de Lenguas, firmaba en Madrid la traducción del poder otorgado por los Gaudines y la copia de la legalización en castellano, realizada por el cónsul.

El contrato se perfeccionó mediante la entrega del dinero por Martínez y de la máquina y sus utensilios que hizo Gamichon y ambos otorgaron escritura de compraventa con carta de pago y finiquito el 22 de marzo de 1782 ante el escribano madrileño Mateo Álvarez de la Fuente. Los testigos fueron don Diego Paniagua, don Joaquín Sancho y don Alejo del Bosque. Cabe la posibilidad de que Paniagua[16] hubiera prestado el dinero a Martínez, aunque éste declarará, más tarde, que fue el Rey quien costeó la máquina, como luego analizaremos.

No sabemos si la máquina vendida a Antonio Martínez era la que habían instalado en Madrid en 1772, donde siempre se menciona en singular, o si habían fabricado otra más o menos semejante, aunque nos inclinamos por lo primero. La descripción de su utilidad es demasiado sucinta, sobre todo, comparada con la que proporciona Larruga. Servía para estampar adornos diversos en piezas de sobremesa, por lo que entendemos que eran de vajilla y otras como escribanías. También se mencionan modelos y moldes para hebillas.

---

15 Para un panorama de conjunto, véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La Real Fábrica de Platería de Martínez" en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. La Granja de San Ildefonso, 2004 (Centro Nacional del Vidrio), pp. 38-47. En los catálogos de sucesivas exposiciones en Madrid (2004) y Murcia (2006 y 2007) hemos estudiado numerosas piezas.

16 Diego Paniagua, natural de Atienza, fue uno de los tres albaceas nombrados por el platero Martínez en su testamento de 1798; gran amigo, agente del número de Indias y acaudalado personaje que financió importantes empresas artísticas, el platero le debía al morir 200.000 reales recibidos en préstamo. Cfr. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Datos para una historia económica de la Real Fábrica de Platería de don Antonio Martínez". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXXIII (1993), en especial pp. 78-81.

El platero oscense había visto aprobado por Carlos III el establecimiento de una Escuela de Platería y los dieciocho capítulos que la regirían mediante una real cédula de 29 de abril de 1778. Al tratarse de un establecimiento de enseñanza, se preveía que hubiera dieciséis discípulos cuyo periodo de aprendizaje, duraría cinco años. Entre otros aspectos, Martínez se comprometía a construir máquinas y se mencionan varias: tornos de hacer aguas en cajas y alfileteros, para hacer cadenas de relojes, cilindros para tirar planchas, máquinas para tornear y tornos para desbastar. No se hace referencia estricta a máquinas cuya utilidad fuera semejante a la de los Gaudines.

En un informe redactado por Antonio Martínez el 31 de julio de 1786 —solicitado por el fiscal de la Real Junta de Comercio y Moneda a la vista de la proposición hecha por el platero francés Marc-Etiènne Janety para establecer una fábrica de platería subvencionada por el Rey— se hace mención de la máquina[17]. El fiscal resume el informe del platero y tras citar numerosas máquinas y herramientas "acopiadas a expensas de la generosa piedad de su Majestad" y otras establecidas a costa de Martínez, finaliza de esta manera: "Además, mantiene la máquina grande de mucho mérito que para labrar cubiertos, hebillas, grecas y otros artefactos, se dignó su Majestad comprar a los hermanos Gaudin, que la introduxeron, y regalársela a Martínez por medio del señor conde de Gausa".

Conviene recordar que no se han encontrado piezas hechas en la Escuela durante el periodo 1778-1781; las primeras conocidas están marcadas en 1782. La puesta en funcionamiento del establecimiento y la enseñanza a los discípulos impedirían que Martínez fabricara obras con finalidad comercial. Las máquinas necesarias para iniciar la producción no estarían disponibles de inmediato y algunas debieron de fabricarse durante aquellos primeros años.

La Escuela de Platería de Martínez, con importantes prerrogativas de concesión real y apoyo financiero del Rey, iba a convertirse en el primer establecimiento de platería en Madrid que funcionaría con un carácter auténticamente fabril. Iba a contar con abundante maquinaria, alto número de operarios bien formados, un concepto de especialización en el trabajo muy notable y unas dimensiones de producción con las que sería muy difícil competir. Los Gaudines habrían conocido en Francia algunos establecimientos de ese tipo y debieron comprender que era difícil crecer teniendo enfrente un competidor tan poderoso. No tenían un gran arraigo en Madrid, y quizá por ello pensaron en trasladarse a Lisboa para explotar allí su máquina. El tamaño de ésta debía ser importante y quizá prefirieron fabricar una nueva en Lisboa, dejando en Madrid el aparato a la espera de que Martínez, que habría mostrado su interés en comprarla, consiguiera la financiación precisa. El precio era alto, pero el oscense no dispondría de ninguna otra capaz de emularla.

17 Archivo particular, Madrid. Informe de 4 de febrero de 1787 del Fiscal de la Real Junta de Comercio sobre la propuesta de 11 de enero de 1786 de Marc-Etiènne Janety, francés, de venir a Madrid para instalar una fábrica de platería.

Martínez estaba endeudado enormemente, aunque los préstamos procedían de las Temporalidades y eran a plazo muy largo. Para hacerse con la máquina, propondría a Carlos III que la adquiriera para la Escuela. Aunque el informe del fiscal habla de una compra hecha por el Rey seguido de un regalo a Martínez hecho por el conde de Gausa —Miguel de Múzquiz, ministro de Hacienda—, la escritura de compra se celebra entre Martínez y el apoderado de los Gaudines, y en el documento no se especifica la procedencia del dinero, aunque seguramente era donativo del Rey.

Puede dar idea del alto precio de la máquina la consideración de que la Hacienda real subvencionaba a Martínez con 60.000 reales al año, y la máquina costó exactamente la mitad, sin contar los moldes de las hebillas y otras herramientas cuyo coste ascendió a otros 2.000 reales. Su utilidad debía ser muy grande.

La coincidencia de la compra de la máquina de los Gaudines con la fecha de las primeras piezas de la Fábrica nos lleva a pensar que fue determinante para que se iniciara la producción comercial en la Escuela. Los adornos estampados son característicos de las piezas marcadas por Martínez. No cabe duda de que los adornos serían de muchas clases, y así se dice en la escritura que eran diversos. Cuando se estudian las obras con la marca del artífice de los años iniciales de su producción y hasta su muerte en enero de 1798, destaca la variedad de motivos que se observa en ellas. Por esta razón no es muy arriesgado pensar que ello se debe en gran medida a la utilización de la famosa máquina.

Aunque tiene una menor repercusión, conviene tener en cuenta la adquisición de modelos y moldes de hebillas, que propiciaría la realización de estas piezas. En 1785 se documentan hebillas en sendos juegos de espadín para la Casa de Osuna. Pero sorprende que diez años después se hicieran hebillas por decenas de distintas clases como guarnición para seis caballos: treinta de "concierto", doce medias chicas, cuatro grandes de correón, seis derechas, ocho de vuelta, sesenta redondas, doce redondas mayores, sesenta chicas, sesenta medias "de vendaje" y treinta medias más chicas[18]. Más comunes serían las propias para zapatos de las que, por ahora, no conocemos ejemplares conservados ni documentados. En cambio, se conservan cucharas y tenedores de 1790, 1792 y 1793 en colecciones de Barcelona y León[19]. Es muy posible que los moldes adquiridos a los Gaudines sirvieran para fabricar estas piezas.

18 B. SANTAMARINA, "La platería madrileña y la duquesa de Osuna". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXXVIII (1998), p. 124.

19 Desde hace varios años, preparamos una obra dedicada a Antonio Martínez y a la Real Fábrica de Platería, por lo que no deseamos extendernos aquí sobre las piezas y adornos realizados en los años inmediatos siguientes a 1782.

El splendor de la orfebrerìa siciliana

MARIA CONCETTA DI NATALE
Università degli Studi di Palermo

Tra le personalità più emergenti dell'oreficeria barocca siciliana, figura di spicco è certamente Don Camillo Barbavara, attivo nella prima metà del XVII secolo, che si inserisce nel filone dei maestri abili nella tecnica dello smaltare[1]. Questi, orafo e sacerdote, doveva avere origini messinesi da parte materna, era, infatti, parente dell'argentiere di origine messinese Giuseppe Ferro che aveva realizzato nel 1644 il *Repositorio* del Tesoro della Cappella Palatina di Palermo, su disegno del famoso pittore monrealese Pietro Novelli, che venne inviato per mare da Messina a Palermo e fu ricevuto proprio dal cugino Don Camillo[2].

Il Barbavara realizza nel 1627 il *Reliquiario per i capelli della Vergine* della Cattedrale di Piazza Armerina, ornato con raffinata profusione di smalti policromi, commissionatogli dal tesoriere della Chiesa Don Vincenzo Inguardiola, come si rileva dall'iscrizione alla base[3] (lám. 1). Il Reliquiario di tipologia architettonica, presenta ancora elementi classicheggianti, che vengono tuttavia inseriti in una sconvolgente

1 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in M.C. DI NATALE (a cura di) *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Catalogo della Mostra. Milano, 2001, pp. 22-69. Cfr. pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara e la produzione orafa a Palermo nella prima metà del Seicento* in V. ABBATE e C. INNOCENTI (a cura di), *La sfera d'oro. Il recupero di un capolavoro dell'oreficeria palermitana*. Catalogo della Mostra. Napoli, 2003, pp. 61-75.

2 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo*..., in *Splendori di Sicilia*..., 2001, pp. 22-69. Cfr. pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara...,* in *La sfera d'oro*..., 2003, pp. 61-75.

3 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo*..., in *Splendori di Sicilia*..., 2001, pp. 22-69. Cfr. pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara...,* in *La sfera d'oro*..., 2003, pp. 61-75.

LÁMINA 1. *Don Cammino Barbavara, Reliquiario per i capelli della Vergine (1627). Cattedrale, Piazza Armerina.*

ricchezza di policromia e in un esasperato groviglio lineare grazie al giuoco degli smalti. Si tratta di un'opera di notevole pregio artistico che racchiude talune tra le più caratteristiche varietà degli smalti siciliani, per tanti aspetti, già dai secoli precedenti, legati all'influenza spagnola. L'opera fu stimata da Marzio Cazzola, maestro di ori-

LÁMINA 2. *Don Cammino Barbavara, Manta del Vessillo con i gioielli ex voto (1632). Cattedrale, Piazza Armerina.*

gini milanesi abile nella lavorazione del cristallo di rocca, Paolo Pusateri, Francesco Facciolo e Pietro Rizzo, argentiere palermitano di estrazione gaginiana, autore della statua reliquiaria di Santa Lucia della Cattedrale di Siracusa del 1599[4].

Il Reliquiario del Barbavara di Piazza Armerina è una delle pochissime suppellettili liturgiche siciliane con smalti superstiti, insieme al *calice* del Tesoro della Cattedrale di Palermo, quest'ultimo da datare prima del 1637, anno di morte del canonico Giovanni Battista La Rosa Spatafora, protonotaro apostolico e tesoriere della Cattedrale di Palermo, committente dell'opera, come si rileva dalla relativa iscrizione, anch'esso da attribuire al Barbavara, orafo prediletto del Cardinale Giannettino Doria[5]. Antonino Mongitore, canonico della Cattedrale di Palermo, nel suo manoscritto sulla stessa Chiesa della prima metà del XVIII secolo, ricorda il "calice d'oro con l'iscrizione" che "ha varie pietre preziose di tremila scudi"[6].

Il calice peraltro presenta grandi affinità nella tipologia, nella tecnica e nella resa stilistica degli smalti, non solo con il *Reliquiario dei capelli della Vergine*, ma anche con la *Manta della Madonna del Vessillo* della Cattedrale di Piazza Armerina che il Barbavara realizzò nel 1632[7] (lám. 2). L'opera, andata pressoché totalmente perduta per sacrilego furto, era stata commissionata all'orafo dopo il miracolo della pioggia del 1628 e venne consegnata nel 1632. Nello stesso anno sono commissionate al Barbavara da parte della stessa Cattedrale di Piazza Armerina "dodici figure di corallo o d'argento dorato e smalto con piedistallo d'argento e d'oro", significativo segno dell'analoga lavorazione degli smalti per le opere in corallo e per quelle di oreficeria[8]. È proprio tale affinità compositiva che ha consentito l'individuazione di talune peculiari caratteristiche degli smalti siciliani. Sempre nel 1632 viene commissionata al Barbavara la grande "gioia" posta al centro della corona che dovette realizzare senza gli smeraldi citati nell'atto[9]. La manta è ricca di smalti e bassorilievi aurei, vi sono raffigurati Ruggero vincitore degli infedeli grazie al vessillo della Madonna, la veduta della città di Piazza Armerina e il miracolo della pioggia che cadde la stessa notte del 24 febbraio in cui stava per essere portata in processione la prodigiosa immagine. La manta culmina con la corona della Vergine splendente di

4 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo*..., in *Splendori di Sicilia*..., 2001, pp. 22-69. Cfr. pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara...,* in *La sfera d'oro*..., 2003, pp. 61-75. Vedi pure M.C. DI NATALE, *Il tesoro di Santa Lucia*, in S. VALERI (a cura di), *Sul carro di Tespi. Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*. Roma, 2004, pp. 184-199.

5 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia…,* 2001, pp. 22-69. Vedi pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara…,* in *La sfera d'oro…* 2003, pp. 61-75.

6 A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo,* ms del XVIII sec. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE3.

7 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia …*, 2001, pp. 22-69. Vedi pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara…,* in *La sfera d'oro…* 2003, pp. 61-75.

8 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia …*, 2001, pp. 22-69. Vedi pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara…,* in *La sfera d'oro…* 2003, pp. 61-75.

9 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia …*, 2001, pp. 22-69. Vedi pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara…,* in *La sfera d'oro…* 2003, pp. 61-75.

smalti e gemme, quasi una riproposizione in stile barocco della normanna corona di Costanza del Tesoro della Cattedrale di Palermo, anche se l'artista non aveva potuto vederla, essendo al suo tempo ancora racchiusa nel sarcofago dell'imperatrice moglie di Federico II, ma potè piuttosto ispirarsi ad altra manta con corona d'età normanna, come quella della Madonna della perla, descritta dalle fonti ed esistente al suo tempo a Palermo nella Chiesa del Cancelliere, di cui oggi sopravvive solo la tavola al Museo Diocesano della città o ad una precedente della stessa icona della Madonna della Vittoria, destinata ad essere sostituta da quella nuova. Ai ricchi e policromi smalti dell'opera, ai cammei di corallo e agli aurei bassorilievi, si aggiunge un gran numero di gioielli smaltati dai vivaci colori applicati sulla lastra, in parte possibili riusi di monili precedenti, ma comunque pressocchè della stessa epoca o di poco anteriori, e sempre caratterizzati da quei moduli di sicilianità evidenti nei toni di colore fortemente contrastanti tra loro e con le gemme in castoni aurei.

La manta venne stimata nel 1632 dall'orafo messinese Giampaolo Tiranna, per il valore di mille e quattrocento once, e già nello stesso anno vi fu qualche aggiunta da parte degli orafi Giacomo Capra e Scipione Catania[10]. Giacomo Capra figlio di Giuseppe, argentiere originario di Caltagirone, aveva collaborato con il padre per la grande custodia d'argento della stessa tavola della Madonna della Vittoria, commissionata nel 1621. Quest'ultima opera venne stimata dal ricordato Pietro Rizzo nel 1626, lo stesso che aveva lavorato ai candelieri della Madonna della Visitazione di Enna con Nibilio Gagini nel 1595[11]. Significativo è che tra i monili che ornano la manta ve ne sono alcuni che trovano riscontro nei disegni dei *Llbres de Passanties* dell'Istituto Municipal de Historia de la Ciudad di Barcellona, come quello del 1606 di Bernabe Calaff (fol. 375) e l'altro di Bartolomeo Ferret del 1604 (fol. 364)[12], che compongono peraltro le maglie di diverse catene del XVI secolo, come quella spagnola del tesoro della Cattedrale di Barcellona, o dell'inizio del XVII come quelle siciliane del Tesoro della Madonna di Trapani, oggi esposta al Museo Pepoli e del Tesoro di Santa Lucia della Cattedrale di Siracusa, entrambe con termine di datazione *ante* il 1621[13], che si ispirano ai modelli iberici circolanti nei domini della Spagna e nell'area mediterranea, come ad esempio proprio la catena di Barcellona testè citata[14]. Anche i cammei di corallo che ornano la manta del Barbavara rimandano a quelli trapanasi, come la pietra stregonia, già donata alla Madonna di Trapani e oggi esposta al Museo Pepoli, caratterizzata da una cornice di smalto bianco che lascia spazio ad ornati aurei, secondo un sistema che ritorna analogamente negli smalti

10 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia …*, 2001, pp. 22-69. Vedi pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara…,* in *La sfera d'oro…* 2003, pp. 61-75.

11 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia …*, 2001, pp. 22-69. Vedi pure, M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara…,* in *La sfera d'oro…* 2003, pp. 61-75.

12 P.E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1600*. New York, 1972.

13 M.C. DI NATALE, scheda n. 14, in *Splendori di Sicilia …*, 2001, pp. 311-312.

14 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia …*, 2001, pp. 22-69.

delle cornici dei corallari trapanesi, come ad esempio quella del piccolo *capezzale con Madonna con il Bambino* dello stesso Museo[15]. Entrambe le opere sono dovute a maestri orafi e corallari trapanesi dell'inizio del XVII secolo. Di questo tipo di lavorazione dello smalto non mancano riscontri nella *manta* stessa della *Madonna della Vittoria* di Piazza Armerina.

Il Barbavara fu poi dal 1632 Cappellano dell'Unione del Miseremini nella Chiesa di San Matteo a Palermo, per la quale realizzò uno splendido *ostensorio* ricco di smalti e gemme, di cui sopravvivono una descrizione nel suo testamento del 1657 e la sola raggiera, conservata nei depositi della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis. Il Barbavara, nel suo testamento aperto nel 1662, lasciava all'Unione dei Miseremini la "custodia per esporre il Santissimo Sacramento di Gioij d'oro, argento, rami dorati, con un angelo di sotto, lo quale tiene la raja et la sua caxa di allacca rossa", opera che era costata duemila scudi, forse per la quale aveva comprato dei diamanti nel 1637 dal mercante Claudio Cristian De Lorena, che aveva pagato dopo due anni[16].

Don Camillo Barbavara dovette realizzare per il Cardinale Giannettino Doria (1608-1642) la *mitria* del Tesoro della Cattedrale di Palermo ornata da ricami di perle, smalti e gemme, che per tradizione era stata ritenuta dell'Arcivescovo Carandolet[17].

Interessante figura di arcivescovo della Arcidiocesi di Palermo fu certamente Giannettino Doria, il cardinale che, rispecchiando la mentalità della sua epoca, proclamò il ritrovamento delle "sacre ossa di santa Rosalia", nel luglio del 1624. Il Mancusi, nel suo testo dedicato alla Santa del 1704, scrive in proposito che "il Cardinale adunque, convocata la nobiltà e il senato di Palermo, secondo la maniera prescritta dai sacri canoni, dichiarò quelle essere le vere ossa della loro Santa cittadina… Poi colle sue proprie mani consegnò in loro potere in parte in parte il corpo di S. Rosalia; che per allora non essendo spedita quell'arca maestosissima di centocinquanta libre di finissimo argento, dove al presente si custodisce, fu in una cassetta di velluto trinato d'oro e questa in un'altra piccola d'argento, collocato, ma quando si portarono in processione, comparirono dentro un'arca di cristalli finissimi di lucido argento vagamente adorni"[18]. Si tratta della prima *cassa reliquiaria di Santa Rosalia*, commissionata da Senato di Palermo il 3 marzo 1625. La base lignea è dovuta ai maestri Apollonio Mancuso e Nicolò Viviano, lo stesso Giancola Viviano dalla poliedrica attività poi specializzatosi nella fusione di argenti e bronzi, quella

15 M.C. DI NATALE, scheda n. 18, in *Splendori di Sicilia* …, 2001, pp. 313-314.

16 M.C. DI Natale, *Oro, argento e corallo*…, in *Splendori di Sicilia* …, 2001, pp. 22-69. Vedi pure M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara…, in La sfera d'oro…,* 2003, pp. 61-75.

17 M.C. DI Natale, *Oro, argento e corallo*…, in *Splendori di Sicilia* …, 2001, pp. 22-69. Vedi pure M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara…, in La sfera d'oro…,* 2003, pp. 61-75.

18 A.I. MANCUSI, *Istoria dell'ammirabile vita di S. Rosalia Vergine e romita palermitana*. Palermo 1704; vedi pure M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia nelle Arti decorative*, introduzione di A. Buttitta, con contributi P. Collura e M.C. Ruggirei Tricoli. Palermo, 1991, pp. 14-89.

di cristallo a Desiderio Pillitteri e Giovanni di Pietro e quella d'argento a Francesco Licco[19]. A Giordano Cascini, illuminata figura di padre gesuita, si deve l'agiografia della Santa patrona di Palermo e la sua articolata iconografia. È, peraltro, particolarmente significativo che il suo primo testo, *De vita et inventione S. Rosaliae*, del 1631, scritto in latino, venisse conservato nella seconda cassa reliquiaria della Santa con la firma autografa del Cardinale Giannettino Doria[20]. È, dunque, il Cascini a indicare temi e scene per la seconda sontuosa *vara di Santa Rosalia*, voluta dal Senato di Palermo e realizzata tra il 1631 e il 1637, su disegno dell'architetto del Senato Mariano Smiriglio, dagli abili maestri argentieri Giuseppe Oliveri, Francesco Ruvolo, Giancola Viviano, Matteo Lo Castro e Michele Farruggia[21]. È possibile che proprio l'arcivescovo Giannettino Doria avesse affidato l'incarico di redigere l'inventario delle reliquie della Cattedrale di Palermo a Don Camillo Barbavara, che consegna la sua relazione il 14 settembre 1650. A proposito della vara di Santa Rosalia, il Barbavara annota i nomi dei principali artefici, con specifiche notazioni tecniche, come peraltro poteva fare proprio un orafo esperto come lui: "opera di piastre tirate con figura da mastro Giuseppe Oliveri, opera di gettito e rilievo consignata da mastro Francesco Ruvolo, opera di gettito e rilievo consignata da mestro Gio Cola Viviano"[22]. Gioacchino Di Marzo, studioso della seconda metà dell'Ottocento, che si può considerare il padre della Storia dell'Arte siciliana, scrive in proposito: "sicchè secondo questa relazione, è tutto il prezzo dell'argento e fatica del lavoro onze 7383. 13. 14, che sono scudi 18459. 4. 14. Alla qual somma dee aggiungersi il prezzo delle libbre 110. 5. 3 di rame e mastria. Onde non senza ragione il P. Amato scrisse il valore di questa cassa essere 20.000 scudi"[23].

Il Barbavara moriva nel 1662 e veniva sepolto nella Chiesa di San Matteo di Palermo, dove ancora lo ricorda la lapide "Barbavaga", versione del nome che ricorre spesso nei documenti[24].

Giancola Viviano collabora nel 1637 con Michele Ricca per la *Cassa reliquiaria d'argento di San Gerlando* della Cattedrale di Agrigento, realizzando le parti a fusione, cioè dodici putti, quattro teste e due serafini ad ali aperte. L'opera era stata voluta dal vescovo di Agrigento Mons Francesco Traina ed era stata commissionata nel 1635, su disegno del ricordato pittore Pietro Novelli, probabilmente su progetto

19 M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia…*, 1991, pp. 14-89.

20 G. CASCINI, *De vita et invenzione S. Rosaliae*. Palermo, 1631, vedi pure G. CASCINI, *Di Santa Rosalia Vergine palermitana*, libri tre. Palermo, 1651.

21 M.C. DI NATALE, S. *Rosaliae Patriae Servitrici*, con contributi di M. Vitella, Palermo, 1994, pp. 11-80.

22 La relazione del Barbavara è riportata da A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo,* ms del XVIII sec. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE3, cap. 38, f. 311.

23 G. DI MARZO, nota n. 1, p. 278, in *I Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX , pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale, preceduti da una trascrizione e corredati di note per cura di G. Di Marzo*, in *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia,* per cura di G. Di Marzo. Palermo, 1869.

24 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia …*, 2001, pp. 22-69.

dell'abate Don Vincenzo Sitaiolo, espressamente richiamato nell'atto di commissione per la successiva approvazione dell'opera finita. Michele Ricca firmava e completava l'urna di San Gerlando nel 1639[25]. Capolavoro del Ricca, abile argentiere palermitano, esponente dell'esuberanza esplosiva del primo Barocco, è la *mazza capitolare* della Chiesa Madre di Caccamo del 1652[26]. Console degli orafi palermitani per ben quattro volte, negli anni 1631, 1637, 1644 e 1653[27], Michele Ricca è figlio di Pietro e di Elisabetta, e fratello di padre Bartolomeo Ricca oratoriano, marito di Maria Antinoro, figlia di Pietro Antonio e sorella di Dorotea a sua volta moglie di Giacomo Cremona, imparentato dunque con importanti famiglie di argentieri[28]. Splendidamente barocca la mazza di Caccamo è un'esplosione di forza, che viene espressa dai grifi alati alternati a teste equine con scudi di rame dorato, ove è raffigurata la trinacria con spighe di grano. L'opera culmina con la figura di San Giorgio che uccide il drago, forte composizione che inneggia al patrono di Caccamo.

Ancora Giancola Viviano è attestato come testimone all'impegno che il 12 giugno 1634 Francesco Ruvolo, argentiere palermitano già ricordato per la *vara di Santa Rosalia*, assume per la realizzazione dell'*Urna reliquiaria di Sant'Onofrio* di Sutera, anch'essa quasi certamente su progetto dell'abate Vincenzo Sitaiolo. L'opera marchiata con lo stemma di Palermo, le ali a volo basso e la sigla RUP (*Regia Urbs Panormi*) con le iniziali dell'artefice, Francesco Ruvolo, reca la data 1649[29].

Altro abile maestro nella lavorazione dello smalto era il ricordato Leonardo Montalbano, autore, insieme al fratello Giuseppe e al Castellani, della *corona della Madonna della Visitazione* di Enna, oggi al Museo Alessi, e da solo della sfera d'oro della Chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella, oggi a Palazzo Abatellis[30]. Leonardo Montalbano aveva sposato nel 1606 Marta Cazzola, facente parte della ricordata famiglia degli orafi milanesi Cazzola, trasferitisi a Palermo e abili nella lavorazione del cristallo di rocca[31].

Maria Accascina, grande studiosa di oreficeria siciliana vissuta nel Novecento, facendo riferimento a quel capolavoro dell'oreficeria siciliana barocca che è la *corona* di

25 M.C. DI NATALE, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro,* in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della Mostra. Milano, 1989, pp. 134-165.

26 M.C. DI NATALE, scheda n. II, 49, in *Ori e argenti* …, 1989, pp. 222-223, cfr. pure R. VADALà, scheda n. 84, in in *Splendori di Sicilia* …, 2001, p. 414.

27 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di M. C. Di Natale, Milano, 1996

28 G. MENDOLA, *Nuovi documenti su Michele Ricca*, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Storia critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito internazionale*, Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina. Caltanissetta, 2007, pp. 399-408.

29 G. MENDOLA, *Tra legni e metalli. L'attività documenta di Giancola Viviano,* in *Splendori di Sicilia* …, 2001, pp. 646-655.

30 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000 e V. ABBATE, *La sfera d'oro*……, in *La sfera d'oro* …, 2003, pp. 35-60.

31 M.C. DI NATALE, *Montalbano, Barbavara*…, in *La sfera d'oro*…, 2003, pp. 61-76.

LÁMINA 3. *Leonardo e Giuseppe Montalbano e Michele Cartilluni, Corona della madonna della Visitazione (1653). Museo Alessi, Enna.*

Enna, opera magistrale dei tre orafi palermitani del 1653 (lám. 3) notava che, "l'opera più vicina alla corona di Enna e che mostra (…) l'attività e l'esperienza delle botteghe palermitane del primo trentennio del Seicento è l'*ostensorio* di Sant'Ignazio Martire di Palermo, eseguito con le gemme donate dalla contessa di Maino, Donna Anna Graffeo, nobile palermitana"[32]. Recenti acquisizioni documentarie e l'impegnativo restauro dell'opera, voluto dal già Direttore della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Vincenzo Abbate, hanno confermato a Leonardo Montalbano la paternità della "sfera d'oro" e restituito l'opera alla sua interezza[33] (lám. 4) dopo un devastante furto che l'aveva non solo deturpata, ma addirittura frantumata. Tramite per la realizzazione dell'opera a Leonardo Montalbano era stato l'oratoriano Padre Gambacurta, che aveva stimato la corona di Enna. In quell'atto di commissione del 1652 era stato peraltro specificato che qualora il Gambacurta non fosse stato presente la *corona della Madonna della Visitazione* doveva essere stimata dal Barbavara[34].

32 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo, 1974, p. 262.

33 V. ABBATE, *La sfera d'oro…*, in *La sfera d'oro …*, 2003, pp. 35-60.

34 M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, con un contributo di S. Barraja, appendice documentaria R. Lombardo e O. Trovato. Enna, 1996, pp. 11-89.

LÁMINA 4. *Leonardo Montalbano, Ostensorio (1641). Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.*

L'ostensorio, realizzato nel 1640 da Leonardo Montalbano nel laboratorio all'interno della Chiesa, secondo la volontà del Gambacurta, Preposito della Congregazione palermitana dei Padri Filippini, non a caso veniva stimato nel 1641 da Don Camillo Barbavara, Alfonso Paginato e Rocco Barbarossa "gioiellieri e orefici", abili, dunque non solo nella lavorazione dell'oro, ma anche nell'inserimento di gemme e nella profusione di smalti. Si doveva trattare, pertanto, degli artisti più importanti al momento per il settore dell'oreficeria siciliana. L'ostensorio, pagato trecento onze nette al Montalbano, è caratterizzato da gemme sfavillanti e multicolori (ben 864 diamanti aveva consegnato nel 1640 la Contessa Anna Graffeo), testine di cherubini dalle ali smaltate e caratteristici angeli cariatidiformi che ritornano analoghi nella corona di Enna. Leonardo Montalbano per la base dell'ostensorio potè ispirarsi a disegni di Mariano Smiriglio, vicino al Gambacurta[35].

Per la corona di Enna, dai documenti si rileva analogamente che il numero delle gemme impiegato fu così elevato, che già nel 1651 aveva acquistato pietre preziose e oro l'argentiere Maurizio Bellomo, nel 1652 Giuseppe Gambacurta riceveva 90 onze, prezzo di 100 diamanti, ma ancora nel 1653 venivano comprate "quaranta dozzani di rubini"tramite il gioielliere Pietro Di Vita e "cinquanta diamantini" dal "mercante veneziano per mezzo di Cammareri gioiellieri". Si viene così a conoscenza di acquisti di gemme da mercanti veneti e del nome di gioiellieri siciliani sconosciuti. Dai documenti si rileva anche che la corona venne realizzata in varie parti e poi unita insieme, come peraltro ovvio, su un supporto di rame dorato creato appositamente dal maestro Ignazio Bellomo[36].

In quest'opera lo sfarzo cromatico proprio del barocco siciliano trova la sua massima espressione.

Vincenzo Petroso nel 1795 così descrive la corona della Madonna della Visitazione: "superba corona di oro di tanti castoni composta quanti sono i di Lei Misteri , espressi tutti in vivaci smalti, e contornati e adorni di grossi brillanti, e d'altre pietre rare e preziose"[37]. Nei medaglioni della corona sono raffigurati episodi della vita di Maria e di Gesù: l'Annunciazione, la Visitazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Disputa con i Dottori, la Resurrezione. Nella parte superiore di ogni medaglione sono inoltre figure di angeli putti smaltati di bianco che reggono nastri con la leggenda relativa alla scena sottostante. Si incontrano, dunque, in questa sfavillante opera, smalti bianchi in figure d'oro a tutto tondo, smalti bianchi con caratteristici tondini neri o viceversa che affiorano dal fondo, spezzando l'uniformità della pasta vitrea, secondo modalità che si sono rilevate tipicamente siciliane, nonchè tutta una bordura di smalti bianchi e neri che, insieme agli altri policromi e al luccichio delle gemme,

35 V. ABBATE, *La sfera d'oro…*, in *La sfera d'oro …*, 2003, pp. 35-60.

36 M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna …*, 1996, pp. 11-89.

37 V. PETROSO, *Meditazioni per l'ottavario che si celebra in onore di Maria Santissima sotto il titolo della Visitazione nella sua Chiesa Collegiata di Castrogiovanni coronata dal R.mo Capitolo di San Pietro in Vaticano in quest'anno…*, 1795.

aumentano quei contrasti cromatici che distinguono l'oreficeria siciliana barocca. La corona, realizzata in apposito laboratorio ad Enna, veniva stimata nel1653, come già ricordato, da Giuseppe Gambacurta, insieme a Domenico Cammareri e a Pietro Di Vita. La corona era ornata da trecentotrentadue diamanti e trecentoquarantadue rubini e venne pagata agli orafi trecentoquaranta once e venti tarì[38].

A Giuseppe Montalbano, verosimilmente più argentiere che orafo, è da riferire il marchio GM seguito da un fiore che si riscontra nella coppia di candelieri della Cappella della Madonna di Trapani nel Santuario dell'Annunziata, opere di grandi dimensioni, importanti doni offerti nel 1652 da Don Giovanni d'Austria, figlio di Filippo IV[39]. Giuseppe Montalbano la cui attività è documentata dal 1615 al 1676, sposa nel 1619 Ninfa Cristadoro, facente parte di un'altra famiglia di argentieri palermitani, e nel 1625 Antonia Gascone, vedova di Francesco Gascone[40]. Era peraltro usuale che gli orafi e argentieri prediligessero i matrimoni tra i componenti familiari degli afferenti alla stessa maestranza.

Tra i gioielli siciliani con smalti e gemme fortemente ispirati a modelli spagnoli è la *placca con il monogramma del nome di Maria e Gesù* di collezione privata di Roma[41]. L'opera del XVII secolo dovette essere trasformata in capezzale nel XVIII, con l'aggiunta di una cornice tempestata di diamanti. Il capezzale di altissimo livello orafo dovette essere dovuto a committenza aulica. Il pendente centrale rientra nella moda documentata in Spagna tra il 1620 e il 1624 di pendenti d'oro e diamanti recanti il monogramma mariano.

Pendenti di tal genere sono documentati nei disegni dei ricordati *Llibres de Passanties* di Barcellona dovuti a Tomas Bernuix nel 1623, Antoni Canovas nel 1634[42]. Tale tipo di pendenti si lega alla particolare devozione della Spagna nei confronti dell'Immacolata, che ne era la protettrice. Non è infatti casuale che nei capitoli del 1625 relativi all'ordine di Santiago, si trovi aggiunto ai voti di povertà, obbedienza e castità, anche quello di difesa dell'Immacolata Concezione della Vergine.

Relativamente al monogramma con il nome di Maria e di Gesù, si incontra anche elencato tra i beni di Donna Stefania del Bosco, Principessa di Roccafiorita, stimato dagli orafi Marco Perollo e Giuseppe Palumbo il 25 agosto 1699, come "una gioia col nome di Gesù di diamanti e rubini"[43].

Ciò che conduce maggiormente a produzione siciliana il capezzale di collezione romana è il verso tutto realizzato in smalti policromi che riportano compositivamente e stilisticamente alla coeva produzione di marmi mischi siciliani e particolarmente a

38 M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna…*, 1996, pp. 11-89.

39 M. VITELLA, scheda n. II, 15, in M.C. DI NATAALE e V. ABBATE (a cura di), *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*. Catalogo della Mostra. Palermo, 1995, pp. 206-208.

40 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo…*, in *Splendori di Sicilia…*, 2001, p. 47.

41 M.C. DI NATALE, G. VOLPE, scheda n. 41, in *Splendori di Sicilia…*, 2001, pp. 330-331.

42 P.E. MULLER, *Jewls in Spain…*, 1972, pp.120-121, figs. 188-189 e 191.

43 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, 2000, p. 138.

quelli di area messinese per la forte presenza dei toni azzurri. Si vedano ad esempio il vaso della Chiesa del Collegio dei Gesuiti di Siracusa, che si distingue per la raffinata tecnica quasi ad alveoli di rame entro cui è inserita la pietra azzurra, nonché i fiori a commesso marmoreo del Museo Regionale di Messina. Maria Accascina proprio a proposito degli smalti degli orafi messinesi e dei marmorari addetti alla decorazione del Duomo della città scrive: "splendenti come galloni erano infatti alcune sottili paraste lavorate a commisso, vere e proprie opere di oreficeria"[44].

Dalla Spagna dovevano circolare nell'area mediterranea modelli e disegni, nonché opere di oreficeria.

La diffusione poi dei diamanti non solo in Spagna ma anche in Sicilia è attestata pure da notizie documentarie, come ad esempio quella del 1619 in cui si rileva che l'orafo Francesco Licco doveva al mercante genovese Gregorio Castelli "336 onze" per "504 diamanti" da pagare entro un anno; informando anche della presenza di mercanti liguri[45].

Un puntuale raffronto stilistico e tipologico con il capezzale offre il pendente a forma di triangolo del Museo Regionale Pepoli di Trapani che reca sia nel recto che nel verso la lettera S traversata da una lancia, abbreviazione del termine schiavo, che serviva in Spagna a definire le relazioni tra membri delle confraternite[46]. La tipologia dell'opera rimanda infatti ai disegni dei *Passanties,* come ad esempio quelli di Pera Pau Garba del 1617 e di Giacinto Roig del 1620, sempre facenti parte della raccolta dell'Instituto Municipal de Historia de la Ciudad di Barcellona[47]. La policromia e tecnica degli smalti parrebbero, tuttavia rimandare a modi siciliani. Va peraltro notato che gli orafi e argentieri spagnoli, che dovevano superare la loro prova d'esame per diventare maestri, non creavano quasi mai delle opere, ma si ispiravano a precisi modelli, come quelli che tramite testi a stampa circolavano in tutta l'area mediterranea nel XVII secolo, compreso il viceregno di Sicilia. Il monile era stato donato alla Madonna di Trapani, come si rileva dall'inventario del 1659 dei beni mobili del Convento dei Padri carmelitani, da un marinaio messinese. L'opera è da datare dunque prima del 1659 e se la figura del marinaio messinese da un lato lascia pensare che questi possa averla acquistata in un suo viaggio anche in Spagna, dall'altro rende maggiormente possibile che l'abbia portato da Messina, dove l'oreficeria smaltata del XVII secolo vantava una importante produzione e una larga area di diffusione[48]. Gli smalti policromi del verso del pendente richiamano peraltro con i loro intensi toni di azzurro, non solo gli smalti dipinti messinesi, ma ancora una volta i *marmi mischi*, caratteristici dell'area orientale dell'isola. Sia per il capezzale che per il pendente dovrebbe dunque trattarsi di maestria di orafi messinesi spagnoleggianti.

44 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia*…, 1974, p. 322.
45 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, 2000, p. 138.
46 M.C. DI NATALE, scheda n. 40, in *Splendori di Sicilia*…, 2001, pp. 329-330.
47 P.E. MULLER, *Jewls in Spain…,* 1972, pp. 118, 120-121, figs. 183 e188.
48 M.C. DI NATALE, scheda n. 40, in *Splendori di Sicilia*…, 2001, pp. 329-330.

Mostra una cornice di diamanti entro aurei castoni e tocchi di smalto bianco e nero il *pendente dell'ordine di San Giacomo della Spada* facente già parte del Tesoro della Madonna di Trapani ed oggi esposto al Museo Pepoli, che nel verso reca un ornato geometrico con crocette di smalti bianchi e azzurri che richiamano le catene delle maglie triangolari, come quella del Museo Pepoli proveniente dal Tesoro della Madonna di Trapani, e le cornici di alcuni capezzali in corallo dei maestri trapanesi, come quello già della collezione Whitaker con il Battesimo di Cristo. Il monile presenta nel recto una croce sopra uno zaffiro e nel verso incisa la figura di *Santiago matamoros* con la spada sguainata su un cavallo in corsa, già smaltata, come dichiarano i resti di colore nero. L'opera è identificabile con quella citata nell'inventario del Convento dei Padri Carmelitani di Trapani del 1647 come: "una Gioietta data da D. Emanuele Carriglio con uno zaffiro nel mezzo e sopra vi è una crocetta rossa di S. Giacomo di smalto, attorno vi sono diciassette berilli"[49]. La data del 1647 diviene, dunque, per l'opera un preciso termine *ante quem*, che si potrebbe verosimilmente anticipare ancora identificando il donatore con Manuele Carriglio, capitano di giustizia di Palermo negli anni 1616-1617. Nello stesso inventario conventuale viene elencato un altro pendente con l'emblema dell'ordine di Santiago sopra un cristallo dato dal Sig. Don Martino, segno della diffusione di tale ordine cavalleresco anche in Sicilia[50].

Un puntuale raffronto con il monile offre quello che indossa sull'abito dell'ordine cavalleresco Don Ercole Branciforti, primo Principe di San Giovanni, nel ritratto, facente parte della quadreria di Palazzo Butera di Palermo, opera di pittore siciliano del XVII secolo[51].

Pendente simile è quello proveniente da Tesoro della Vergine del Pilar di Saragozza, del Victoria and Albert Museum di Londra, ove la croce dell'ordine è inserita in una cornice d'oro smaltata di nero, verde e rosso su cristallo, opera che non veniva riferita a nessuna area culturale nel catalogo della Mostra del 1980-1981, che esponeva gioielli dal 1500 al 1630[52]. Tale pendente va comunque considerato modello spagnolo diffuso in tutti i domini come la Sicilia. Ne sono esempio i disegni del 1586 (n. 291) e del 1671 dei *Llbres de Passanties dell'Instituto Municipal de Historia de la Ciudad* di Barcellona[53]. Un pendente simile con la croce dell'ordine di Santiago, porta il Duca del Pastrano nel Ritratto di Juan Careno De Miranda del 1670 circa del Prado di Madrid[54]. Doveva rientrare nella stessa tipologia il pendente che nel 1573 l'orafo Tommas Diaz vendeva a Don Lopes Figaroa, "Militi Sancti

49 M.C. DI NATALE, scheda n. 38, in *Splendori di Sicilia*…, 2001, pp. 328-329.

50 M.C. DI NATALE, scheda n. 38, in *Splendori di Sicilia*…, 2001, pp. 328-329.

51 M.C. DI NATALE, scheda n. 38, in *Splendori di Sicilia*…, 2001, pp. 328-329.

52 *Princely magnificence court jewels of the Renaissance, 1500-1630.* Catalogo della Mostra. London, 1980, p. 84, fig. 16.

53 P.E. MULLER, *Jewls in Spain*…, 1972, p. 115, figs. 176 e 177.

54 P.E. MULLER, *Jewls in Spain*…, 1972, p. 116, fig. 178.

Jacobi spate et magistro capi Hispano"[55]. Un pendente della stessa tipologia in cui la croce smaltata di rosso dell'ordine di San Giacomo della spada è posta su un cristallo da un lato, mentre dall'altro è quella dell'Alcantara, si trova nella collezione Lazaro Galdiano (inv. n. 856) ed è riferito da Letizia Arbeteta Mira ad orafo spagnolo della prima metà del XVII secolo[56].

Fa parte della stessa collezione del Museo Lazaro Galdiano (inv. n. 675) il pendente dell'ordine di San Giacomo della spada dell'abile smaltatore messinese Joseph Bruno[57]. L'opera raffigura in smalto dipinto, entro l'usuale cornice floreale tipica della maniera del grande orafo, da un lato l'Immacolata, circondata da testine di cherubini alate, anch'esse caratteristiche del repertorio dell'artista, e dall'altro al centro su smalto bianco la spada rossa dell'ordine, mentre nella cornice ai fiori si alternano scene della vita del Santo, impegnato nella lotta contro i mori. Joseph Bruno, figlio di orafo, fu allievo del pittore Quagliata. Il Susinno, che scrive nel 1724 le *Vite dei pittori messinesi*, ricorda la sua attività pittorica e annota che in un secondo momento "si diede all'arte del cesello a cui affacciasi la diligenza e la pulitezza, perfezionando i suoi lavori d'argento con il fiato. Infastiditosi di cesellare, perché portato dai primi albori della sua vita alla pittura, attese perciò totalmente a colorire di smalto. Dal continuo ad dunque lavorare di smalto che sempre in appresso praticò,venne ad acquistare una particolare perizia, perfezionata in lui dalla straordinaria pratica che egli aveva conseguita in conoscere gli effetti che produce il fuoco in lavando il colore e fare spiccare il chiaro e lo scuro sfumatissimo senza vederne le orme del pennello, per così dire atomo operante. Li suoi lavori paion fatti in Francia, egli però non ebbe mai la sorte di vedere quel Regno che non ingannerebbe esser di alcuno de' suoi alunni le opere del nostro Bruno, perfetto emulator dei Francesi. Ebbe occasioni non poche di servire vari principi; da Messina spedì quantità di medaglie, orologi e capezzali per la Spagna e altrove. Fu stimatissimo", morì a Messina nel 1682[58].

L'emblema dell'ordine di Santiago trova riscontro negli stemmi che ornano l'Ospedale di San Giacomo di Palermo, "eretto nel 1587 per la truppa spagnola, ma- come ricorda Gaspare Palermo, nella sua guida della città del 1858- il maggior… proseguimento fu nel 1589 nel governo viceregio di D. Diego Enriquez de Cusman Conte di Albadilista"[59]. Non è peraltro casuale che s'incontra il vicerè Conte di

55 M.C. DI NATALE, *San Giacomo protettore di Geraci Siculo. Percorsi di devozione e arte nelle Madonie*, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Geraci Siculo. Arte e devozione. Pittura e Santi protettori*. San Martino delle Scale, 2007, pp. 49-84.

56 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la Joeria en la collection Lazaro Galdiano*. Madrid, 2003, p. 170.

57 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la Joeria…*, 2003, p. 147. Vedi. pure M. C. DI NATALE, *San Giacomo protettore…*, in *Geraci Siculo…*, 2007, pp. 49-84.

58 F. SUSINNO, *Le vite dei pittori messinesi*, 1724, ed. a cura di F. Martinelli. Firenze, 1960, p. 157.

59 G. PALERMO, *Giuda istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*. Palermo, 1858, rist. 1984, p. 525.

Albadilista negli inventari tra i munifici donatori della Madonna di Trapani. Così le storie dei vicerè spagnoli, dell'alta nobiltà siciliana s'intrecciano con quelle della produzione artistica nei più diversi settori, non ultimo quello dell'oreficeria.

Si ricorda tra gli altri in Sicilia l'emblema dell'ordine di Santiago nel soffitto ligneo del salone principale del Palazzo Ducale dei Tomasi di Lampedusa di Palma di Montechiaro della seconda metà del XVII secolo. Il Duca Don Giulio Tomasi, fondatore della cittadina, è ritratto con l'abito dell'ordine, ornato dal pendente con la caratteristica croce, nel ritratto di pittore siciliano del XVII secolo della Chiesa Madre di Palma di Montechiaro. Questi era stato aggregato alla milizia di Santiago da Filippo IV nel 1652[60]. Una preziosa fibbia di abito di quell'ordine si conserva in una collezione privata di Roma[61].

Una gemma rossa, probabilmente un granato, inserita entro la croce di diamanti coronata, stemma della città di Messina, contornata da più giri delle stesse preziosissime pietre, reca un raro monile tipologicamente affine ai precedenti che orna la *corona della Madonna della Lettera* di Messina sulla manta d'oro opera del fiorentino Innocenzo Mangani nel 1668, ingemmata dall'orafo messinese Gregorio Juvara, talora riutilizzando anche precedenti doni, come conferma l'inventario del 1740 che specifica che "la corona d'oro di Nostra Signora quale è fatta prima di detta manta"[62].

Volatili smaltati di bianco, il cui piumaggio lascia trasparire l'oro al di sotto con al centro una gemma, ornano questa corona e sono così descritti nel ricordato inventario: "nella corona di Nostra Signora … nell'ultimi due mezzi gigli vi sono due fenici ad un'ala"[63]. La fenice che risorge dalle fiamme non a caso rimanda simbolicamente al Cristo.

Rientra nella stessa tipologia il prestigioso *Pellicano*, altro chiaro simbolo cristologico, donato alla Madonna della Visitazione di Enna ed oggi esposto al Museo Alessi della città[64]. L'opera, di notevoli dimensioni, da riferire ad abili orafi palermitani, verosimilmente della scuola dei Montalbano, già attivi, come ricordato, ad Enna nel 1653, in oro smaltato di bianco è caratterizzata da un grosso topazio centrale, che costituisce l'intero petto del simbolico volatile. Lo smalto bianco con screziature auree, che caratterizza una maniera tipica dell'area occidentale dell'isola sia palermitana sia trapanese, viene ornato sulle ali da una serie di rubini entro castoni d'oro, che sono analogamente riproposti sul piumaggio dei piccoli, dal simbolico

60 M.C. DI NATALE, *Committenza e devozione. Arte decorativa nel Monastero benedettino di Palama di Montechiaro*, in M.C. DI NATALE e F. MESSINA CICCHETTI (a cura di), *Arte e spiritualità nella terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*. Catalogo della Mostra. San Martino delle Scale, 1999, pp. 73-103.

61 M.C. DI NATALE, *I gioielli della Madonna di Trapani*, in *Ori e argenti…*, 1989, pp. 63-82.

62 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, 2000, p. 155.

63 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, 2000, p. 155.

64 M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna…*,1996, pp. 11-89.

numero di tre. Cinque pendenti formati da rosette pure ornati da castoni con rubini completano il monile, legandosi anch'essi alla tradizione isolana, poichè a differenza di quella più diffusa in Spagna, recano preferibilmente un numero di gocce terminali superiori a tre. Il pellicano, realizzato prima del 1682 per la famiglia Lucca e Grimaldi di Enna, venne a quella data venduto ai Notabartolo per poi passare al Tesoro della Madonna della Visitazione di Enna, dove ricorre nell'inventario del 1787[65].

Un monile con pellicano è elencato nell'inventario del 1699 dei gioielli tenuti in pegno da Margherita Agliata e Colonna, Principessa di Villafranca e Duchessa della Sala di Paruta[66].

Un *pellicano* di oro smaltato di bianco, con gemma rossa, e i piccoli fa parte delle collezioni dei gioielli del Victoria and Albert Museum di Londra, riferito ad orafo spagnolo della seconda metà del XVI secolo[67], consentendo ancora una volta di confrontare modelli spagnoli con gioielli siciliani ad essi ispirati.

Un ulteriore raffronto con il Pellicano di Enna offre la Colomba che reca nel becco un rametto d'ulivo, rimandando alla simbolica riconciliazione tra Dio e l'uomo, dopo il Diluvio Universale, già prezioso dono alla Madonna di Trapani, oggi facente parte delle collezioni di gioielli del Museo Pepoli[68]. Nel recto il corpo del volatile è caratterizzato da rubini, mentre nel verso ripropone il piumaggio di smalto bianco e aureo, inserendosi nella stessa produzione orafa della Sicilia occidentale. Il monile viene ricordato nell'inventario conventuale del 1660, termine *ante quem* per la sua realizzazione, come dono di Donna Maria Fardella e Rizzo, facente parte dell'importante nobile famiglia Fardella, particolarmente munifica nei confronti della Madonna di Trapani[69]. Un'altra colomba barocca, che ripropone il piumaggio bianco screziato d'oro, su un corpo formato da perle scaramazze, è inserita nel reliquiario a busto di Sant'Agata della Cattedrale di Catania, che costituisce un altro dei più antichi e ricchi tesori di gioielli di Sicilia[70].

Una "palombella di diamanti" viene ricordata nell'inventario del 1699 dei beni di Margherita Alliata e Colonna[71].

Pendenti a forma di uccelli erano non a caso diffusi nell'oreficeria spagnola del XVI e XVII secolo, come ad esempio quello, verosimilmente un'aquila, ornato da smalti bianchi, con striature auree e gemme, con un grosso smeraldo al centro del corpo nel recto, del Fitzwilliam Museum di Cambridge[72].

---

65 M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna…*, 1996, pp. 11-89.

66 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, 2000, p. 154.

67 C. PHILLIPS, *Jewels and Jewellery,* London, 2000, p. 37.

68 M.C. DI NATALE, scheda n. 46 in *Splendori di Sicilia…*, 2001, p. 335.

69 M.C. DI NATALE, scheda n. 46 in *Splendori di Sicilia…*, 2001, p. 335.

70 M.C. DI NATALE, *Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori*, in L. DUFOUR (a cura di), *S.'Agata*. Roma-Catania, 1996, pp. 239-286.

71 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, 2000, p. 156.

72 J. ANDERSON BLACK , *Storia dei gioielli,* a cura di F. Sborgi. Novara, 1973, ed. 1986, p. 166.

Presenta smalti neri e screziature auree nel piumaggio, l'aquila bicipite con al centro lo stemma della famiglia Tedeschi, del pendente donato, verosimilmente prima del 1621, come si rileva dall'inventario del tesoro del 1625, da Don Giulio Tedeschi al simulacro di Sant'Agata della Cattedrale di Catania[73]. Proprio l'aquila peraltro costituisce il soggetto prediletto dalla nobiltà dell'epoca tra i monili raffiguranti volatili, in cui felicemente esprimono la loro la maestria gli orafi e gli argentieri siciliani.

73 M.C. DI NATALE, *Il tesoro di Sant'Agata*…, in *S. Agata*, … 1996, pp. 239-286.

Platería manierista en la comarca de Béjar (Salamanca): la cruz parroquial de candelario y su relación con otras cruces de su entorno[1]

ROBERTO DOMÍNGUEZ BLANCA
Universidad de Salamanca

En el sureste de la provincia de Salamanca se localiza la comarca de Béjar, que atesora un patrimonio artístico poco conocido e investigado, destacando el capítulo dedicado a la orfebrería religiosa. Cerca de 225 piezas prácticamente inéditas en su totalidad hemos podido catalogar y estudiar con cronologías que transcurren, más o menos, desde el año 1500 hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX.

Tal vez sean las piezas renacentistas las que mejor dan testimonio de la idiosincrasia del territorio al que pertenecen, pues pese a ser relativamente escasas en número (48), presentan trazas y diseños muy variados entre sí que las relacionan con diversos centros plateros próximos.

Para poder entender esta circunstancia, hay que explicar que la actual comarca de Béjar es un territorio artificial surgido de la reorganización provincial de 1833, cuyo núcleo lo formaría parte de las tierras del antiguo ducado de Béjar. Entonces

---

1 El presente artículo surge a raíz de la realización de mi trabajo de grado sobre la platería renacentista en la comarca de Béjar, dirigido por el profesor Manuel Pérez Hernández. Dicho trabajo de grado se inscribe dentro de un proyecto de investigación más amplio sobre el patrimonio artístico de la comarca de Béjar (Salamanca), que se está pudiendo llevar a cabo gracias a la concesión de una beca FPI de la Junta de Castilla y León.

y a la vez, dicho ducado fue dividido entre las provincias de Salamanca, Ávila y Cáceres en dicha reorganización. A la parte que quedó del lado salmantino, con Béjar a la cabeza, se le añadieron como compensación por las pérdidas territoriales, al oeste los pueblos del antiguo alfoz de Montemayor del Río, y al norte una zona que, sin poderse adscribir a ninguna comarca tradicional salmantina en concreto, Antonio Llorente Maldonado la denominó Alto Tormes[2]. El caso es que en el siglo XVI estas tres zonas pertenecían a tres diócesis distintas: el ducado de Béjar a la de Plasencia[3], el marquesado de Montemayor a la de Coria, y el Alto Tormes a la de Ávila[4]. De este modo se explica que en materia de encargos artísticos cada área citada dependiera fuertemente de los centros asentados en la capital de su diócesis. Así lo hemos comprobado en el caso del arte de la platería y muy especialmente durante el siglo XVI, pues, como es bien sabido, en dicha centuria se multiplican los centros plateros por toda la península. A todo esto hay que sumar la labor de los plateros avecindados en Béjar[5], el mecenazgo artístico de los duques de Béjar y el peso de otros focos artísticos próximos, fundamentalmente el de los talleres salmantinos. El caso es que Béjar y su entorno son receptores de diversidad de piezas que presentan variadas tipologías y soluciones formales, estructurales, decorativas e iconográficas.

En este artículo nos hemos centrado en el análisis de algunas de las cruces procesionales manieristas, y las relaciones formales que presentan con otras obras conocidas, salidas de los focos artísticos que más influenciaron en el ámbito bejarano.

Partimos para nuestro estudio del análisis de la cruz procesional de Candelario (Salamanca)[6] (lám. 1a), excelente pieza divulgada con motivo de la Exposición de

2 A. LLORENTE MALDONADO, *Las comarcas históricas y actuales de la provincia de Salamanca,* p. 97 en T. SÁNCHEZ GARCÍA, *La villa del Puente del Congosto y su tierra en el siglo XVI.* Salamanca, 2002, p. 15.

3 Salvo la localidad de Santibáñez de Béjar que dependía del obispado de Ávila.

4 A excepción de la localidad de Gallegos de Solmirón, vinculada históricamente a la diócesis de Salamanca. Por esta razón la platería de este pueblo fue estudiada por Manuel Pérez Hernández en su trabajo sobre la orfebrería de la diócesis de Salamanca, a la sazón el único de la comarca de Béjar cuya platería religiosa ya ha sido estudiada (M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX).* Salamanca, 1990).

5 Algunos de los nombres de plateros que han aparecido trabajando en el Béjar del Renacimiento son Francisco de Rojas, Antonio de Rojas, Juan de Herrera, Alonso Álvarez, Antonio Álvarez y Francisco Cuadrado.

6 Ficha técnica:

Autor: Jerónimo Vázquez.

Marcas: De localidad de Salamanca.

Cronología: Década de 1580.

Técnicas empleadas: Obra realizada en plata blanca, a excepción del paño de pureza del Crucificado que es sobredorado. Se han empleado las técnicas del fundido, cincelado, repujado, grabado y torneado.

Dimensiones: Alto, 116,7 cm.; árbol, 58,5 x 53 cm.

Estado de conservación: Bueno. Restaurada en 2007 en los talleres de la Fundación de las Edades del Hombre.

Lámina 1a y b. *JERÓNIMO VÁZQUEZ. Cruz parroquial (1582-1584). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Candelario (Salamanca). ANÓNIMO. Cruz parroquial (década de 1580). Parroquia de San Pedro, Hinojosa de Duero (Salamanca).*

las Edades del Hombre de Ponferrada[7]. Esta cruz, de gran calidad, es paradigmática del nivel artístico que alcanzaron los talleres salmantinos del Bajorrenacimiento. Merece la pena que nos detengamos en ella.

Su árbol responde al esquema de cruz latina de brazos abalaustrados que parten de un cuadrón cuadrado de lados incurvados, de cuyos vértices se proyectan perillones torneados. El anverso de la cruz lo preside un Cristo de tres clavos, ya muerto, de potente anatomía y con un mínimo paño de pureza anudado a su izquierda. Tras el Cristo, y acogida en un medallón, la Verónica. En los extremos de los brazos, cuatro medallones con las imágenes de los Evangelistas se corresponden en el reverso de la cruz con los Padres de la Iglesia, en torno al altorrelieve de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen niña del cuadrón. El árbol está saturado de una

7 R. DOMÍNGUEZ BLANCA, "Cruz procesional" en *Catálogo de la Exposición de Las Edades del Hombre "Yo camino"*. Ponferrada, 2007, pp. 274-276.

decoración en gran relieve compuesta por ristras de frutos, aves diversas, máscaras empenachadas, angelotes, cintas de *rollwerk* y bandas planas; todo propio del repertorio decorativo manierista.

La macolla es un templete cupulado de dos cuerpos hexagonales, que acoge una diversa iconografía a base de santos mitrados, profetas y alegorías de las virtudes. El cuerpo inferior, de mayores proporciones, lleva en los ángulos columnas exentas de capitel jónico y tercio inferior decorado, mientras que cada frente se abre con una hornacina avenerada que enmarca las figuras de bulto redondo. Un entablamento movido da paso al segundo cuerpo, precedido por una balaustrada con jarrones. Este segundo cuerpo también es un hexágono, cuyas caras se separan por estribos angulares rematados en retropilastras acanaladas de orden compuesto y decoradas con hermes. Entre los estribos, como en el cuerpo inferior, figuras de bulto redondo se adelantan respecto a su nicho avenerado, cerrándolo todo un entablamento quebrado, rematado con cresterías y pirámides. En la cúspide de la macolla se coloca la vaina, en cuyos lados mayores se recrean escenas de la Pasión: la Flagelación y Cristo camino del Calvario. El tubo de enmangar toma forma de columna de capitel corintio, enlazándose con el templete por medio de un grueso toro. La transición entre el toro y la base de la macolla se realiza por medio de sátiros masculinos y femeninos a modo de atlantes y cariátides. En la macolla se repiten los mismos motivos decorativos del árbol.

La pieza muestra una única marca visible, es de localidad y pertenece a Salamanca. Se localiza en la parte superior del cañón. Dentro de un marco rectangular desarrollado verticalmente, se siluetea un toro pasante a la derecha sobre un puente de tres ojos (el puente apenas ha quedado esbozado). En la parte superior, las letras S y A separadas por un grueso punto. A lo largo del siglo XVI aparecen varias versiones de este mismo punzón, pero con cambios apenas perceptibles. Establecer una secuencia cronológica del desarrollo de esta marca es harto complicado, más cuando, como en este caso, aparece sola[8]. El profesor Manuel Pérez Hernández advirtió al menos un total de diez variantes que pueden, a grandes rasgos, ser divididas en dos grupos en función del cambio más importante: la anatomía del toro. En las cinco primeras (las más antiguas cronológicamente) el toro recuerda a los berracos protohistóricos habituales en Salamanca y provincias próximas, mientras que en las cinco últimas el perfil del animal se hace más estilizado. El sello de la cruz candelariense pertenece a este segundo grupo. La desaparición de buena parte de las actas municipales del siglo XVI[9] complica todavía más el poder asegurar qué contraste fue el que marcó esta obra.

Gracias a la documentación sabemos que el autor de esta pieza es el platero salmantino Jerónimo Vázquez. Sorprende sin embargo que una pieza de tanta ca-

8 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Diócesis de Salamanca" en *La platería en la época los Austrias mayores en Castilla y León.* Salamanca, 1999, p. 208.

9 Ibidem, pp. 207-209.

lidad como la candelariense esté realizada por un orive poco conocido, apartado de la nómina de grandes maestros plateros de la Salamanca del siglo XVI, de entre los que destacan nombres ilustres como los de Francisco Alonso o Jerónimo Pérez. De Jerónimo Vázquez no se conoce obra alguna conservada ni la marca que hubo de emplear en el desarrollo de su profesión. Los datos biográficos que conocemos han sido facilitados por el profesor Manuel Pérez Hernández. El más antiguo sobre la vida de Vázquez lo recoge el profesor Brasas Egido, donde se le cita como parroquiano de San Isidro de Salamanca, sede de la cofradía de los plateros[10]. De su labor profesional sólo sabemos que en 1578 hace 36 botones de oro y un relicario grande para Juan Guzmán, que en 1582 se concierta para realizar el árbol de la cruz de Candelario, y que en 1584 se obliga a realizar el pie para la misma cruz. La cruz de Candelario debió de ser una de sus últimas realizaciones, pues sabemos que muere entre 1584 y 1585, ya que su entierro se registra entre los pagados en el ejercicio 1584-1585[11].

Conocemos bastante bien la historia de la ejecución de esta pieza gracias a que se ha podido conservar bastante documentación de la época.

El dato más antiguo que hemos hallado se refiere al siete de enero de 1578, cuando la parroquia descarga 10.184 maravedíes que se dan a Antonio de Rojas, platero vecino de Béjar, que ya por entonces se encontraba elaborando la cruz[12], algo que realmente no era cierto. En efecto, parece ser que en un principio la parroquia contrata la ejecución de la cruz a Antonio de Rojas, quien está avecindado en Béjar y nos consta ejerciendo su oficio al servicio de las parroquias de la villa ducal y de su alfoz en obras menores y aderezos.

La labor de este platero era desconocida hasta ahora. Manuel Pérez Hernández lo cita en su índice de plateros salmantinos[13], y a la hora de cerrar este artículo, un trabajo del investigador Tomás Sánchez García da cuenta de su actividad para la parroquia de Fresnedoso (Salamanca)[14], pueblo perteneciente a la comarca bejarana. Aparece por primera vez citado como platero en 1571, cuando se le pagan cuatro mil

10 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión.* Valladolid, 1980, p. 57, nota 7.

11 Datos biográficos de Jerónimo Vázquez facilitados por el profesor Manuel Pérez Hernández.

12 Archivo Parroquial de Candelario, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, 1578-1632,* f. 36v.

13 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación de plateros de Salamanca (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices).* Salamanca, 1990, p. 57.

14 Según este autor todos los objetos valiosos de plata de la parroquia eran encargados a los plateros Antonio de Rojas y Toribio de Rojas, en cuya casa se adquirirían varios relicarios y unas crismeras por valor de 4400 maravedíes. (T. SÁNCHEZ GARCÍA, *La iglesia de Fresnedoso (Años 1561-1687).* Santander, 2008). La existencia del tal Toribio de Rojas como platero es novedosa, y en nuestra labor de investigación no le hemos localizado trabajando para otra parroquia, como tampoco hemos podido, hasta el momento, encajarle dentro del árbol genealógico de los Rojas.

maravedíes por aderezar una de las cruces de la parroquia bejarana de San Juan[15]. En 1568 debía de ser menor de edad, pues no es citado en el listado de parroquianos de las iglesias de Béjar que se lleva acomete con motivo de la reducción parroquial[16]. Tuvo que ser hijo de un Francisco de Rojas, platero avecindado en Béjar, donde le documentamos con taller abierto, arreglando piezas de plata para la iglesia de Santa María a mediados del siglo XVI[17]. El último dato que hemos encontrado del mismo ejerciendo su oficio se refiere a 1585, aderezando unas vinajeras y realizando un crucifijo de plata para un relicario de la iglesia de San Juan de Béjar[18], además de otra serie de obras en la iglesia de El Salvador de Béjar[19] y en la de Fresnedoso[20]. Antonio de Rojas estaba casado con María López, siendo padres de cinco hijos: Juana, Isabel, Antonio, Ana y Elena. No nos consta que el hijo varón siguiera los pasos de su padre en el oficio. Recientemente la investigadora Carmen Cascón Matas ha podido establecer la relación de este platero con la importante familia local de los Bolaños, a través del enlace del único hijo del platero con Isabel López de Bolaños[21].

El 26 de abril 1582 el nombre de Antonio de Rojas aparece en una escritura de obligación junto a su colega salmantino Jerónimo Vázquez, el cual se obliga a realizar el árbol de la cruz de Candelario para el susodicho Antonio de Rojas[22], con lo que realmente Rojas no ejecuta la cruz, sino que hace una subcontrata con Vázquez. El árbol debería pesar más o menos catorce marcos por onza y tendría que estar terminado para el día de Santiago del presente año[23]. La iconografía propuesta es la misma que presenta la cruz[24]. Como es habitual el pago del material empleado en la pieza se realizaría en función de lo que pesase una vez ejecutada, y para fijar el precio de la hechura se nombrarían dos plateros, uno por cada una de las partes,

15 Archivo Diocesano de Plasencia, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la parroquia de San Juan de Béjar, 1559-1584*, f. 166v.

16 Archivo Parroquial. de Santa María (Béjar), *Libro de la redución de las yglessias parroquiales de esta villa y sentencia dada por el Señor Don Pedro Ponze de León en cinco de Octubre de 1568*.

17 Su nombre aparece relacionado a lo largo del tercer tercio del siglo XVI, como hemos dicho arreglando varias piezas, especialmente una de las dos cruces de plata que por entonces contaba la parroquia en 1553. (Archivo Parroquial de Santa María (Béjar), *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, 1545-1568).*

18 Archivo Diocesano de Plasencia, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la parroquia de San Juan de Béjar, 1559-1584*, f. 295.

19 Archivo Parroquial. de El Salvador (Béjar), *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, 1573-1620*, f. 144.

20 Archivo Parroquial de Fresnedoso, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, 1561-1687*, f. 102 y 107v.

21 Datos proporcionados por dicha investigadora, quien está realizando importantes investigaciones sobre la historia de Béjar en la Edad Moderna.

22 Archivo Histórico Provincial de Salamanca, *P.N. 5083,* f. 926.

23 Ibidem.

24 *(...) y el dicho árbol de cruz a de llevar en el medio por la una parte una figura de un cristo crucificado, y de la otra parte al medio una figura de señora Santana, y en los quatro braços por la una parte los quatro evangelistas e por la otra parte quatro dotores de la iglesia.* (Ibidem).

que tasarían la pieza y fijarían el precio de la hechura por cada marco que pesare el árbol[25]. Entre los testigos que firman esta escritura se encuentra el vecino de Candelario Francisco Blázquez.

En 1583 se sigue pagando la cruz con plata de una otra más antigua[26]. En agosto de ese año la parroquia de Candelario hace un severo apercibimiento a Francisco Blázquez y Fernando Suárez de León, comisionados para contratar la cruz con Antonio de Rojas, con advertencia de excomunión. La parroquia se queja de que hace mucho que la cruz fue encargada y no tienen noticias de su conclusión. Son numerosas las partidas de dinero que se les han entregado a estos diputados, incluyendo dinero de particulares, apremiándoles a que presenten la cruz ya terminada. En este escrito la parroquia cree en todo momento que la cruz la hace Rojas y parece desconocer la subcontrata. Otros datos interesantes que aporta el documento: habla del lógico primer contrato firmado entre la parroquia y Antonio de Rojas, citando la presencia de un fiador del platero[27].

El 12 de febrero de 1584 una nueva escritura de concierto obliga a Jerónimo Vázquez con Francisco Blázquez, vecino de Candelario, que firmó como testigo en el contrato del árbol[28]. Ahora lo que se contrata es el pie de dicha cruz, para lo que Francisco Blázquez muestra el poder otorgado ante el escribano público de Béjar, por la justicia y el regimiento de la villa[29]. Actúa en nombre del Concejo de Candelario, del que es escribano. Curiosamente la institución que aparece como parte contratante no es la parroquia sino el Concejo, lo que refuerza la idea de que varias instituciones del lugar unen sus empeños con aportaciones económicas, pues ya vimos más arriba como Antonio de Rojas recibe dinero de orígenes diversos, que permitiría la ejecución de una obra de calidad superior a la media. El que la parroquia no sea la única pagadora se refrenda con la no aparición en el reverso del cuadrón de la cruz de la titular de la misma, Nuestra Señora de la Asunción, sino que su lugar lo ocupa la patrona del pueblo, Santa Ana.

Sabemos que el árbol aún no se había concluido en el momento de formalizar esta escritura[30], sin embargo el Concejo decide respetar las condiciones del contrato a las que llegó Vázquez con Antonio de Rojas, a quien le recrimina que actuara sin poder del mismo, encargándose de aclarar que la cruz *(...) en rrealidad de verdad fue y es para la yglesia del dicho lugar [de Candelario] (...)* [31], puesto que al parecer Antonio de Rojas no lo dejó claro en su momento.

---

25 Archivo Histórico Provincial de Salamanca, *P.N. 5083,* f. 926.

26 Archivo Parroquial. de Candelario, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, 1578-1632,* f. 51-51v.

27 Ibidem.

28 Archivo Histórico Provincial de Salamanca, *P.N. 5085*, f. 930.

29 Ibidem.

30 En el documento el Concejo dirigiéndose a Jerónimo Vázquez afirma: *(...) y bisto que vos acéis el dicho árbol agora (…).* (Ibidem, f. 930v).

31 Archivo Histórico Provincial de Salamanca, *P.N. 5085*, f. 930.

En lo concerniente al pie que debía de obrar Jerónimo Vázquez, habría de llevar el Colegio Apostólico al completo[32]; una iconografía habitual en macollas de dos cuerpos, aunque la que presentará la cruz al final es más variada. El pie debía de estar entregado ocho días antes del día de Santiago de 1584[33]. Se acuerda que antes de su entrega se realizaría la tasa de la hechura. Cumplido este requisito, el Concejo abonaría el montante que supondría el coste del material y de la hechura en dos pagas: la primera el día de Santa Ana del presente año, y la segunda el mismo día del año siguiente de 1585[34].

A partir de esta fecha y durante los años 1585 y 1586, la parroquia entrega diversas partidas de dinero a Francisco Blázquez para el pago de la cruz, a través de una provisión dada por el que fuera obispo de Plasencia don Andrés de Noroña. El último pago del que se tiene constancia es de 1586[35].

La primera noticia documental en que implícitamente se comprende que la cruz está concluida es en la tardía fecha de 1594, ya que en un descargo de entonces se habla de arreglar la cruz[36].

Hay que destacar la profusión y generosidad con la que se despliega la decoración, que tiene como inspiración el repertorio ornamental que se difundió a través de las láminas de los grabadores de Fontainebleau. Llama la atención, sobre todo, el empleo masivo del altorrelieve y del mediorrelieve, que es inevitable relacionar con los referentes originales de los grabados en la decoración en estuco, la cual rodea las pinturas de la galería de Francisco I en el palacio belifontiano.

Son numerosos los grabados de la escuela de Fontainebleau que recogen la decoración de amorcillos en estuco de la galería de Francisco I. Un grabado fechado en 1543 de Mignon con el título *Sainte Famille*[37], lleva en la rosca del arco que enmarca el tema principal una decoración de angelotes y cadenetas frutales similares. Sobre la clave y entre cueros recortados hay un mascarón masculino ceñudo y barbado del que cuelgan de su barba festones de frutas y hortalizas, que los dos esforzados angelotes de los extremos soportan sobre sus hombros. Este tipo de personajes menudean en la decoración de la cruz de Candelario. El de la derecha del grabado casi es una copia literal del que aparece en el brazo izquierdo del revés de la cruz candelariense; camina despreocupadamente con el tronco erguido hacia la derecha,

32 Se especifica que para la macolla se hagan *(...) los doze apóstoles de bulto, seis arriva y seis avajo, y con sus colunas, y lo más abultado que pudiere ser saliendo en proporçión con el árbol (...).* (Ibidem, f. 930v).

33 Ibidem.

34 Archivo Histórico Provincial de Salamanca, *P.N. 5085*, f. 930v.

35 *Más da por descargo dos mill y quatrocientos maravedíes que restarían de pagar para cunplir los maravedíes que por su provisión don Andrés de Noroña, obispo del dicho obispado para hazer la cruz* (Archivo Parroquial. de Candelario, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, 1578-1632,* f. 66).

36 *Más pago por adereçar y clavar e soldar quatro pieças de plata en la cruz nueva siete rreales.* (Archivo Parroquial. de Candelario, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, 1578-1632*, f. 77).

37 H. ZERNER, *École de Fontainebleau. Gravures.* París, 1969, lám. J.M.1.

inclinando la cabeza en sentido contrario, mientras que sobre su hombro izquierdo lleva el haz de frutos, sujetándolo con su brazo derecho.

De este modo, ristras vegetales y angelotes son un elemento constante en la decoración de la cruz de Candelario. Gual Almarcha, al tratar sobre las guirnaldas y festones de flores y frutos como ornamento, repara en la función que desempeñan en los relieves del palacio de Fontainebleau, en donde se emancipan del fondo alcanzando la categoría de figuras de gran relieve, dejando de ser elementos de mero relleno y tomando un papel activo en el desenvolvimiento de las leyes de la composición, sirviendo de enlace entre los distintos elementos[38]. Es lo que vemos, por ejemplo, en el desarrollo compositivo de los brazos de la cruz candelariense, donde las figurillas inquietas de los espontáneos *putti* portadores de guirnaldas aportan dinamismo y frescura a la composición. A su vez, todos los elementos están enlazados unos con otros, favoreciendo una articulación de los mismos muy fluida, a la par que se rompe con la jerarquización que secularmente se establecía entre iconografía y decoración en la composición de las cruces.

Otro ejemplo de clara inspiración en los modelos de Fontainebleau lo tenemos en un tema recurrente en estos grabados, como eran los sátiros y los faunos. Tres parejas de sátiros soportan las columnas del piso principal de la macolla de la cruz de Candelario, en la transición del toro y la base del templete de la manzana. Aparecen bajo la forma de sátiros masculinos y femeninos que entrecruzan sus miradas, formando así tres parejas que rodean la base de la macolla. En un grabado de Fantuzzi de 1543 titulado *Encadrement de l´ignorance vaincue*[39] vemos, alrededor de una pintura central, una pareja de sátiros soportando una cesta con vegetación sobre sus cabezas. Existen similitudes entre la cruz y el grabado, como el movimiento general de los cuerpos y las patas flexionadas y separadas, la barba del macho, y el detalle de esa especie de turbante que alivia el peso del cesto (cesto que en la cruz toma forma de pinjante bajo el vuelo del estribo del primer cuerpo). El motivo del sátiro fue difundido frecuentemente por los grabadores de Fontainebleau, y los volvemos a ver como portadores de cestos en otras láminas, como en un dibujo de grutescos conservado para realizar los frescos del monasterio de El Escorial[40].

Dora y Erwin Panofsky estudiaron la iconografía de la galería de Francisco I donde se encuentra la decoración que reproduce este grabado. La decoración en estuco sería un complemento iconográfico de la pintura central que hace referencia a los vicios en los que se cae por culpa de la ignorancia. Los sátiros son la personificación de la ignorancia. Sátiros, masculino y femenino, a cuyos pies deambula su prole, y elevados sobre una ménsula con parejas de testuces de carneros que

38 E. GUAL ALMARCHA, *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*. Castellón de la Plana, 1998, pp. 125-130.

39 H. ZERNER, ob. cit., lám. A.F. 33.

40 D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A corpus of Spanish Drawings 1400-1600*. Londres, 1975, p. 88, lám. 505.

simbolizan la lujuria[41]. Los pequeños sátiros no aparecen en la macolla, pero sí unas cabezas de carnero también bajo los sátiros, en las escotaduras del ábaco en que remata el capitel del cañón.

Aparte de los motivos figurativos, la decoración inorgánica procedente de Fontainebleau que tomará la iniciativa en la posterior fase geométrica del Manierismo, se desarrolla en la cruz candelariense con distinto protagonismo. Frente al generoso relieve con el que se tratan las cintas *rollwerk* o de cueros recortados, los trazos de *strapwork* aún ocupan espacios muy marginales. En palabras de Rodríguez G. de Ceballos una de las características propias del *rollwerk* belifontiano es aquél en que los enrollamientos recortados se suceden una vez vueltos hacia delante y otra vez vueltos hacia atrás[42]; tal y como sucede en las cintas de recortes que envuelven el perímetro de las cruces de Candelario y Fuentes de Béjar, de gran plasticidad por su relieve y naturalismo, y que es una solución frecuente en otras platerías como en la leonesa[43].

Para los motivos de bandas planas o *strapwork,* Rodríguez G. de Ceballos establece su origen en los Países Bajos en la década de 1540 a 1550 partiendo del *rollwerk*, del arabesco y de la influencia del grutesco italiano[44]. Del strapwork este autor dice que "se desarrolló originariamente como trama estructural para las figuraciones del grutesco, y que consiste en barras metálicas yuxtapuestas y unidas entre sí por otras intermedias a modo de un enrejado, terminando en enroscamiento y volutas. Pero las mismas barras o tiras se ensanchan a intervalos, formando engrosamientos, lóbulos y ganchos perforados, residuos en último término del arabesco"[45].

Centrándonos ahora en la traza de la cruz, esta pieza forma un subgrupo dentro de la tipología de las cruces manieristas salmantinas, junto con las de Fuentes de Béjar (Salamanca)[46], anónima; Hinojosa de Duero (Salamanca), marcada en Ciudad

41 D. y E. PANOFSKY, *Étude iconographique de la galerie François I a Fontainebleau.* Brionne, 1958, p. 15.

42 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la península ibérica entre Manierismo y Barroco" en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico.* Granada, 1977, p. 555.

43 M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. León, 1997. p. 171.

44 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob. cit., p. 556.

45 Ibidem, pp. 556-557.

46 Pieza inédita dada a conocer en este estudio.

Ficha técnica:

Autor desconocido.

Marcas: Carece de marcas e inscripciones.

Cronología: Último tercio del siglo XVI.

Técnicas empleadas: Obra en plata blanca salvo el Crucificado que es sobredorado. Se han empleado las técnicas de la fundición, cincelado, grabado y repujado.

Dimensiones: Alto, 59 cm.; travesaño horizontal, 48,5 cm.

Estado de conservación: Malo, con pérdidas de piezas de remate y chapa de plata importantes. No se ha conservado macolla de ningún tipo.

LÁMINA 2a y b. *JERÓNIMO VÁZQUEZ. Cuadrón de la cruz parroquial (1582-1584). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Candelario (Salamanca). ANÓNIMO. Cuadrón de la cruz parroquial (década de 1580). Parroquia de San Pedro, Hinojosa de Duero (Salamanca).*

Rodrigo; y La Garganta (Cáceres)[47], salmantina. Recuerdan a lo que se hace en la Palencia del momento, en donde el número de cruces conservadas que responden a esta tipología es más elevado. Más que un trasvase de ideas de un centro a otro, habría que hablar de cómo ambos comparten los mismos modelos; pues aunque la similitud de las piezas salmantinas con las palentinas es evidente, son más acentuados los lazos que unen a las primeras con el resto de cruces salidas de talleres tormesinos. Si bien la macolla de Hinojosa de Duero manifiesta rasgos muy habituales en lo palentino (nichos ovalados orlados con recortes), la de Candelario es plenamente salmantina. Por ejemplo, y como veremos más adelante en detalle, la decoración del tubo de enmangar es idéntica a la que presenta la cruz de Los Santos (Salamanca)[48]. También son idénticos el diseño del cuadrón de las cruces de Hinojosa de Duero y Candelario, hasta en el tipo de Verónica empleado o en los fondos de paisaje de los medallones.

Estructuralmente la cruz de Hinojosa de Duero[49] (lám. 1b)[50] presenta una traza idéntica a la de Candelario, muy especialmente en el diseño del cuadrón, que es un calco en todos sus detalles, hasta en el paisaje de fondo que se muestra en su reverso (lám. 2 a y b). En ambos casos apreciamos cómo se trata de un cuadrón cuadrado con los extremos recogidos en enrollamientos, que acoge un medallón circular para la iconografía. La disposición de las agrupaciones frutales, de los angelotes que convergen en el medallón y de las cabezas de serafines en el arranque de los brazos, se reproducen miméticamente en las dos obras. La única nota discordante viene dada en la forma de rematar los enrollamientos; en el caso de Candelario se prefiere una pequeña composición geométrica con espejo oval central rodeado de volutas, emergiendo tras de ella un perillón torneado, mientras que en la cruz de Hinojosa se ha optado por un gran florón de remate.

La imagen de la Verónica de Candelario es como la que ocupa la misma ubicación en Hinojosa de Duero, aunque por desgracia la candelariense está descabezada.

---

47 La Garganta es un pueblo del norte de Cáceres que hace frontera con la provincia de Salamanca, y que históricamente perteneció al ducado de Béjar. El profesor Florencio-Javier García Mogollón ya advirtió de lo interesante de esta pieza en el ámbito placentino. (F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, "La platería en la diócesis de Plasencia" en *VIII centenario de la diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de estudios históricos.* Plasencia, 1990, p. 164).

48 Pieza estudiada por el profesor Manuel Pérez Hernández. (M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa…* ob. cit., pp. 98-99, fig. 22).

49 Pieza estudiada y divulgada por los profesores Eduardo Azofra Agustín y Manuel Pérez Hernández (E. AZOFRA AGUSTÍN, "Cruz procesional" en *La platería en la época de los Austrias mayores en Castilla y León.* Salamanca, 1999, pp. 408-411. E. AZOFRA AGUSTÍN, "Cruz procesional" en *Jesucristo, imágenes del misterio.* Ciudad Rodrigo, 2000, pp. 80-81. E. AZOFRA AGUSTÍN, "Una cruz palentina del último tercio del siglo XVI en la diócesis de Ciudad Rodrigo" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002. pp. 45-55. E. AZOFRA AGUSTÍN y M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Cruz procesional" en *Catálogo de la Exposición de las Edades del Hombre "Kyrios".* Ciudad Rodrigo, 2006, pp.340-341).

50 Las imágenes de la cruz parroquial de Hinojosa de Duero han sido cedidas amablemente por el profesor Eduardo Azofra Agustín.

LÁMINA 3a y b. *ANÓNIMO. Cruz parroquial (entre 1621 y 1651). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, La Garganta (Cáceres). ANÓNIMO. Cruz parroquial (último tercio S. XVI). Parroquia de Nuestra Señora de la Purificación, Fuentes de Béjar (Salamanca).*

En ambos casos la santa muestra solemnemente el rostro de Cristo estampado en un paño. Esta iconografía del cuadrón es más frecuente en otros centros que no son los salmantinos, como en Palencia (cruces de Villanueva del Monte, Villota del Duque o Baltanás) y en Zamora (cruces de Gáname, Villadepera y parroquia de San Torcuato en Zamora)[51].

Llaman la atención estas similitudes entre la cruz de Candelario y la de Hinojosa de Duero, más cuando recientemente se han hallado las marcas de esta última pieza, que la delata como procedente de la misma Ciudad Rodrigo durante la contrastía de Rodrigo de Salazar (1577-1603)[52]. Esta cruz rompe bruscamente con la tipología

51 E. AZOFRA AGUSTÍN, "Una cruz palentina…" ob. cit., p. 52.
52 E. AZOFRA AGUSTÍN y M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 340-341.

de herencia gótica que aún se manejaba por esas fechas en la ciudad del Águeda[53]. Tal vez se pudiera pensar en un autor mirobrigense en contacto con las novedades del Manierismo Figurativo que llegaban a la ciudad de Salamanca, centro más vanguardista, y que explicaría la marca salmantina en la macolla candelariense. Al igual que la cruz de Candelario, se fecha entre 1580 y 1590[54].

Poco conocida es la cruz salmantina conservada en el pueblo cacereño de La Garganta (lám. 3a), pieza que nos interesa, tanto por presentar un diseño muy parecido a la candelariense, como por la vecindad de ambos pueblos, cuyos límites territoriales hacen frontera, pese a que hoy pertenezcan a dos provincias y comunidades autónomas distintas.

El diseño de los brazos es idéntico, abalaustrados, con terminaciones cruciformes donde se encajan medallones, y un adorno de fundición a ambos lados del estrechamiento de los brazos. En la cruz de La Garganta se ha eliminado la rica decoración figurativa que presenta la candelariense, y se ha añadido un medallón en el estrechamiento de los brazos para enriquecer su compleja iconografía. Nos hallamos claramente ante dos piezas que se suceden en el tiempo, partiendo de los mismos presupuestos estructurales, y que será en el tratamiento de la decoración donde apreciamos la distancia temporal que separa a una cruz de la otra. El árbol de la cruz de Candelario está repleto de una decoración variada y rica, vegetal y figurativa, todo muy naturalista y de gran relieve; mientras que en la cruz de La Garganta lo vegetal y figurativo se ha reducido drásticamente, pasando a primer plano una decoración abstracta propia del Manierismo Geométrico, a base de espejos y ces, todo esto tratado con menor relieve, que hace que esta pieza sea más tardía que la de Candelario. Ambas piezas presentan una única marca: es la de localidad, que evidencia su origen salmantino. Son de distintas cronologías. De la de Candelario ya hemos hablado, mientras que el sello de la pieza de La Garganta inequívocamente se identifica con el que el profesor Pérez Hernández asigna con el número 10 en su estudio sobre la orfebrería salmantina, y que correspondería a la contrastía de Andrés Rodríguez Montero, ejercida entre 1621 y 1651[55]. Dentro de estos límites temporales, la cruz podría haberse realizado sobre la década de 1620, pues su manifiesto manierismo y la abundancia iconográfica la acercan al siglo XVI, aunque García Mogollón la fecha en la década de 1580[56].

Dentro de la comarca de Béjar, en Fuentes de Béjar (lám. 3b) se ha conservado el árbol de una cruz procesional que repite miméticamente la traza de la de Candelario, sobre todo en lo concerniente a la forma y organización interna de los

53 E. AZOFRA AGUSTÍN y P. SAN ROMÁN MANZANERA, "Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Seis cruces procesionales del siglo XVI". *Salamanca. Revista de estudios* nº 37 (1996), p. 143.

54 E. AZOFRA AGUSTÍN y M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 340.

55 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 45.

56 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 164.

brazos. Coinciden en el diseño liriforme de cada brazo, en las bandas con decoración geométrica que los perfilan, en el tipo y disposición de los enrollamientos, y en la manera de entrelazarse con los medallones, así como en el diseño de los tres remates extremos consistentes en un enrollamiento central flanqueado por lengüetas. La decoración interna de los brazos de la cruz candelariense es más rica y variada, favorecida por las mayores dimensiones de sus brazos. Pero aún así, y siguiendo el eje longitudinal, vemos cómo la organización de la decoración es muy parecida: con un serafín orientado hacia el cuadrón, un enmarcado oval de *strapwork*, un centro frutal de gran tamaño y el medallón del extremo. El artista de la cruz de Fuentes de Béjar mantiene los mismos elementos que en la de Candelario, pero simplifica; así sustituye los mascarones sobre las volutas intermedias de la cruz por flores, o los serafines que rodean el medallón por espejos ovales.

El cuadrón de la pieza de Fuentes de Béjar sigue esencialmente el diseño que presenta la de Candelario, pero no con tanta exactitud como hemos visto en la cruz de Hinojosa de Duero. Sigue teniendo un perímetro cuadrado de lados cóncavos conteniendo un medallón. Otros detalles como las frutas de los ángulos del cuadrón o las cabezas de serafines en las bases de los brazos se repiten en Hinojosa de Duero y Candelario.

Estas similitudes formales y estructurales, y la cercanía temporal (finales del siglo XVI-principios del XVII) e incluso geográfica de unas piezas con otras, nos podría predisponer a la asimilación de una única autoría para al menos tres de las cruces que hemos estudiado directamente: La Garganta, Fuentes de Béjar y Candelario. Sin embargo, técnicamente la cruz de Candelario destaca muy por encima de las otras dos, que tampoco parecen tener relación estilística entre sí. El hecho de que la cruz de Candelario parezca la más antigua de las tres (el peso del Manierismo Geométrico es menor que en las otras dos), y la mencionada proximidad geográfica entre las tres localidades, nos hace pensar que por la calidad y la novedad estilística que tuvo que suponer la cruz de Candelario en su momento, las parroquias de pueblos cercanos mandarían ejecutar sus cruces copiando ésta. Es muy posible que así sucediera con el encargo de la cruz de Fuentes de Béjar, cuya clientela podría haber exhortado a un platero menos capacitado a realizar un proyecto similar pero de menores pretensiones, lo que explicaría las semejanzas.

La copia de modelos concretos es frecuente en los encargos artísticos. En la comarca de Béjar conocemos el caso de la custodia que el convento de la Anunciación de la villa de Béjar mandó realizar al platero salmantino Jerónimo Hernández, basándose en la custodia que él mismo hizo para el cercano pueblo de Solana de Béjar (hoy Solana de Ávila, provincia de Ávila), indicando una serie de cambios que Hernández tenía que realizar respecto del modelo[57]. Ambas piezas no se conservan.

57 Archivo Histórico Provincial de Salamanca, *P.N. 4356*, pp. 104; *y 4358*, pp. 310.

En los tubos de enmangar de las platerías mirobrigense y salmantina se da habitualmente la presencia de una figura exótica recogiendo con sus brazos unas cintas de bandas planas a modo de tirantes. Se reproduce en las cruces de Candelario, Hinojosa de Duero, Los Santos, La Garganta y Cipérez (Salamanca)[58]. Propiamente hay que hablar de hermes, cuyo origen se relaciona con el repertorio decorativo de Fontainebleau y son muy empleados en la platería manierista. Estos hermes son similares, por ejemplo, a los que muestra la cruz complutense de Santorcaz (Madrid); sobre todo en la postura. Las investigadoras Heredia Moreno y López-Yarto Elizalde, que han estudiado la cruz madrileña, aseguran que este diseño se propagó a través de algunos grabadores como Vredeman de Vries, a partir de los modelos que para Fontainebleau hizo Rosso en la década de 1530[59]. En palabras de estas autoras, "el soporte antropomórfico femenino con las manos alzadas se aproxima también a estampas de Giulio Bonasone y a las canéforas reproducidas en los cántaros de plata de la catedral de Sevilla, labrados en Amberes hacia los años cuarenta. Estos ejemplos son buena prueba de la difusión y del carácter internacional que adquirieron lo diseños de Fontainebleau"[60].

A través de las imágenes podemos establecer la afinidad, sobre todo, entre las cruces de Los Santos, Candelario e Hinojosa. Las figuras de las dos primeras están inspiradas en el mismo modelo (rostro, tocado, posición de los brazos, diseño del paño púdico, etc.). También hay diferencias, muy pequeñas, como la carencia del velo en la figura de Hinojosa, o el soporte simple del hermes de Candelario y no triple como en Los Santos e Hinojosa. Los rasgos faciales de las tres figuras son similares y marcadamente étnicos: rostro ancho, ojos rasgados, nariz corta y ancha, labios carnosos... El tocado es similar: muy ceñido a la sien con dos nudos en la frente y un velo cayendo tras el cabeza, parecido al que existe en algunos rostros exóticos de la cruz abulense de la parroquia de San Juan de Béjar. En los tres casos, el soporte de las figuras parte de un matojo vegetal. Sin duda la fuente de inspiración es la misma en estas figuras. Es en la platería palentina de nuevo donde encontramos más semejanzas con estas piezas, ya que estas figuras se repiten, por ejemplo, en las navetas de Villanueva de los Caballeros (Valladolid) y Villabáñez (Valladolid), que incluyen figuras con parecidos brazos vegetales igual que en Hinojosa de Duero.

La similitud en los diseños de estas cruces se aprecia tanto en las grandes composiciones como en los pequeños detalles.

Para un ejemplo del primer caso, sirva comparar el dibujo completo que presentan los cañones o tubos de enmangar de las cruces de Candelario y Los Santos, para comprobar cómo hasta en el más mínimo detalle se está copiando el mismo modelo (lám. 4a, b, c y d). Para el segundo de los casos nos detenemos en la serie

58 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 139, fig. 67.

59 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650).* Madrid, 2001, p. 169.

60 Ibidem, nota 148.

LÁMINA 4a, b, c y d. *(Imágenes impares) JERÓNIMO VÁZQUEZ. Tubo de enmangar de la cruz parroquial (1582-1584). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Candelario (Salamanca). (Imágenes pares) ANÓNIMO. Tubo de enmangar de la cruz parroquial (macolla del tercer cuarto del S. XVI). Parroquia de San Bartolomé, Los Santos (Salamanca).*

de pequeñas vasijas cinceladas, de formas alargadas y de apariencia metálica que contienen flores y frutos, siendo idénticas en varios ejemplos. Se muestran en la cruz de Fuentes de Béjar y en los cañones de las de Candelario y Los Santos. En este aspecto las conexiones entre la cruz de Fuentes de Béjar con la de Los Santos son más que evidentes. La macolla de la cruz procesional de Los Santos, anónima y salmantina (datada en el tercer cuarto del siglo XVI y portadora de un árbol del segundo cuarto de dicha centuria[61]), comparte con la de Fuentes de Béjar algunos elementos decorativos muy similares, como son estos floreros con ramas y frutas.

En lo tocante a la iconografía, las cruces de Candelario y Fuentes de Béjar portan en los extremos de sus brazos medallones, que por el anverso cobijan representaciones de los Padres de la Iglesia, y por el reverso las de los Evangelistas. Comparando los medallones de ambas, sorprende la similitud manifiestan, especialmente en el caso de los Evangelistas, sirva comparar el San Marcos de Candelario con el San Juan de Fuentes, el San Juan de Candelario con el San Lucas de Fuentes, o los dos San Mateo. Ambos plateros se habrían inspirado en las mismas fuentes y cada uno las ha adaptado a su estilo personal, o bien uno de los dos conocía de primera mano la pieza que había realizado el otro. El tratamiento es similar al de los Doctores de la Iglesia: insertos en un paisaje aludido con una mínima referencia miniaturista,

61 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 98-99, fig. 22.

ropajes clásicos en este caso, atriles con sus libros y sus símbolos correspondientes del Tetramorfos. Estilísticamente son figuras muy manieristas con actitudes forzadas y movimientos opuestos, aunque en los Padres de la Iglesia prima la frontalidad como símbolo de autoridad. Las figuras se salen de los márgenes. Técnicamente los de Fuentes de Béjar se resuelven de forma muy recia, a base de separar grandes masas relevadas entre profundas incisiones. No se alcanzan las cotas de calidad que en la cruz de Candelario, siendo un artista que no va más allá de lo correcto, llegando a conseguir en ocasiones resultados muy toscos, como es el caso de la imagen de San Gregorio.

En consonancia con la calidad de la talla de toda la cruz de Candelario, el Crucificado que la preside en su anverso es una escultura sobresaliente (lám. 5a). Se trata de un modelo claramente romanista, de marcada frontalidad y simetría, con una cuidada y potente anatomía. Es una imagen grave y solemne en la que se ha eliminado cualquier rastro del sufrimiento padecido. El paño de pureza se reduce a su mínima expresión con un nudo ondeante en la cadera derecha.

Muy llamativo es lo que sucede con este Crucificado y con el de la cruz principal de la parroquia de Santa María de Béjar[62] (lám. 5b). El modelo iconográfico es el mismo en ambos casos, y aún más, no nos cabe ninguna duda de que salieron del mismo molde; pues salvo por el mínimo detalle del trenzado de la corona de espinas (corona de bulto añadida al margen del molde) las imágenes son calcos en cada una de sus partes. Sirva como ejemplo comprobar la coincidencia en la forma y en las proporciones de un elemento tan secundario como el nudo del paño de pureza. Esta coincidencia no tendría nada de particular si no fuera porque como hemos dicho la cruz de Candelario es pieza salmantina de la década de 1580, y la bejarana es una pieza marcada en Plasencia, tal vez sobre 1619. La cruz seguramente sea obra del platero mirobrigense avecindado en Plasencia Martín Gómez, de quien sabemos a ciencia cierta que realizó en 1619 la cruz de Aldenueva de la Vera (Cáceres), gracias al contrato difundido por García Mogollón[63]. Este autor ya evidenció las semejanzas

62 Ficha técnica:

Autor: ¿Martín Gómez?

Marcas: Marca de localidad de Plasencia.

Cronología: Principios del siglo XVII (antes de 1621).

Técnicas empleadas: Realizada en plata en su color. Se han empleado técnicas como el cincelado, la fundición y el grabado.

Dimensiones: alto, 98.8 cm.; árbol, 60,3 x 48.5 cm.

Estado de conservación: Bueno, salvo por la placa con la imagen de San Andrés en el reverso del cuadrón, ya que tiene taras importantes, como la ausencia del brazo izquierdo del Santo y dos brazos de la cruz que porta. El templete de la macolla y casi todos los estípites que le rodean están desencajados, y estos últimos mal colocados. También faltan algunos remates de los extremos de los brazos. Actualmente se encuentra en proceso de restauración en el taller del monasterio de Yuste (Cáceres).

63 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, "Algunas piezas de orfebrería no catalogadas de la diócesis de Plasencia" en *Actas del VI congreso de estudios extremeños*. Tomo I, Historia del Arte. Badajoz y Cáceres, 1981, pp. 54-55.

LÁMINA 5a y b. *JERÓNIMO VÁZQUEZ. Crucificado de la cruz parroquial (1582-1584). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Candelario (Salamanca). ¿MARTÍN GÓMEZ? Crucificado de la cruz parroquial (primer cuarto del S. XVII). Parroquia de Santa María la Mayor, Béjar (Salamanca).*

formales entre ambas piezas placentinas. Además la cruz de Aleanueva tiene un Cristo como el de las otras dos cruces, y tal vez de nuevo salido del mismo molde. Lo cierto es que las medidas de los tres crucificados coinciden entre sí: altura total, 16 cm.; extensión de los brazos, 15,5 cm.

Si en la cruz de Candelario proporcional y estilísticamente el Crucificado encaja a la perfección, no ocurre lo mismo en las cruces de Béjar y Aldeanuela de la Vera. En estos dos casos se da la extraña peculiaridad de que los pies del Cristo se clavan sobre un medallón iconográfico del brazo inferior, como si en origen Martín Gómez hubiera pensado colocar en ambas obras, esculturas más pequeñas. Además, el clasicismo romanista del corpulento Cristo no encaja bien en el estilo de estas dos cruces. Sirva como ejemplo el fuerte contraste que se produce en el cuadrón de la cruz de Santa María de Béjar, entre el Cristo del anverso y el San Andrés del reverso; éste de inspiración berruguetesca y en bajorrelieve. Es posible que la parroquia, conociendo la cruz de Candelario, ordenase a Martín Gómez sustituir el que tenía previsto colocar, por otro similar al de la cruz candelariense, haciéndose de alguna forma con el molde del modelo.

Un caso similar sucede con el Cristo de la cruz de Fuentes de Béjar, perteneciente al mismo molde que el de la cruz de Cespedosa de Tormes (Salamanca),

pieza abulense obra de Bartolomé Rodríguez de Villafuerte y que podemos fechar en 1613[64].

Se trata de un Cristo de pequeño tamaño y de tres clavos, sin corona de espinas y con la cabeza reposando en el hombro derecho. La anatomía es correcta, sin la corpulencia de los crucificados de Béjar y Candelario, marcando levemente las costillas. El perizoma se configura a base de finos y escasos pliegues, y con un grueso nudo pegado a su costado derecho. El modelado es muy suave y los brazos no resienten en exceso del peso del cuerpo. Del rostro llaman la atención los ojos grandes y rasgados y la nariz recta. Es un Cristo sereno, próximo a modelos como el de Pompeio Leoni para El Escorial. Su altura es de 13,5 cm. y la extensión de los brazos es de 13 cm.

El hecho de que estas dos piezas compartan un mismo modelo y un mismo molde para sus crucificados, a priori las hace suponer originarias de un mismo centro platero, aunque no hay que olvidar que los moldes podían pasar de unos plateros a otros, y, por lo tanto, de unos centros a otros con su venta. Otra posibilidad es que en alguna de las dos cruces se esté reaprovechando el Cristo de otra desaparecida, aunque en este caso no parece la solución más lógica, en tanto que las cruces son coetáneas a los crucificados.

Como hemos dicho, la cruz de Cespedosa de Tormes fue ejecutada por el abulense Bartolomé Rodríguez de Villafuerte en 1613, mientras que la de Fuentes de Béjar es de autor y origen desconocido. Establecer el centro de procedencia de esta cruz no es fácil, teniendo en cuenta la doble relación expuesta con lo salmantino y con lo abulense. Gracias al estudio de Lorenzo Martín Sánchez y Fernando Gutiérrez Hernández sobre las cruces procesionales renacentistas y manieristas abulenses[65] (más lo que podemos aportar de nuestro conocimiento sobre las cruces manieristas de Cespedosa y de la parroquia de San Juan de Béjar, también punzonadas en Ávila), se ha demostrado la frecuencia en la reutilización de moldes en las piezas elaboradas

64 Ficha técnica:
Autor: Bartolomé Rodríguez de Villafuerte.
Marcador: Pedro Hernández.
Marcas: VA/FUERE (Con la *V* y la *A* surmontadas), PºHZ, Marca de localidad de Ávila.
Cronología: 1613.
Técnicas empleadas: Obra realizada en plata blanca con algunos elementos sobredorados: iconografía del árbol y macolla, cuadrón central, perillones y ces de las potencias, piedras del interior de los brazos; y en la macolla, los dos órdenes columnarios con sus pirámides y sus pinjantes. Se han empleado las técnicas del cincelado, grabado y fundición.
Dimensiones: Alto, 103,3 cm.; árbol, 58,2 x 50,5 cm.
Estado de conservación: En general bueno, aunque ha perdido en la macolla alguna bola de remate, y en el árbol se han desprendido tres medallones y una piedra por completo. Algunos remates seriados parecen obra de una intervención reciente.

65 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo.* Ávila, 2006.

por los orives de este centro[66]. Si esto es así, el hecho de que las cruces de Cespedosa de Tormes y de Fuentes de Béjar compartan el molde del Crucificado, ¿hace a la segunda abulense? No debería, si nos atenemos al aspecto formal de la cruz, pues las de origen abulense siguen en su diseño un mismo patrón que responde a un lenguaje muy codificado y muy distinto al que presenta la cruz de Fuentes de Béjar, ésta en cambio de aspecto tan salmantino. Ya apuntamos que puede que la parroquia insistiera al platero con el que se contratara la obra (tal vez abulense), que copiara el diseño de la cruz de Candelario. Por otro lado a favor de un origen no abulense (y entonces salmantino) estaría el hecho de que no necesariamente la presencia de partes sacadas de un mismo molde en distintas obras implica la pertenencia de éstas a un mismo centro, como hemos visto en el caso de los cristos de las cruces de Candelario y de la parroquia bejarana de Santa María.

Como hemos expuesto varias veces a lo largo de este artículo, el conocimiento de primera mano de la espléndida cruz de Candelario por los parroquianos de los pueblos vecinos pudo motivar que éstos la tuvieran en mente como modelo a la hora de realizar las suyas. Este conocimiento directo vendría posibilitado en la forma en que se organizaba la procesión del Corpus Christi que se celebraba en Béjar, y que al menos desde el siglo XVI hasta principios del XVIII, sabemos que congregaba a todos los pueblos de la comarca; cada uno de ellos portando sus cruces engalanadas con mangas. Según Alejandro López Álvarez en un momento *la procesión continúa con el guión de plata, al que le siguen todos los pendones, después las mangas y cruces de todos los lugares, las de las iglesias de las villas y la del convento de San Francisco (…)*[67].

66 Por ejemplo con un mismo relieve de María Magdalena que reemplea en varias cruces abulenses y en la cruz bejarana de San Juan. (L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 188, 194 y 261).

67 A. LÓPEZ ÁLVAREZ, *Ideología, control social y conflicto en el Antiguo Régimen: El derecho de patronato de la Casa ducal sobre la procesión del Corpus Christi de Béjar.* Béjar, 1994, p. 106.

Ecos del Nuevo Mundo. Piezas de plata y oro procedentes de las Indias en la colección de la Marquesa del Zenete

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

> "*Item mando que se den a Don Diego de Mendoza fijo del señor Marques de Mondejar Don Iñigo Lopez de Mendoza si al tiempo en que yo muriere fuere vivo todas las medallas antiguas de oro y plata e metal e piedras esculpidas e grabadas asi las que estuvieren en sortijas como todas las otras antiguallas de cobre e metal que de mi fueren e fincaren al tiempo de mi fin e muerte*"[1].

Con estas palabras, Mencía de Mendoza legaba a su primo, Diego Hurtado de Mendoza, una colección compuesta de novecientas cincuenta y seis piezas: novecientas dieciocho medallas, treinta y ocho monedas, dos antiguallas y una lucerna[2]. De

1 Archivo del Palau. Marquesado del Zenete (A.P.M.Z.) Legajo 124, 4 documento trascrito por T. ROEST VAN LIMBURG, *En Spaansche Gravin van Nassau Mencía de Mendoza Markiezin van Zenete (1508-1554)*. Leiden, 1908, p. 102.

2 A pesar de que las colecciones de medallas suelen recoger en sus inventarios monedas y medallas indistintamente, lo cierto es que existen importantes diferencias entre ambas: las monedas constituyen una forma oficial de cambio, controladas por un poder central, con pesos, denominaciones y materiales establecidos. Mientras, las medallas son fruto de una petición individual y responden, en la mayoría de los casos, a una función conmemorativa. Se realizan en el material requerido por el patrón

entre las medallas, ochenta y tres estaban realizadas en oro, cuatrocientas ochenta y nueve en plata, doscientas noventa y una en metal, dos en plomo, dos en bronce, cinco en cobre, una en latón, treinta y seis en plata y metal y, por último, nueve cuya composición aparece sin determinar. En cuanto a las monedas, cuatro eran de oro, treinta y una de plata y tres de metal[3]. Por si esta herencia no fuera de por sí suficientemente destacada, el legado incluía igualmente todas las piezas de plata, oro y otros materiales preciosos procedentes de las lejanas Indias; lo que suponía, entre otras cosas, la incorporación a las propiedades del que fuera embajador español en Roma y Nápoles de una de la colecciones de ídolos más destacada del Renacimiento español:

> "*Item un ydolo de oro de las yndias tiene en las manos un gueso y debaxo del braso una churumbela*
>
> *Item un ydolo de las indias tiene en la barriga una plasma de esmeralda y tiene en la mano una roza con un madroño y tiene los ojos colorados en la otra mano tiene como una luna con unas odas y tiene unas aracadas a los oydos y tiene sinco penjantes baxo*
>
> *Item mas un ydolo de las yndias es un rostro con una barba y en las orejas tiene unas acaraditas con su pecho labrado de ylo de oro y alrededor unas obras a modo de las yndias*
>
> *Item una cabeça de un ydolo de oro de las yndias tiene como cabellera*
>
> *Item una cabeça de un ydolo de las yndias que tiene un bonete e un manojo en una mano e un madroño y unas aracaduras a las orejas y otro a la barba*
>
> *Item un rostro de una piedra de plasma de esmeralda y jaspes y de otros colores y tiene en la barba un pendiente guarnecido de oro y quatro cascabeles y en la cabeça tiene como un arison de oro de las yndias*
>
> *Item una cabeça de plasma de esmeralda guarnecida de oro con sus dientes y nariz y en el oro tiene como unas plumas*
>
> *Ytem un peruco de las yndias de oro la cabeza codo pies y mano todo juega*

---

y su número es escaso, ya que se difunde entre una minoría selecta. Sin embargo, parece lógico que medallas y monedas aparezcan mezcladas, en especial si consideramos la cantidad de monedas que se acuñaban con propósitos conmemorativos, ya fuera personales o de acontecimientos concretos. Para un estudio más detallado sobre el concepto de medalla, sus materiales, técnicas, características y usos, véase el estudio introductorio de S.K. SCHER en *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*. Nueva York, 1994, pp. 13-30. Igualmente, véase la obra de M. JONES, *El arte de la medalla*. Madrid, 1980.

3 Para un estudio detallado de la colección de medallas y monedas de la Marquesa del Zenete, véase: N. GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia, 2004, pp. 262-284.

> *Item un rostro de muger de jaspe verde tiene una cofia de oro de las yndias em la cabeça de faces tiene unas aracadas en las orejas de plasma de esmeralda*
>
> *Otro ydolo de oro de las Indias tiene en la mano un palico de oro a manera de hueso debaxo el sobaco lleba una chirimita del mismo oro y encima la cabeça lleba un chulet"*[4].

Estas figuras de divinidades paganas a las que los indios profesaban adoración, gozaron de gran éxito entre los europeos y, por este motivo, eran demandadas con bastante frecuencia. En los inventarios de Carlos V aparecen tres, número que se duplica en el caso de Felipe II[5] y que se ve ampliamente superado en colecciones nobles como el caso del Conde Benavente o la Marquesa del Zenete que, como hemos apuntado, llegó a reunir 16 ídolos de oro[6]. Junto a estas figuras, Diego Hurtado de Mendoza recibió una destaca cantidad de piezas realizadas con materiales y piedras preciosas que destacan no sólo por su valor material y diversidad tipológica, sino también por su rareza y exotismo, y a las que haremos referencia a lo largo de este estudio.

En cualquier caso, resulta cuando menos significativo que el legado con el que hemos comenzado, constituya la única mención que la Marquesa del Zenete hace a objetos artísticos en su testamento, exceptuando la realizada con referencia al retablo de su capilla. En el primer caso, con respecto al retablo, respondía a una necesidad fácilmente comprensible; sin embargo, en el caso de las medallas se trataba, muy probablemente, no sólo de una cuestión artística, sino también de un asunto familiar, ya que algunas de esas piezas procedían de su padre, Rodrigo de Mendoza, y del abuelo de ambos, Pedro González de Mendoza, y parece lógico que, dada la amistad y buen trato que los dos primos mantuvieron a lo largo de su vida, Mencía decidiera que pasaran a la custodia de Diego, quien tantas veces

4 A.P.M.Z., Leg. 122, 23.

5 M.P. AGUILÓ ALONSO, "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII" en E. ARIAS (coor.), *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, 1990, p. 117 y 125. J.J. Martín González señala cómo en los inventarios reales se mencionan doce idolillos de piedras de diferentes colores y un ídolo de plata que envió el Virrey Francisco de Toledo. Igualmente, añade un grupo de ídolos, que según este autor hacen presumir su filiación mejicana: "un ídolo con unos cascabeles de oro", "una cabeza de un indio de oro bajo, que tiene dos pinjantes en las orejas y uno en la barba". J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Obras artísticas de procedencia americana en las colecciones reales españolas. Siglo XVI" en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Valladolid, 1990, p.160.

6 A. PAZ Y MELIA, "Medallas y piedras grabadas que la Marquesa del Cenete legó en su último testamento a Diego Hurtado de Mendoza". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* t. VII (1902), pp. 310-319.

le había suministrado medallas y antiguallas desde tierras italianas[7]. Por tanto, es probable que tras esta cláusula esconda más que una actitud de aprecio y valoración de la obra de arte en sí, un deseo de perpetuidad de unos bienes muy estimados dentro de la propia familia Mendoza. Pero… qué valor les otorgaba la Marquesa a las piezas de oro y plata procedentes de Ultramar para incluirlas en un testamento donde no tiene cabida su magnífica colección de pinturas o tapices, ni tan siquiera sus preciados libros[8].

Mencía de Mendoza, al igual que el común de sus contemporáneos, se sintió fuertemente atraída por todo aquello que procediera de las Indias, ya fueran especies botánicas, animales o producción artística autóctona, prueba de ello es la fuerte presencia de crónicas y relatos que sobre el Nuevo Continente acogía en su biblioteca. Tal como apuntan Moran y Checa, "la curiosidad generalizada por el tema americano originó un doble afán coleccionista: un coleccionismo de hechos que se alienaban en los estantes de las bibliotecas, encerrados en cosmografías y libros de relatos y descripciones del nuevo mundo, y un coleccionismo de objetos exóticos, tanto naturales como artificiales —animales, ídolos, piedras más o menos preciosas…— que se acumulaban en los museos, e incluso entre los objetos de uso común"[9]. Sin duda, la atracción por lo desconocido ha acompañado al ser humano desde sus orígenes, pero el descubrimiento del continente americano para el hombre europeo no fue tan sólo un nuevo territorio, inexplorado y lleno de enigmas por descubrir. La exploración por sí misma ofrecía algo más que el simple placer, diversión, escape, terror o satisfacción de la curiosidad. Estos viajes a América, junto a la apertura de contactos con África y el Sudeste Asiático, proporcionarían una explicación más comprensiva del mundo, materializada tanto en la información sobre sus habitantes, tierras y costumbres, como en las nuevas mercancías que arribaban a los puertos europeos[10]. Reyes, nobles, poderosos eclesiásticos y altos funcionarios destinados en los distintos virreinatos americanos, impresionados y gratamente sorprendidos con los secretos que encerraban las lejanas Indias, pero incapaces de visitarlas, satisficieron su curiosidad encargando todo tipo de especies

7 "*Por no salir de los edifiçios, la carta de V. S.ª (se refiere al Obispo de Arras Antonio Perrenot) llego a tiempo que las antiguallas de la de Calabria no eran partidas, y asi retendre media docena de las muy despedançadas y ahumadas, entre ellas una de Marçllo, y dizen que es sola en el mundo; y enviarlas a su Excia las nueuas que le contentaran mas; a my ny las unas ny las otras antes me rio de vuestra locura*" A. VÁZQUEZ y R. S. ROSE, "*Carta de don Diego Hurtado de Mendoza al Obispo de Arras Antonio Perrenot (Siena 28 de agosto de 1551)*", en *Algunas cartas de Don Diego Hurtado de Mendoza escritas 1538-1552*. New Heaven, 1935, pp. 264-266.

8 Para un estudio más detallado de la colección de obras de arte de Mencía de Mendoza, véase: N. GARCÍA PÉREZ, ob. cit.

9 M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, 1985, p. 132.

10 Véase: A.A. SHELTON, "Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World" en J. ELSNER and R. CARDINAL (eds.), *The Cultures of Collecting*. Londres, 1994, p. 190.

botánicas y zoológicas, piedras preciosas, perlas o pequeños ídolos con los que formar gabinetes de curiosidades y mostrar a sus contemporáneos el límite de su poder e intereses.

Uno de los primeros en quedar fascinados por el exotismo de las piezas llegadas de Ultramar fue el propio emperador Carlos V que no tardó en aprovechar el gran interés y curiosidad que despertaban las obras indianas entre sus vecinos monarcas europeos, convirtiendo estas piezas en los principales obsequios con los que agasajar a sus aliados, al tiempo que exhibía las producciones de sus conquistas americanas. Como él, virreyes y gobernadores de las Indias, prelados de la Iglesia que ocuparon distintos cargos en las diócesis americanas, militares, artistas o mercaderes enviaron algo más que dinero, mandaron piedras preciosas, perlas, diversos objetos de mobiliarios y, por supuesto, joyas de las más diversas tipologías. Como ha apuntado Letizia Arbeteta, sólo entre 1548 y 1558 las entradas alcanzaron la suma extraordinaria de 30 millones de maravedíes[11]. El exotismo, la rareza y la extravagancia de los objetos procedentes de tierras lejanas se convirtieron en el regalo perfecto con el que agradecer intercesiones, sellar alianzas o, simplemente ganar el favor de la elite nobiliaria y la realeza[12]. Fueron muchos los presentes con los que Mencía fue agasajada y que contribuyeron a engrosar su colección de obras de arte. Entre las obras indianas, destaca el "*espejo de la yndia con huna cabeça de negro que parece como grabada con hunos dientes de marfil y sus ojos orejas y marfil*"[13] que recibió de su segundo esposo Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Virrey de Valencia. Del mismo modo que cabe suponer que algunos de sus ídolos y joyas americanas serían fruto de la generosidad del también pariente Antonio de Mendoza, virrey de Méjico primero y, más tarde, de Perú. Junto a este familiar, el resto de contactos lo constituían distintos nobles españoles y altos funcionarios que residían en diferentes zonas del nuevo continente como es el caso de Gonzalo Fernández de Oviedo que durante un tiempo vivió en la Isla de Santo Domingo. ¿Quién más apropiado para aconsejarla en la adquisición de algunas semillas tropicales que el autor del *Sumario de la Natural Historia de las Indias*[14] (1526) y de la *Historia General y Natural de las Indias*[15] (I y II, 1537-1539)? A él recurrió para conseguir algunas de

11 L. ARBETETA MIRA, "La joyería: manifestación suntuaria de los mundos" en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, p. 432.

12 A.A. SHELTON, ob. cit., pp. 187-188.

13 A.P.M.Z., Leg. 122, 8.

14 G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Sumario de Natural Historia de las Indias* [1526]. Madrid, 1942.

15 G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia General y Natural de las Indias* [1535-1539]. Madrid, 1959. Se halla en prensa el libro de Jesús María CARRILLO CASTILLO, *El Plinio del Nuevo Mundo. La representación del mundo natural en la Historia general y natural de las Indias de Gonzalo Fernández de Oviezdo*. Madrid, Ediciones del Serbal.

las simientes que intentaría aclimatar en su jardín valenciano y a los citados textos[16] para describir las plantas que deseaba adquirir[17].

> "*Gonzalo Hernandez de Oviedo criado de su Excelencia que vive en la Isla de Santo Domingo dice que esta agora en Sevilla informese si es assi y hablele de mi parte para que le encamine en todo lo contenido en este memorial para que de alla se traiga todo lo que aqui se pide y lo encomiende alli en Sevilla a quien lo reciba luego en llegando alli y si no esta alli yo enviare carta para el dicho Gonzalo Hernandez el mesmo Luis de Ayora a quien a de encomendar esto de mi parte se la envie a la Isla de Santo Domingo juntamente con traslado de este memorial y lo que viniere de alla tendra cuidado el Luis de Ayora de recibirlo y enviarlo luego aca y pagar lo que hubiere costado hasta Sevilla que todo lo que costare se le pagara luego y torno a decir que no a de venir de Santo Domingo sino simientes huesos o pepitas y no de otra manera sino los cogollos de la piñas que en este memorial van escritas y estas simientes trabajen de enviarlas las mas frescamente cogidas que fuere posible porque mas facilmente naceran*"[18].

Sin embargo, dada la distancia y las dificultades del transporte, eran varias las personas que habían de intervenir para que los encargos de la Marquesa llegaran hasta Valencia. Aquí es donde, nuevamente, participan sus criados y sus intermediarios españoles como Luis de Ayora o el notario Miguel Juan González, quien viajaba con cierta frecuencia a Sevilla y aprovechaba sus estancias para mediar por su cliente[19]. Se trataba, en todo caso, de personas de su confianza a las que Mencía explicitaba las condiciones de la compra y las características del encargo, tal y como comprobamos, en el encargo que encomienda al citado notario con relación a distintos tipos de perlas:

> "*…han se ser las perlas de asiento dozzienta y sessenta segun la muestra que lleva y no es menester que sean mas iguales y redondas de lo que es esta muestra y sean de este tamaño i si quiere algunas mayores o menores pues sea muy poca la diferencia no importa pero prome que sean mas blancas que esta muestra no lo es*"[20].

16 Las descripciones que Mencía realiza de las distintas especies frutales proceden de los libros VII y VIII de *la Historia General y Natural de las Indias* de Fernández de Oviedo.

17 En este sentido, Lasso de la Vega apuntaba, en 1942, que se trataba "del primer caso de ensayo de jardín de aclimatación". M. LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete (1508-1554)*. Madrid, 1942, p. 54. Con relación a los jardines del Real, véase: P. DE INSAUSTI MACHINANDIARENA, *Los jardines del Real de Valencia. Origen y plenitud*. Valencia, 1993.

18 A.P.M.Z., Leg. 120, 3.

19 Miguel Juan González era notario y no uno de sus criados como señalaba Lasso de la Vega, ob. cit., p. 54.

20 Ibidem.

El Nuevo Continente inundaba el mundo de las artes plásticas con los objetos procedentes de las Indias o la reproducción que de algunas de estas piezas se hacía en territorio europeo, pero también con su integración en la iconografía de pinturas, esculturas o tapices. Los indígenas, sus tierras, sus creencias y sus costumbres invadían Europa, aunque involuntariamente, y se convertían en uno de los principales objetos de interés[21].

La geografía de América, su flora, su fauna o la naturaleza de sus habitantes despertaban la atención de los europeos. Sus especies autóctonas y los objetos que allí se fabricaban eran exhibidos como algo extraordinario en espacios reservados para lo maravilloso, lo fantástico e, incluso, lo monstruoso, dando lugar a los gabinetes de curiosidades.

Ciertamente, las especies minerales, vegetales y animales que encontramos en la naturaleza constituían uno de los principales focos de interés del hombre europeo debido, principalmente, a las propiedades mágicas y curativas que se le atribuían. Las piedras preciosas y semipreciosas eran estimadas no sólo por su valor económico sino por sus virtudes profilácticas y curativas que las llevaban a ser portadas como amuletos e, incluso, a ser ingeridas como remedios eficaces para prevenir o curar determinadas afecciones[22]. Las perlas fortalecían el corazón, las esmeraldas neutralizaban el veneno, el coral y el azabache prevenían el temido mal de ojo y, junto al jade, ayudaban a cortar las hemorragias, favorecer la procreación y aumentar la fertilidad[23]. Los gabinetes

21 Con relación a la creación y funciones de las cámaras de las maravillas pueden verse, entre otros, los siguientes estudios: T. BARRINGER y T. FLYNN, *Colonialism and the Object*. Nueva York, 1998; T. BENNETT, *The Birth of Museum: History, Theory, Politics*. Nueva York, 1995; H. BREDEKAMP, *The lure of antiquity and the cult of machine. The kunstkammer and the evolution of nature, art and technology*. Princeton, 1995; L. DASTON y K. PARK, *Wonders and the Order of Nature*. Nueva York, 1998; G. DEFAUX, *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVIe siècle*. Kentucky, 1982; J. ELSNER y R. CARDINAL, *The cultures of collecting*. Cambridge, 1994; P. FALGUIÈRES, ***Les chambres des merveilles.*** Paris, 2003; P. FINDLEN, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Bekerly, 1998; O. IMPEY y A. MACGREGOR (ed.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*. North Yorkshire, 2001; P. MAURIES, *Cabinets of curiosities*. Nueva York, 2002; A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milán, 1983; P.H. SMITH y P. FINDLEN, ***Merchants & marvels: commerce, science, and art in early modern Europe.*** New York, 2002; A. SCHNAPPER, *Le géant, la licorne, la tulipe: Collections françaises au XVIIe siècle*. Paris, 1988 y J. VAN SCHOLOSSER, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid, 1988.

22 H. TORRENS, "Early Collecting in the Field of Geology" en O. IMPEY and A. MAcGREGOR (eds.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*. North Yorkshire, 2001, pp. 281-295.

23 J. EVANS, "The Renaissance: Lapidaries of the Sixteenth and Seventeenth centuries" en *Magical jewels of the Middle Ages and the Renaissance, particularly in England*. Nueva York, 1976, pp.38-50. Sobre este mismo tema, véase: D. ALEXANDRE-BIDON, "La dent et le corail ou La parure prophylactique de l'enfance à la fin du Moyen Age". *Razo. Cashiers du Centre d'Études Médiévales de Nice* 7 (1987), pp. 5-36; G.F. KUNZ, *The Curious Lore of Precious Stones*, [1913]. Nueva York, 1971, idem, *The Magic of jewels and charms* [1915]. Nueva York, 1997; J. YARZA LUACES, "Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique". *Razo. Cashiers du centre d'etudes medievales de Nice* 8 (1988), pp. 113-127.

albergaban la mayoría de estas piedras, bien en su estado natural, bien transformadas en joyas que simulaban las formas de distintos animales y plantas del Nuevo Continente[24]. Moscas, serpientes, dragones, mariposas, águilas o caballos realizados con esmeraldas, rubíes, turquesas o topacios engastados en plata y oro eran algunas de las primeras piezas que llegaban como muestras o regalos a los reyes y nobles. Resultan ilustrativas, en este sentido, las joyas de esta tipología que registran los inventarios de Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete:

> "*Un gnopal de sierto animal guarnecido de plata*
> *Item una lengua de sierpe con una cadenica de plata*
> *Item tres lenguas de sierpe sin guarnecer*
> *Item seys cabezas de aguilas y la piedra es de agueta*
> *Item mas dos cabezas de caballo de piedra de agueta*
> *Item mas dos cabezas de anadas de piedra de agueta*
> *Item un lagostin de oro de las yndias con su asica a la cola*
> *Item una mariposa de oro de las yndias que tiene el cuerpo y la cabeça de plasma de esmeralda*
> *Item una anade de oro de las yndias y el cuerpo es de agueta y el hun ojo con huna turquesa y el otro de oro*
> *Item una cabeça de un dragon de oro de las yndias que tiene dos colmillos con sus dientes y salle la lengua por ellos y ensima de la naris tiene como un ramo*
> *Item una mariposa de oro de las yndias sin cola tiene la cabesita y el cuello de esmeralda y las alas son de cornelina espesa*
> *Item una pieça de plasma de esmeralda tiene una cabeça de un dragon con su lengua sacada de oro de las yndias*
> *Item una flor con unas ojas a modo de madroño es de oro de las yndias tiene un agujero en medio*"[25].

Sin embargo, frente a estas formas más o menos exóticas, que ya se portaban, ya se exhibían en el gabinete, la mayoría de joyas que llegaron de las Indias estaban formadas por cadenas de oro de diferente grosor, muchas de las cuales figuran entre las joyas de las reinas e infantas, como sucede en el caso de Isabel de Valois y su "cadenilla de oro de las Yndias con la que Arnao alargó una para la infanta Isabel"[26]. Igualmente, encontramos tipologías de joyas más tradicionales como joyeles, pendientes, collares o, incluso, correas y bolsos, como los citados en los inventarios de la Marquesa del Zenete: "*Item un joyel de oro de las yndias tiene una pieça quebrada a*

24 L. ARBETETA MIRA, ob. cit., pp. 425-444.

25 A.P.M.Z., Leg. 122, 23.

26 Archivo General de Simancas (A.G.S.) Casa Real leg. 24-2f. 61v., citado por M.P. AGUIÑÓ ALONSO, ob. cit., p.126.

modo de los yndios y parece jaspes y a las espaldas tiene una pieça de oro estampada que es guarnicion de la dicha piedra, Item un collar de oro de las yndias tiene veynte dos pieças principales como medias avellanas y un serquico alrededor graneteado de oro y sesenta seys cascavelles colgados con sus asicas, *Item una escarcela de oro de las yndias tiene en el medio una roza como una quenta oradada plama de esmeralda y mas quatorce cascavelles y tres borlas y cada una de las borlas con una quenta de plasma de esmeralda esta labrada por toda ella a modo de celosía tiene un palo de oro para atadero, Item una bolsa de oro de martillo esmaltada con hunos pajaritos y otros pajaritos y otros animales de diferentes maneras con huna rosa con su arbolito, Item sinco uyas de jaspe negro con hunas pintas de pardo y guarnecidos de oro al natural de las yndias* (están puestas en una correa de cuero bermejo)"[27].

Fueron muchas y de muy diversa índole las piezas de procedencia americana que albergó Mencía de Mendoza, especialmente si consideramos los datos que aporta María Paz Aguiló quien, después de revisar trescientos inventarios de los siglos XVI y XVII de diferentes estamentos, llegó a la conclusión de que sólo en el 23 % se consignan piezas procedentes de las Indias, tanto orientales como occidentales. Este dato resulta más significativo aún, cuando esta autora añade que "cuantitativamente, a excepción de coleccionistas como el inquisidor Gasco de Sevilla, D. Diego Hurtado de Mendoza, quien a la muerte de la marquesa del Cenete recibe 16 ídolos de oro y algunos más, el número de piezas existentes en las grandes casas no sobrepasa los 10 o 15, considerándolas como partidas de inventarios, en las que puede haber varios objetos del mismo tipo y sin incluir la plata labrada de la que nunca se especifica su procedencia"[28]. Según Aguiló, los personajes que incluían más de 10 partidas de objetos de aquellas procedencias, entre los que se encuentra la Marquesa del Zenete, presentan un interés por las Indias desde el punto de vista del coleccionista erudito, propio del manierismo[29]. Conclusiones importantes para el análisis del patronazgo artístico ejercido por este personaje.

27 A.P.M.Z., Leg. 122, 23.
28 M.P. AGUILÓ ALONSO, ob. cit., p. 117.
29 Ibidem, 119.

De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas

CARMEN HEREDIA MORENO
*(Universidad de Alcalá)**

El interés de los investigadores españoles por los conjuntos artísticos de plata labrada que atesoran nuestras catedrales ha ido en aumento a lo largo de las últimas décadas y ha dado lugar a numerosas monografías desde hace alrededor de cuarenta años. A los primeros trabajos emprendidos a finales de los setenta del siglo XX, que se centraron en la recogida y catalogación de las obras[1], se fueron añadiendo otros muchos estudios que abordaron el tema desde perspectivas diversas y más complejas, deteniéndose en el análisis de las competencias de los plateros catedralicios, en el fenómeno de las donaciones o en la problemática de las tipologías religiosas y de sus funciones específicas en el contexto de la liturgia y del espacio sagrado[2]. Esta

---

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación "Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía Española y su repercusión en otras grandes iglesias", financiado por la DGICYT, código de referencia HUM. 2005-5226.

1 Mª.C. GARCÍA GAÍNZA y Mª.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978. M. SEGUÍ AZNAR, *La platería en las catedrales de Salamanca*. Salamanca, 1986.

2 J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la catedral de Sevilla" en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1983, pp. 575-641. Mª. C HEREDIA MORENO, "La platería en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares" en *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1999, pp. 139-156. J. RIVAS CARMONA, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios". *Imafronte* nº 15, 2000, pp. 291-309 y "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica" en *Estudios de platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 631-650. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La

diversidad de puntos de vista ha contribuido notablemente a avanzar en los estudios de platería española, europea y americana, pero también ha permitido profundizar en la historia y en los avatares de nuestras instituciones religiosas más importantes y significativas a lo largo del tiempo. La mera existencia de estos tesoros y la inclusión en ellos de un amplio repertorio de objetos de carácter profano exigen ciertas aclaraciones que constituyen los objetivos de este trabajo.

En sentido estricto, la celebración de la liturgia cristiana no requiere el uso de ningún tipo de utensilio especial[3]. Pero el origen y la formación de los tesoros catedralicios están ligados a la fundación de las propias catedrales y a las necesidades derivadas del deseo de la Iglesia de celebrar los cultos con el mayor decoro y dignidad posibles, mediante la utilización de los instrumentos más adecuados. De ahí la costumbre ancestral de hacer acopio de ciertas piezas a las que se dotó de un simbolismo específico, así como la preferencia por los materiales nobles que conllevaban un valor simbólico añadido.

Desde el Mundo Antiguo los objetos de plata y oro se reservaban a los gobernantes y a los dioses, como símbolo de prestigio, autoridad o acatamiento. La máscara del Tesoro de Atreo en Micenas, de hacia 1550 a.C., y las estatuas crisoelefantinas de Atenea Parthenos y de Zeus Olímpico, fabricadas por Fidias a mediados del siglo V a.C., ejemplifican estos supuestos.

En la Era Cristiana, los materiales nobles reflejaban también la pompa y el lujo de las cortes desde la Alta Edad Media, tanto en el Imperio Bizantino como entre los pueblos bárbaros. Como signo de prestigio se entendía la riqueza de los ajuares funerarios, como las trescientas abejas o cigarras de oro procedentes de la tumba del rey de los francos Childerico (+481), que el monarca utilizó en vida como adornos de su paludamentum de color púrpura y como símbolos de inmortalidad[4]. Pero, para el Mundo Cristiano, el oro, y por extensión la plata, significaba suntuosidad, riqueza, y, sobre todo, manifestación de la Divinidad. Es decir, el reflejo del oro venía a simbolizar el poder y la sabiduría divina, y su brillo, la luz de la Divinidad[5]. Por tanto, no por simple afán de lujo sino por agradar a Dios, se comenzaron a destinar para su culto los materiales más caros, raros y preciosos trabajados con las técnicas

función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción" en M. A. CASTILLO OREJA (Coordinador), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149-168. Mª.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte, liturgia y devoción. El ajuar de plata de la catedral de Astorga en 1589*. Astorga, 2007. Entre otros muchos títulos que se irán citando a lo largo del artículo.

3 J. A. RIVERA DE LAS HERAS, "El esplendor de la liturgia" en *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, p. 19.

4 M. DURLIAT, *Introducción al arte medieval en Occidente*. Madrid, 1979, pp. 12-14.

5 L. GRODECKI y otros, *El Siglo del Año Mil*. Madrid, 1973, pp. 261-287.

más difíciles y exquisitas[6]. Además, estos materiales contribuían a transformar los espacios arquitectónicos. De hecho, los mosaicos bizantinos, que se fabricaban con teselas de oro, resultan imprescindibles a la hora de configurar sus característicos ambientes inmateriales, ayudados por la luz natural o artificial. También los interiores de las iglesias visigodas y prerrománicas se modificaban de manera profunda por medio de la "venustas" o decoración, donde jugaban un papel importante los exvotos reales que se colgaban sobre el altar. Sirvan de ejemplo las coronas y cruces de oro, plata y piedras preciosas de los tesoros de Torredonjimeno o de Guarrazar, donado este último por el monarca Recesvinto a la iglesia toledana[7].

Por motivos similares, los gobernantes de las sociedades teocráticas de la Edad Media, tanto los emperadores bizantinos como los carolingios, que se consideraban semidioses, intermediarios entre Dios y los hombres o virreyes de Dios, se revestían de los "regalia" —cetro, corona, espada y manto— en las ceremonias rituales de su coronación, para legitimar su investidura, y tales objetos llegaban a respetarse casi tanto como a sus propietarios[8].

En el siglo XII, Suger, abad de Saint Denis, manifestó que los utensilios destinados para el servicio del culto divino, sobre todo en la liturgia eucarística, debían ser ricos y decorosos y habían de mostrarse públicamente a los fieles en las festividades del año litúrgico[9]. En la práctica, a lo largo de la Edad Media sólo se fabricaron con metales nobles las piezas que iban a estar en contacto directo con el cuerpo y la sangre de Cristo, pero las Constituciones Sinodales de los siglos XV y XVI de algunas diócesis castellanas reflejan ya el especial cuidado y las medidas que habían de adoptarse para evitar robos, ventas o profanaciones de los ricos ajuares catedralicios[10].

De forma paralela, pero por motivos diferentes, el arquitecto italiano Leone Baptista Alberti afirmaba a mediados del siglo XV la necesidad de que los objetos del culto fuesen decorosos y bien proporcionados, recogiendo una costumbre que había sido habitual en el Mundo Clásico. En el capítulo XIII del Libro VII de su

---

6 Según J. de MANJARRÉS, *Nociones de Arqueología Cristiana para uso de los Seminarios Conciliares: Guía de Párrocos y Junta de Obra y Fábrica de las Iglesias*. Barcelona, 1867, Artículo, IV, Lección II refiere las formas, usos y materiales de los vasos sagrados e indica que ya en tiempos del emperador Constantino comenzaron a labrarse cálices de oro, plata o esmaltes. Recogido por J.C. AGÜERA ROS, "Orfebrería y ajuar sacros en Nociones de Arqueología Cristiana de José de Manjares (1867)" en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 36-37.

7 J. YARZA, *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid, 1979, pp. 16 y 26. R. CORZO, *Visigótico y prerrománico*. Madrid, 1989, p. 78.

8 D. GABORIT-CHOPIN, *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les "honneurs de Charlemagne"*. París, 1988, analiza los "regalia" de Carlomagno y de la dinastía de los Capetos, así como los intentos de Napoleón I de recuperar su simbolismo en Francia.

9 E. PANOFSKY, *El significado de las artes visuales*. Madrid, 1979, pp. 115-118 J. A. RIVERA DE LAS HERAS, ob. cit., p. 28-29.

10 Las de Ávila (1481), Palencia (1500), Segovia (1529) ó Astorga (1553), por ejemplo, recogidas por J. de MANJARRÉS, ob. cit., pp. 28-29.

De re aedificatoria, que trata sobre la ornamentación de los edificios religiosos y sobre "Cómo se adorna el altar del sacrificio", el italiano insiste en la conveniencia de utilizar piezas nobles y dignas para el culto para que "se miren con admiración y dignidad"[11]. Tales ideas las pusieron en práctica los plateros españoles de la generación de Francisco Becerril, Antonio de Arfe, Juan Ruiz el Vandalino, Juan Francisco o Pedro Lamaison, que trabajaron en Castilla y Aragón durante el segundo tercio del siglo XVI y que, según la opinión expresada más tarde por Juan de Arfe en 1587, habían comenzado a "dar forma razonable a las pieças que se hazen de plata y oro para el servicio del culto divino…"[12].

Por otra parte, el uso de estos materiales nobles en la liturgia católica se vio potenciado en España e Hispanoamérica a lo largo de la quinta década del siglo XVI por el descubrimiento de las minas de Potosí, Guanajuato o Zacatecas, así como por la reactivación de los yacimientos de mercurio de Almadén y Huancavelica, que permitieron poner en circulación grandes cantidades de plata labrada[13]. A su utilización contribuyó también la puesta en práctica de los decretos del Concilio de Trento sobre el culto a la Eucaristía y el culto a las reliquias. La doctrina de la Eucaristía fue definida por el Concilio en la Sesión XIII del 11 de octubre de 1551 y en la sesión XXII de la primavera de 1562[14]. En la XIII, cap. 8 se instaura el dogma de la Transubstanciación, con la consiguiente obligatoriedad de rendir al Sacramento culto de latría, y se invita a los creyentes a participar en la liturgia eucarística y en la comunión frecuente. El Sacramento se considera ahora el centro de la adoración de los fieles y el centro del recinto eclesiástico. En consecuencia, la custodia pasa a situarse en el tabernáculo del altar mayor, frente a la ubicación lateral que venía ocupando durante la Edad Media. Estas indicaciones, unidas a la necesidad de la reserva eucarística para atender a los enfermos y al desarrollo que

11 Aparte de la traducción castellana del tratado de Alberti, hecha por el cosmógrafo Rodrigo Zamorano y editada por el alarife madrileño Francisco Lozano en 1582, de la que existen las ediciones facsímiles de Oviedo, 1975 y Valencia 1977, esta última con estudio introductorio de J.M. Azcárate Ristori, puede consultarse la edición de Akal, Madrid 1991, con prólogo de Javier Rivera, así como el comentario de A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, 1993, pp. 89-90.

12 J. DE ARPHE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuracion para la esculptura y arquitectura*. Sevilla, 1587, Libro IV, Tít. I, f. 2v. Una aproximación al sistema de proporciones de las piezas de plata castellana y aragonesas en J.F. ESTEBAN LLORENTE, ""Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco". *Artigrama* nº 5, 1988, pp. 145-165.

13 A. HERNÁNDEZ SOBRINO, "La minería del azogue en Almadén durante los siglos XVI-XVII" en *El oro y la plata de las Indias*. Madrid, 1999, pp. 213-229.

14 En el año 1564 el pontífice Pío IV confirmó y promulgó los decretos de Trento y en 1570 Pío V publicó el *Misal Romano*. I. LÓPEZ DE AYALA, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, 1856, Sesión XIII, "Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía", celebrada el 11 de octubre de 1554. Los capítulos V y VI tratan sobre "Del culto y veneración que se le debe dar" y sobre "Que se debe reservar el Sacramento en el Sagrario y llevar a los enfermos". Estos capítulos los recoge y comenta C. von der OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao, 1984, pp. 52-54.

alcanzaron la fiesta y la procesión del Corpus Christi, dieron lugar a la proliferación de piezas de plata, desde cálices y copones hasta sagrarios y custodias, portátiles o procesionales, al tiempo que la iconografía se modificaba para ajustarse a las indicaciones conciliares[15].

En cuanto al culto a las reliquias, en la Sesión XXV (3-4 de diciembre de 1563), el "Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y de las imágenes sagradas" ordenaba que se instruyese a los fieles sobre la intercesión de los santos, sobre su invocación, la veneración de sus reliquias y el uso legítimo de sus imágenes[16]. Tales indicaciones tuvieron como consecuencia el desarrollo inmediato de los correspondientes cultos, con el consiguiente incremento de relicarios hechos con materiales nobles, sobre todo en las catedrales y templos importantes. En España, la implantación de esta doctrina fue propiciada por el ejemplo de Felipe II en el Monasterio de El Escorial, ya que el monarca convirtió la basílica escurialense en un gigantesco relicario para guardar varios miles de reliquias rescatadas de todos los confines de Europa[17].

Esta mentalidad persistió a lo largo de toda la Edad Moderna y fue determinante a la hora de acondicionar y dotar las capillas sacramentales y las de los patronos u otros santos de especial devoción, en las que los ajuares de plata constituyeron, y constituyen todavía hoy, parte fundamental del culto y de la liturgia. El tesoro de la catedral de Sevilla y el riquísimo repertorio de plata labrada de su Capilla Real muestran de forma explícita la vigencia de estas cuestiones en los albores del siglo XVIII. Recordemos que piezas tan significativas como el altar de plata, con sus frontales y esculturas, o la urna de plata que alberga los restos mortales de San Fernando se encargaron a Juan Laureano de Pina y a otros destacados artífices sevillanos de

---

15 Mª.C. HEREDIA MORENO, "De arte y de devociones eucarísticas. Tipología, funciones e iconografía de la custodia portátil" en *Estudios sobre Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp.163-181. J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias" en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536. El máximo ejemplo de renovación iconográfica después de Trento es el programa de la custodia de la catedral de Sevilla, ideado por el canónigo Pacheco y plasmado y difundido por el propio Juan de Arfe en la pieza de plata y a través de la imprenta en su obra "Descripción de la traza y ornato de la custodia de Sevilla". Un análisis de esta iconografía en Mª.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978.

16 I. LÓPEZ DE AYALA, *El Sacrosanto y Ecuménico…* ob. cit. Sesión XXV *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus,* porque "Los sagrados cuerpos de los mártires y de cuantos viven con Jesucristo, que fueron miembros vivos de Jesucristo y templo del Espíritu Santo y que por El serán resucitados y glorificados para la vida eterna, deben ser venerados por los fieles, ya que por ellos Dios dispensa muchos beneficios a los hombres…". También en J. GARRIGA, *Renacimiento en Europa, Colección Fuentes y documentos para la historia del arte, Vol. IV*. Barcelona, 1983, pp. 345-349.

17 Mª.C. HEREDIA MORENO, "Arte, Contrarreforma y devoción. El culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas" en *Estudios de Platería. San Eloy, 2001*. Murcia, 2001, pp. 77-96 y "Sociedad, devoción y donaciones artísticas. Los SS NN Justo y Pastor de Alcalá de Henares" en *XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte, Poder y Sociedad en la España de los Siglos XV a* XX. CSIC. Madrid, 2008, pp. 639-650.

la época[18]. A nuestros días ha llegado la urna sin apenas modificaciones y también nos podemos hacer una idea muy precisa del primitivo aspecto del altar a través del lienzo que pintó el sevillano Domingo Martínez en el siglo XVIII[19].

Por lo tanto, las piezas hechas con metales preciosos que se han ido incorporando en las ceremonias religiosas de la liturgia católica a lo largo del tiempo y que hoy componen el núcleo sustancial de los ajuares eclesiásticos de nuestras catedrales tienen su fundamento en unas costumbres muy arraigadas a lo largo de los siglos. Pero el origen tipológico y simbólico de buena parte de los objetos litúrgicos integrados en estos tesoros no siempre es sagrado, sino que se encuentra tanto en los cultos paganos y judíos del Mundo Antiguo como en los enseres domésticos o en los distintivos de la realeza propios de cada época. Además, el aprecio de los metales nobles por parte de la Iglesia explica las numerosas y continuas donaciones de piezas de plata que los devotos efectuaron a lo largo de los siglos, pero también el hecho de que muchos de estos regalos fueran piezas procedentes del ajuar doméstico, incluso de carácter estrictamente profano, que se reconvirtieron en objetos de culto a través de las correspondientes transformaciones formales para adaptarlas a su nuevo uso. Parte de estos enseres se guarda todavía en los tesoros de nuestras catedrales y de muchas iglesias, conventos y ermitas repartidas por toda la geografía española.

De cualquier manera, la formación de los tesoros catedralicios está ligada en cada caso a la historia de las propias instituciones y presenta orígenes variados. En principio, la responsabilidad de la compra de las obras que se consideraban necesarias para el culto recaía en el cabildo, que se abastecía fundamentalmente en los talleres locales más significativos o a través del artífice que ostentaba en cada momento el cargo de platero de la catedral[20]. Pero también hay que tener muy en cuenta las donaciones efectuadas a lo largo de los siglos por los obispos u arzobispos, los capitulares, la monarquía, la nobleza, las corporaciones gremiales o los simples devotos[21], así como los diversos avatares externos, ajenos al devenir de los cabildos e instituciones eclesiásticas, que podían llegar a afectarle de forma, en ocasiones, sustancial a la hora de incrementar o reducir su tesoro. A este respecto, cabe recordar a título de ejemplo, que algunos importantes acontecimientos, tales como la expulsión de los jesuitas o la desamortización, concentraron en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares los objetos procedentes de los ajuares de las Santas

18 Mª.J. SANZ SERRANO, *Juan Laureano de Pina*. Sevilla, 1981 y J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 605-609.

19 La atribución a este pintor es reciente, ya que tradicionalmente se venía considerando obra del círculo de Lucas de Valdés.

20 Particular atención al cargo y competencias de platero de la catedral en J. M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit, pp. 576 y 582 y M. VILLANUEVA CRISTÓBAL, *Platería en el Museo Diocesano de Barbastro*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Alcalá.

21 J. M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 582-584. Mª.C. HEREDIA MORENO, "La platería en la Catedral Magistral…" ob. cit., pp. 139-156. Mª.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., pp. 13-32.

Formas y de San Diego, que se habían custodiado hasta entonces en sus respectivas capillas de los conventos alcalaínos de La Compañía y de Santa María de Jesús, con el consiguiente incremento del tesoro eclesiástico del primer templo complutense[22].

A tenor de lo expuesto, cabe deducir que a partir de la Edad Media, pero, sobre todo, después del Concilio de Trento se fue consolidando en la Iglesia el deseo y la necesidad de disponer de ajuares de materiales nobles para el servicio del culto divino y se fue incrementando y diversificando el repertorio de utensilios religiosos destinados a este fin. No obstante, hemos de tener muy en cuenta que buena parte de estos enseres procedían de ajuares civiles o tenían su origen en los cultos paganos y judíos del Mundo Clásico, y que muchos de ellos eran polivalentes, es decir susceptibles de usos indistintos, tanto profanos como religiosos. De estos supuestos y del valor simbólico de los metales nobles deriva la costumbre de donar para el culto las piezas más preciadas y lujosas de los bienes domésticos, incluso las de carácter estrictamente profano, producto, en ocasiones, de regalos o de compras en talleres o en países extranjeros. El destino concreto de tales piezas dependía de las devociones, contactos o intereses personales del donante. De ahí que no sólo las catedrales se beneficiaron de estas dádivas ofrecidas por los devotos sino también el resto de las instituciones religiosas, desde las colegiatas y monasterios importantes hasta las parroquias y ermitas más humildes.

No hay que olvidar que incluso los primitivos cálices, patenas y copones, que se consideraban los objetos litúrgicos más sagrados por estar en contacto con el cuerpo y la sangre de Cristo al verificarse en ellos el misterio de la Transubstanciación, no eran otra cosa en los comienzos de la Era Cristiana que copas, platos y cajas procedentes de la vajilla y del ajuar profano. De igual forma, los incensarios procedían de los cultos paganos y de la liturgia judía, pero adoptaron pronto la tipología de los braserillos domésticos adaptada a su nueva funcionalidad específica[23]. A finales del siglo XVI, Juan de Arfe, en el Libro IV, Título IV de su *Varia Commensuración,* editado en Sevilla en 1587, insiste en la procedencia profana de algunas piezas de culto al afirmar, por ejemplo, que las vinajeras "se hacen en diversas formas de vasos antiguos, con unas gárgolas para el despedir del agua", aunque las mejores son las de forma oval y "boca esparcida", para facilitar su limpieza. A los incensarios redondos "se le da un talle de vaso antiguo". Los cetros, cuando son redondos, "son también como vasos antiguos" y los blandones "se usaron entre los antiguos, porque en su arandela quemaban las mixturas que hacían en sus sacrificios" (lám. 1)[24].

---

22 Aparte de Mª.C. HEREDIA MORENO, "Arte, Contrarreforma y devoción…" y "La platería en la Catedral Magistral…", ya mencionados, pueden consultarse L.M. de DIEGO PAREJA, *La expulsión de los jesuitas de Alcalá de Henares en 1767 y vicisitudes de sus propiedades hasta su regreso en* 1827. Alcalá de Henares, 1997 y A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, *La iglesia Magistral de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1990. pp. 471 y ss.

23 J. A. RIVERA DE LAS HERAS, ob. cit., pp. 19-55, analiza el origen y evolución de éstas y otras piezas litúrgicas.

24 J. DE ARPHE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuracion…* ob. cit., Libro IV, Título II.

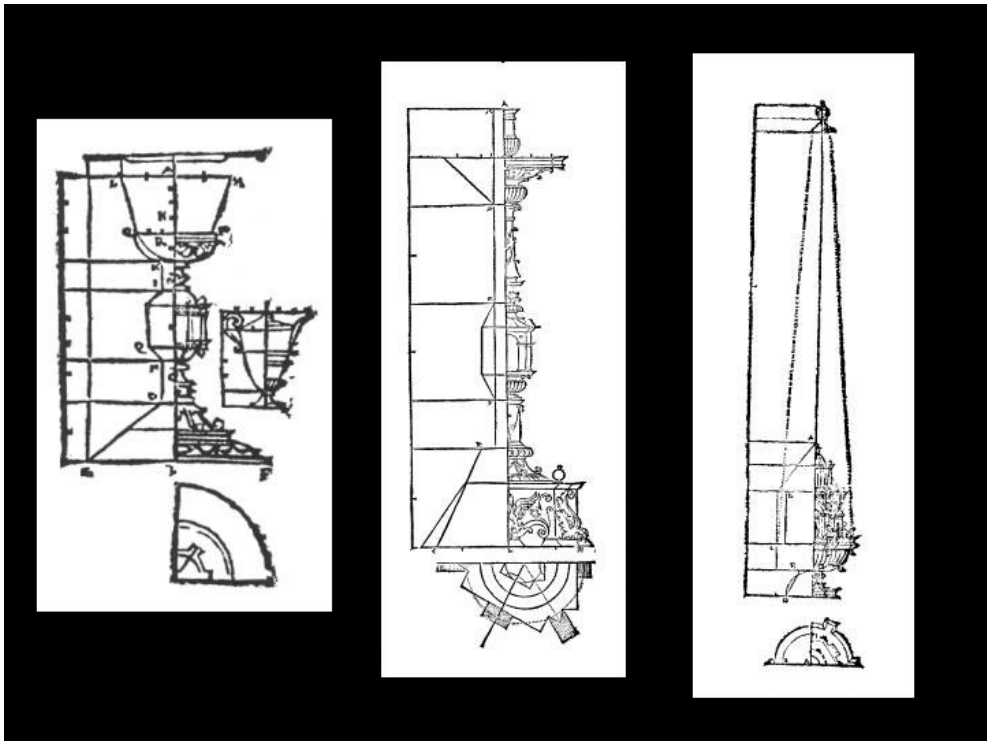


LÁMINA 1. *Juan de Arfe, Varia Commensuración, Libro IV, título II (Detalles).*

También la documentación nos ha dejado expresivas muestras del carácter versátil de determinados objetos. En la testamentaría de la reina Isabel la Católica se recogen "dos candeleros de oro para altar e para mesa" y "dos navetas para encienso o saleros"[25]. Otros documentos del segundo tercio del siglo XVI mencionan arquetas o saleros "a modo de sepulcro" para altar o para mesa[26]. Todas estas noticias aluden de forma explícita a su uso ambivalente como piezas de culto o del servicio doméstico[27].

25 J. de la TORRE DEL CERRO, *Testamentaría de Isabel la Católica*. 1968, pp. 95 y 44.

26 Terminología recogida por B. SANTAMARINA, "Obra documentada de Antonio de Arfe para el VI conde de Benavente. Estudio de tipos de platería civil". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* vol. 6, 1994, p. 201.

27 J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Platería medieval en la catedral de Pamplona según un inventario de 1511". *Anales de Historia del Arte* nº 17, 2007, p. 75, recoge "un águila sobredorada con su pieen forma de peña y con su espejo", semejante a los ejemplares que el rey Carlos III el Noble utilizaba para su servicio o regalaba a sus allegados y semejante también al salero de sobremesa que labró para el monarca navarro el platero francés Johan Boneau en el año 1381.

En la práctica, todavía se conservan en la catedral de Toledo dos espléndidas navetas del siglo XV que se fabricaron hacia 1425 y 1450, respectivamente, en talleres venecianos como objetos suntuarios para servir de centros de mesa. La de plata y cristal de roca la donó doña Mencía de Mendoza, mientras que la de plata y esmaltes perteneció a la reina Isabel la Católica, quizás por herencia de su padre, y la heredó su hija doña Juana que la regaló a la catedral primada[28]. Su destino como relicarios y no como navetas litúrgicas propiciaría, en principio, su adecuada conservación, aunque la fragilidad del cristal de roca pudo contribuir al deterioro de la primera. También la Seo de Zaragoza posee una suntuosa nave de mesa del siglo XV que donó Mosén Juan de Torrellas antes de 1482. Está compuesta por una concha de nautilo sobre un pie de plata "a manera de custodia" en la línea de los ejemplares de París y Nuremberg[29].

Estas copas, formadas por conchas de nautilo sobre pie y guarnición de plata, se pusieron de moda en Europa durante la segunda mitad del siglo XVI y se utilizaban como copas de ceremonia o con uso simplemente ornamental. Su delicadas formas y materiales las convirtieron en objetos muy apreciados por su carácter raro y exótico, hasta el punto de que su presencia se hizo casi imprescindible en las colecciones privadas, donde solían ocupar un lugar destacado en las "cámaras de las maravillas" propias del coleccionismo fantástico manierista. Hasta hace muy poco tiempo, se consideraban productos trabajados íntegramente en talleres europeos a partir de la concha natural. No obstante, según los estudios más recientes, la mayor parte de estos nautilos los importaron los portugueses desde China a través del puerto de Cantón y, al parecer, las decoraciones vegetales o figuradas que ostentan la mayoría de las conchas fueron grabadas en su mismo lugar de origen. Así sucede con algunos de los ejemplares del Museo degli Argenti del Palacio Pitti de Florencia[30].

En España se conservan varios ejemplares en colecciones privadas, pero su presencia en los ajuares eclesiásticos es muy escasa, bien porque la concha de nautilo, al ser un material muy frágil y delicado, resultaba poco práctica y funcional para un uso y manipulación continua y persistente en las ceremonias litúrgicas bien porque dicha fragilidad haya podido motivar su destrucción. En cualquier caso, en la actualidad sólo tenemos noticia de la existencia de este tipo de piezas en la Seo de Zaragoza,

---

28 M. CASAMAR, en *Piedras vivas. La catedral de Toledo 1492*. Toledo, 1992, pp. 118-119, núms. 25 y 26. En M. REVUELTA TUBINO, *Inventario artístico de Toledo. T. II. La catedral primada (vol. I)*. Madrid, 1989, pp. 169 y 172, se considera que la de plata y cristal de roca era el joyero de Juana la Loca y que la de alto mástil cilíndrico se utilizó como relicario de Santa Leocadia y "dice Ramírez que es probable obra de Juan González de Madrid".

29 C. ESTERAS MARTÍN, "Platería" en *Jocalías para un aniversario*. Zaragoza, 1995, núm. 2, pp. 66-68. Su opinión de que la traza del pie la identifica como un producto de taller local, frente a los ejemplares que apoyan sobre ruedas, a los que adjudica origen flamenco, se aparta de las propuestas de los autores anteriores para los ejemplares de la catedral de Toledo.

30 M. MOSCO, "I Medici e il fascino dell'esotico" en *I lMuseo degli Argenti. Collezioni e collezionisti*. Firenze, 2007, pp. 174-179.

LÁMINA 2a. *Copa de nautilo. Monasterio de Fitero. Conjunto.*

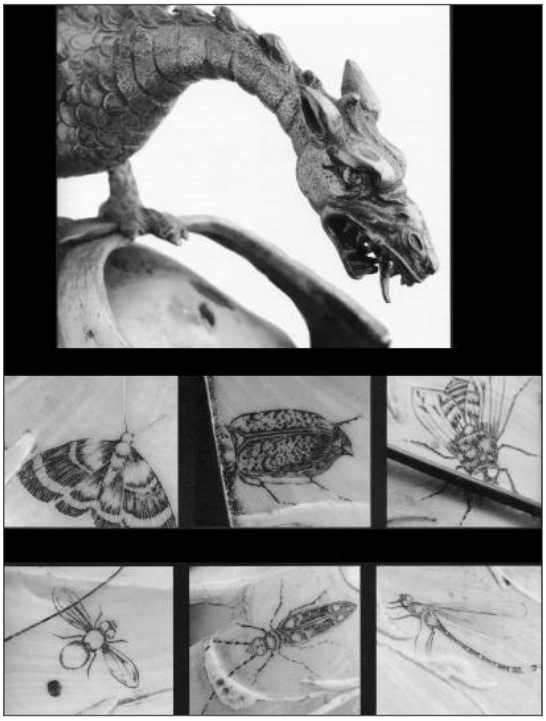


LÁMINA 2b. *Copa de nautilo. Detalles.*

la colegiata de Pastrana (Guadalajara) y en el monasterio de Fitero (Navarra). La de la Seo es anterior a 1482, como antes comentamos, pero las dos últimas pertenecen a la segunda mitad del siglo XVI y sirvieron como navetas, razón por la que nos han llegado en avanzado estado de deterioro, con la concha rota[31].

La de Pastrana, que se fabricó en Nuremberg hacia 1560-75, lleva las armas de los Silvas y Mendoza y su donante se ha identificado con fray Pedro González de Mendoza en 1646[32]. La de Fitero, de hacia 1570-85 y en peor estado de conservación, quizás por haber sido utilizada con mayor frecuencia, la regaló el castellano fray Luis Álvarez de Solís, prior de la milicia de Calatrava, visitador perpetuo de

31 Recientemente se ha descubierto un tercer ejemplar, de tamaño más reducido, en el convento de franciscanas clarisas de Cuenca, dado a conocer por A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE. Su mejor estado de conservación obedece al especial cuidado de las comunidades femeninas por sus enseres litúrgicos y, sobre todo, a su menor uso.

32 La dio a conocer J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, 1997, núm. 54. El grabado de su concha es semejante al de la copa de Bartel Jamnitzer que se conserva en el Württembergisches Landesmuseum de Sttugart y que H.V. METTE, *Der nautilus pokal*. Munich-Berlín, 1995, núm. 204, fig. 72, denomina "a la manera indo-china".

los monasterios navarros, abad del de Fitero entre 1582-1585 y personaje muy allegado a Felipe II desde muchos años atrás, circunstancias que propiciarían, sin duda, algún viaje por Alemania o Flandes (lám. 2a)[33].

Pero el origen y la trayectoria de la pieza del monasterio navarro resulta todavía más complejo de lo que cabría esperar. Igual que algunos ejemplares del museo florentino, con los que guarda estrecha semejanza, la concha del nautilo pudo ser importada por los portugueses desde China, donde debieron tallarse sus estilizados motivos vegetales, pero en Nuremberg o en algún otro centro próximo se le añadió la primitiva montura de plata labrada con el dragón fundido en el remate, así como la decoración pictórica que todavía ostenta. De hecho, el inusual repertorio de insectos pintados sobre la superficie del nautilo, que incluye escarabajos, moscas, mosquitos o libélulas (lám. 2b), entre algunos otros animales más o menos repulsivos, contrasta con la delicadeza técnica de sus trazos, de acuerdo al peculiar gusto y estética manieristas que reflejan algunas obras del famoso artífice de Nuremberg Wenzel Jamnitzer, como la fuente del museo del Louvre, la campanilla del Museo Británico y, sobre todo, la escribanía del Kunsthistorisches de Viena[34]. En cambio, el diseño del pie y del astil, labrados en plata sobredorada, ofrece, igual que en el caso del nautilo de Pastrana, cierto parentesco con obras castellanas contemporáneas. Es decir, cabe la posibilidad de que el nautilo, importado de China y montado en plata en Nuremberg o en algún otro taller centroeuropeo, se recompusiera después sustancialmente en talleres castellanos cercanos a la corte de Felipe II, quizás por pérdida o deterioro de alguna de sus partes primitivas, antes o después de pasar a propiedad del abad de Fitero. En cualquier caso, fue este prelado, que quizás la comprase como pieza suntuaria y con finalidad puramente ornamental, el que lo regaló al monasterio de Fitero donde se ha venido utilizando como naveta litúrgica, lo que debió precipitar su actual estado de conservación.

Del legado del arzobispo don Diego Hurtado de Mendoza a la catedral de Sevilla mencionamos los candeleros alfonsíes, ejemplo expresivo de piezas de iluminación de tipología polivalente, profana y religiosa[35]. Pero ni de éstos ni de la mayor parte de candeleros y blandones que se conservan en los ajuares de las catedrales nos consta si proceden del ajuar doméstico y sirvieron en su origen como tales piezas civiles de iluminación o si, por el contrario, fueron labrados de inicio para el servicio litúrgico al que iban a ser destinados mediante las correspondientes donaciones.

---

33 Mª.C. HEREDIA MORENO, "Copa de nautilo" en *Fitero. El legado de un monasterio*. Fitero, 2007, pp. 334-337.

34 J. HAYWARD, *Virtuoso goldsmiths and the triumph of the mannerism, 1540-1620*. Londres, 1976, láms. XIII-XIV y 5, 118 y ss. reproduce un amplio número de las obras más conocidas de este artífice. No obstante, las que ostentan el repertorio ornamental más cercano al de Fitero es la escribanía del museo de Viena, que incorpora, aunque con distinta técnica, dos escarabajos, una cigarra y un saltamontes de gran naturalismo. Esta pieza se exhibió en la exposición sobre *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid, 1998-99, núm. 273 y pp. 657-8.

35 Los reproduce J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. 20-21, núm. 9.

Parecido carácter ambivalente en su tipología y funciones presentan los juegos de aguamanil que servían de manera habitual tanto en los tesoros catedralicios como en las viviendas de las clases acomodadas, utilizándose como piezas de pontifical o de vajilla o como simples objetos de adorno, susceptibles de uso indistinto tanto en los altares de gradillas como en los aparadores y etiqueta doméstica. Un reflejo de sus usos y del papel que jugaban en el contexto social de cada época se observa en ciertas pinturas religiosas de banquetes o bodas ambientadas en interiores palaciegos. A este respecto, la conocida tabla del museo de la colegiata de Covarrubias (Burgos), de finales del siglo XV, atribuida al maestro de los Balbases, que narra la escena de Santo Tomás en la India, ofrece gran interés, no sólo porque reproduce un festín cortesano en la época de los Reyes Católicos y una estancia decorada por un rico aparador de gradillas recubierto de jarros y bandejas de plata, sino también porque muestra, quizás por primera vez, el momento en que varios sirvientes, provistos de juegos de aguamanil y de toallas, se acercan a los comensales para cumplimentarlos con el "rito" del aguamanos[36]. Esta ceremonia social, sobre la que existen numerosas citas en los textos y documentos contemporáneos, cabría equipararla, al menos en su aspecto formal, al "lavatorio" de manos litúrgico que el sacerdote efectúa en el transcurso de la misa.

Por estos motivos, en las catedrales de Burgos y Alcalá de Henares se guardan dos espléndidos jarros de aguamanil, el segundo de ellos con su fuente a juego, que se han relacionado con los servicios de pontifical de los arzobispos Vela[37] y de Sandoval y Rojas, respectivamente[38]. Ambos muestran el conocido diseño "a la italiana" defendido por Juan de Arfe en su *Varia Commensuracion.* El ejemplar burgalés pudo labrarlo algún platero local del círculo del propio Arfe. Pero el de Alcalá se parece tanto a los sevillanos reproducidos en algunas pinturas de Murillo y de otros pintores y plateros locales de los siglos XVII y XVIII que lo consideramos obra de algún artífice hispalense, buen conocedor también, por supuesto, de Juan de Arfe (láms. 3a y 3b)[39]. Un tercer ejemplar, labrado por Juan de Benavente y aún más cercano al modelo de la *Varia*, posee la colegiata de Pastrana (Guadalajara)[40].

36 Un comentario y reproducción de esta pintura en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Santo Tomás en la India" en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, núm. 87, pp. 226-227.

37 A. BARRÓN GARCÍA, "Juan de Arfe en Burgos". *Burgense* 35/1, 1984, pp. 269-270, lo relaciona con el pontifical de este prelado que falleció en 1599, pero en A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*. Burgos, 1998, T. I, p. 213 extiende su posible cronología desde 1595 hasta 1610.

38 Mª.C. HEREDIA MORENO, "Plata sevillana en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares" en *Laboratorio de Arte* nº 10, 1997, pp. 185-188.

39 Ibidem.

40 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (Coordinador), *Las artes decorativas en España (T. II)*. Madrid, 1999, p. 561. Muy semejante a este último es el del Victoria & Albert Museum que dio a conocer CH. OMAN, *The golden age of spanish silver*. Londres, 1968, p. 45 y fig. 225.

LÁMINA 3a. *Juego de aguamanil, jarro. Catedral Magistral de Alcalá de Henares.*

LÁMINA 3b. *Juego de aguamanil, fuente.*

Más numerosos son los juegos de aguamanil con jarros de pico, o los jarros de pico sin fuente a juego, porque, aparte de su mayor difusión en España, su tamaño más reducido y su menor coste los hacía más funcionales para el lavatorio de manos en las misas ordinarias y en cualquier iglesia. Como ejemplo citamos el de la catedral de Santo Domingo de la República Dominicana, de finales del XVI, y el de la catedral de Jaén, marcado en Madrid por el marcador Francisco Nápoles Mudarra el joven entre 1646-57[41]. La adopción de las tipologías francesas tras la llegada de Felipe V, puestas de moda por los plateros galos que trabajaron en la corte madrileña, se evidencia en los tres jarros de aguamanil del siglo XVIII que guarda la catedral de Granada. Dos de ellos, de tipo morrión o en forma de casco invertido, están marcados en Madrid y Barcelona, respectivamente, y el catalán conserva la palangana a juego. El tercero es obra del sevillano Juan Bautista Zuloaga en la década de los años setenta. A la misma época corresponden tres fuentes de esta misma catedral granadina labradas en Arequipa[42]. Otro hermoso juego completo de aguamanil,

41 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Jarros de pico en la platería hispánica" (I) y (II) *Antiqvaria* nº 136-137, 1996, pp. 22-31 y 40-49, analiza los centros de producción y las variantes de este tipo de piezas, indicando las colecciones e instituciones religiosas donde se conservan.

42 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La orfebrería" en *El libro de la catedral de Granada*. Vol. I. Granada, 2006, pp. 605-607.

con el jarro tipo morrión y la jofaina en forma de venera, se localiza en el tesoro de la Seo de Zaragoza. En este caso se trata de un encargo del cabildo catedralicio al artífice Antonio Dargallo, platero titular de la Seo desde el año 1756[43].

Gran interés en el conjunto de los tesoros catedralicios presenta el capítulo de las fuentes, tanto por su calidad como por su elevado número. Su abundancia se debe quizás a su fuerte demanda por parte de las instituciones eclesiásticas, ya que, además de ser objetos muy suntuosos, constituían piezas habituales en la decoración de los grandes altares de gradillas que se montaban en las fiestas religiosas dentro y fuera de los templos. Su origen puede estar en los aparadores domésticos de la nobleza y de las viviendas acomodadas, de los que existen numerosas referencias literarias, documentales y pictóricas desde finales del siglo XV[44].

Valgan como ejemplo, en el contexto de la pintura religiosa, el tema de "La parábola del banquete de bodas" pintado por Bartolomé Román o Matías de Arteaga, para el monasterio de la Encarnación de Madrid y para el Sagrario de Sevilla, respectivamente, ambos con ostentosos aparadores de gradillas repletos de fuentes y jarros, o el precioso bodegón de Juan Bautista de Espinosa, perteneciente a la colección Massaveu, compuesto por fuente, salvillas, bernegal y salero de plata, entre otras piezas de cristal o loza[45]. No obstante, una de las pinturas religiosas más espectaculares de la que tenemos noticia es "El banquete de Esther" de Francisco Gutiérrez, que ambienta la escena en un interior palaciego de arquitectura monumental y riquísimos aparadores de gradillas de varios metros de alto, cobijados bajo baldaquinos de terciopelo y repletos de piezas de plata, reflejo expresivo, sin duda, del derroche y del lujo de las mansiones nobiliarias de la corte de Felipe IV[46]. De este tipo debían ser los tres gigantescos aparadores del duque de Lerma que unos años antes causaron el asombro del portugués Pinheiro da Veiga[47].

---

43 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., núm. 35, pp. 174-175.

44 Véase, por ejemplo, M.P. AGUILÓ ALONSO, "Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración" en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, 1994, pp. 303 y ss. o Mª.C. HEREDIA MORENO, "Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (Comisario), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 75.

45 El análisis más reciente sobre esta obra en F. MARTÍN, "Juan Bautista de Espinosa. Bodegón con objetos de platería" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (Coordinador), *El fulgor…* ob. cit., pp. 218-219; en las pp. 26 y 30 se reproducen las otras dos pinturas mencionadas en el texto.

46 Lo dio a conocer A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*. Sevilla, 1996, Madrid, 1997, núm. 40.

47 P. DA VEIGA, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid,* con traducción y notas de N. Alonso Cortés. Valladolid, 1989, pp. 117 y ss. "Se hicieron tres aparadores en tres habitaciones; uno que cogía toda la pared de alto abajo, con peldaños en la misma forma y pared frontera para la plata, en que había 400 vasos, todos de invención hermosísima, a más de la plata ordinaria. En la otra habitación estaba la vajilla de oro y esmaltes, toda de piezas notables, que ocupaba la mesa y gradas de una pared hasta arriba, cosa admirable de ver; y en la otra había solamente vidrios y cristales engastados en oro, con pies, asas y tapas de oro y labores en toda su extensión, y los vidrios de colores, cosa nobilísima…, de manera que no sé qué rey de la cristiandad podía tener más hermosa y rica vajilla…".

LÁMINA 4. *Anónimo, Ceremonia religiosa (Detalle).*

Pero otras pinturas religiosas, relativas a las fiestas y ceremonias que se desarrollaban dentro y fuera de los templos, nos muestran el clima parecido de fastuosidad y riqueza que impregnaba también los ambientes eclesiásticos durante el transcurso de estas celebraciones y nos demuestran que el marco festivo religioso era muy semejante al de los fastos sociales de carácter profano. Por ejemplo, con ostentoso altar de gradillas igual a los que acabamos de mencionar, es decir, de enorme tamaño, cubierto por baldaquino de terciopelo y repleto de rica guarnición de fuentes y jarros de plata, se adorna el interior de una iglesia en una pintura anónima del siglo XVII que representa una ceremonia religiosa presidida por un arzobispo y con asistencia de miembros de la nobleza ataviados a la moda de la época de Felipe

IV (lám. 4)[48]. En cuanto a las procesiones que tenían lugar en el marco urbano de la ciudad, otra anónima pintura sevillana del seiscientos reproduce la procesión celebrada en el año 1662, con motivo del breve a favor de la Inmaculada emitido por el pontífice Alejandro VII, con el cortejo de la Virgen de los Reyes desfilando ante las gradas de la catedral hispalense recubiertas con colgaduras y ricos altares de gradilla adornados con piezas de plata[49]. La presencia de estos altares callejeros recubiertos de piezas de plata, parte de las cuales con bastante frecuencia prestaban los devotos para contribuir al mayor lustre del festejo, es un hecho comprobado y documentado a lo largo de toda la Edad Moderna[50].

Además, la veracidad de estas pinturas y de los testimonios documentales también se confirma, en la práctica, a través del gran número de fuentes y de otros objetos de plata de diversas tipologías y funcionalidad ambivalente que todavía se conservan en los tesoros de nuestras catedrales. Destacamos, por su antigüedad, un par de ejemplares de las de Burgos y Sevilla. La primera, atribuida a Juan de Burgos y decorada con salvajes y animales fantásticos, la ofreció la condesa de Haro doña Mencía de Mendoza a la capilla del Condestable Pedro Fernández de Velasco[51]. La segunda lleva marcas de Nápoles de la segunda mitad del XV[52]. La espléndida serie de la Seo de Zaragoza incluye piezas de los siglos XVI al XVIII de procedencia, española, europea y americana[53]. Las más primitivos son la pareja labrada en Zaragoza hacia 1530 con traza poligonal, decoración de grutescos y "dos cañones devaxo la falda para vaziar el agua", es decir, con gárgola igual que las madrileñas de Martín de Arrandolaza que el cardenal Silíceo donó a la catedral de Toledo. Esta modalidad servía en los banquetes de la nobleza y de las grandes familias para la mencionada ceremonia del aguamanos, igual que los juegos de aguamanil a que antes nos referimos, según describen numerosos documentos contemporáneos[54]. Otra fuente de la Seo de Zaragoza marcada en Lima se fecha hacia 1570. Muy interesante es la del triunfo del Emperador, inspirada en un grabado de Antonio Tempesta, que se ha

48 Sobre esta pintura estamos realizando un estudio en colaboración con la Dra. López-Yarto.

49 E. VALDIVIESO, "La pintura en la catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX" en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, lám. 384.

50 Mª.C. HEREDIA MORENO, "Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V" en *España festejante.* Málaga, 2000, pp. 453-464.

51 A. BARRÓN GARCÍA, "Fuente" en *El arte de la plata…* ob. cit., núm. 16, p. 145.

52 La dio a conocer Mª.J. SANZ SERRANO, *Orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1972, II, 83 y 148-149, e identificó su marca J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España*. Madrid, 1997, núm. 18.

53 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., núms. 6, 13, 15, 23, 31 y 36, pp. 80-81,102-105, 110-113, 136-139 164-167 y 176-177.

54 B. SANTAMARINA, "Aparadores castellanos de los siglos XV y XVI en Castilla: cocineros y plateros al servicio del rey y de la nobleza". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LXXXI, 2000, p. 201, recoge la sorpresa de Casiano del Pozo al contemplar la ceremonia del aguamanos con dos fuentes de plata, una de ellas con gárgola, con que se cumplimentó al cardenal Francesco Barberini en el cuarto real de los Jerónimos.

relacionado con el platero de Amberes Matías Meling (1598-1653) autor de la del Rapto de las Sabinas de la catedral de Toledo, de parecido interés y espectacularidad[55]. Otra, de origen napolitano y con abundante iconografía emblemática, perteneció a Pedro de Zúñiga y Requesens, quinto marqués de los Vélez, virrey de Aragón y Sicilia entre 1644 y 1647, aunque fue el arzobispo don Antonio Ibáñez de la Riva el que la donó a la basílica del Pilar en el año 1710. Decoración más sencilla ofrecen dos ejemplares mexicanos. Uno, anónimo, pertenece a la primera mitad del siglo XVIII, mientras que el segundo ostenta un marcaje completo que ha permitido identificar a su autor Andrés Vélez (conocido 1735-1751).

Series igualmente espléndidas de bandejas y fuentes se guardan en otras catedrales españolas. Como en los casos anteriores, los ejemplares más suntuosos suelen ser los de procedencia europea de los siglos XVI y XVII, muchos de ellos decorados con temas profanos que acreditan su origen doméstico, y entre sus donantes se registran ilustres personalidades de la nobleza y el clero. En Sevilla destaca la fuente de Pavía, obra flamenca de la segunda mitad del XVI, que regaló a la catedral hispalense doña Ana de Pavía en el año1668[56]. Pero tampoco faltan obras hispanas de calidad, como la pareja labrada por el cordobés Damián de Castro en 1776 para el cardenal Delgado, que las donó a la sede hispalense al año siguiente, o las que, a imitación de éstas, realizó el sevillano Vicente Gargallo y Alexandre unos años después, entre algunas otras[57].

Junto a las bandejas y fuentes, también los platos, salvillas, azafates y bernegales podían ocupar un espacio en la decoración de los altares, además de ramilletes, con o sin macetas, y candeleros y blandones de plata. Se ignora la procedencia y el uso concreto a que se destinaron los cuatro platos y fuente de la catedral Magistral de Alcalá con marcas del francés Henri Marquesat (aprobado en 1746)[58]. En cambio se cree donación personal de Felipe II o de don Juan José de Austria a la Basílica del Pilar, pero hoy en el tesoro de la Seo, la magnífica salvilla labrada por el toledano Juan Rodríguez de Babia entre 1580-1594. El bernegal de la Seo, de pie y vaso alto, sobredorado y con esmaltes, se considera un regalo del canónigo aragonés don José Torrero y Embún entre 1643-1680. En cambio, el gran bernegal de la catedral de Granada, donado a comienzos del siglo XVIII por el arzobispo Ascargorta (+1719), se fabricó "ex profeso" para contener el bálsamo del Jueves Santo[59]. Por su parte, el acetre de la catedral de Toledo, decorado con bestiones y marcado en Valladolid

55 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., núm. 21, pp. 128-131.

56 Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana…* ob. cit. I, fig. 23-24 y II, p. 149.

57 Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana…*ob. cit. I, fig. 105-106, II, pp. 149-151 y 185-186, y "Los estilos en la platería barroca andaluza" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (Comisario), *El fulgor…* ob. cit., p. 63..

58 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (coordinador), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 127.

59 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La orfebrería" en *El libro…* ob. cit., p. 603.

en la última década del siglo XV, puede ser el mismo que figura en la testamentaría de la Reina Católica como tal acetre y no como caldero, es decir, de uso religioso a pesar de su decoración profana[60]. Por el contrario, el acetre de la colegiata de Pastrana que Ruy Gómez de Silva, compañero de Felipe II en su viaje por Alemania y los Países Bajos, y futuro príncipe de Éboly y duque de Pastrana, compró al famoso artífice antwerpiense Wenzel Jamnitzer entre 1546 y 1550, se utilizó a lo largo del tiempo para llevar brasas[61], con función análoga a la de los braserillos domésticos de sobremesa, de los que también existen interesantes ejemplares hispanos del siglo XVI como el de la catedral de Córdoba[62].

La falta de delimitación específica en su forma y función así como el simbolismo inherente a los metales nobles explica también las numerosas donaciones de otro tipo de obras de plata civil a las catedrales españolas, algunas de ellas transformadas, "a posteriori", para adaptarlas a su nuevo uso litúrgico. De estas modificaciones más o menos profundas tenemos constancia documental desde los tiempos de los Reyes Católicos, ya que en el año 1504 Juan Pizarro, platero de la reina Isabel, recibió 15 cruzados de oro por "dorar una copa que se hizo custodia"[63]. Isabel la Católica regaló piezas espléndidas a la catedral de Granada, como el espejo que se transformó en custodia o la arqueta joyero adornada con bestiones que sirvió para guardar reliquias[64].

En este contexto cabe incluir algunas piezas para beber, como las copas de ceremonia, con o sin tapa, o las dobles copas, la mayoría de ellas de origen germánico, que se usaban también como adorno de mesa y que podían fácilmente transformarse en cálices o copones mediante la simple adición de una cruz en el remate[65]. Un ejemplar espléndido, labrado por el platero de Nuremberg Ludwig Krug en torno a 1530 y donado por el canónigo Juan de Teza, se conserva en la catedral de Burgos[66].

---

60 Sobre la problemática del acetre puede consultarse Mª.C. HEREDIA MORENO, "Una obra inédita de Jerónimo Alemán, platero de la Reina Católica". *Archivo Español de Arte* nº 309, 2005, pp. 95-99.

61 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea…* ob. cit., núm. 34, pp. 131-133.

62 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Braserillo" en *El arte de la plata…* ob. cit., núm. 62.

63 A. PRIETO CANTERO, *Casa y descargo de los Reyes Católicos*. Instituto "Isabel la Católica" de Historia Eclesiástica. Valladolid, 1969, leg. 3, f. 437. Ésta y otras noticias las recogieron posteriormente J.M. AZCÁRATE RISTORI, "Sentido y significación de la Arquitectura Hispanoflamenca en la corte de Isabel la Católica". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* 1971, p. 203 y J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 132.

64 Reproducidos, por ejemplo, en J. SÁENZ DE MIERA, "Instrumentos suntuarios para una nueva dignidad real: útiles y objetos preciosos pertenecientes a Isabel I de Castilla" en F. CHECA CREMADES (Comisario), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Valladolid, 2004, p. 166.

65 Mª.C. HEREDIA MORENO, "La platería germánica en la época del Emperador y la repercusión de los modelos centroeuropeos en la Península" en *El arte de la plata…* ob. cit., pp. 110-111.

66 A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa*. Burgos, 1998, vol. I, p. 435.

Parecida cronología y procedencia ofrece el de la catedral de Zaragoza inspirado, como el anterior, en uno de los dibujos de Durero del álbum de Dresde[67]. El de la catedral de Palencia tiene marcas de Nuremberg, pero lo regaló el canónigo don Francisco Reinoso, secretario del pontífice Pío V, a su vuelta de Roma. El que don Ruy Gómez de Silva, príncipe de Mélito, entregó a la colegiata de Pastrana procede de una copa con tapa marcada en Augsburgo entre 1560-70 por Caspar o Bonifaz Jáger[68]. Otra copa con tapa con marca de Ulm de finales del siglo XVI y con el diseño característico de piña o de racimo posee la catedral de Tarazona gracias a la donación efectuada por el obispo don Antonio Francés de Urritigoiti hacia 1680. El éxito y la aceptación y reproducción de este tipo de modelo entre los plateros españoles explican los cálices y copones con basamento, nudo y copa abollonados, de clara inspiración en estas copas germánicas de racimo, que han llegado a nuestros días en algunas iglesias repartidas por la geografía peninsular.

De igual forma, otros enseres específicos de los ajuares privados como arquetas joyeros, papeleras o escritorios de madera chapeados en plata, se reconvertían en arquetas eucarísticas para la reserva del Jueves Santo o en urnas relicarios por expreso deseo de los donantes. La mayor parte de estas piezas fueron regaladas a las catedrales por la monarquía, la nobleza o el alto clero, con bastante frecuencia a través de mandas testamentarias o por la especial devoción de los interesados. Como en los ejemplos anteriores, algunas se labraron en países europeos y procedían, a su vez, de regalos de destacados personajes, por lo que se trataba casi siempre de piezas muy selectas y exquisitas. Precisamente su carácter excepcional motivaba la donación, aunque el hecho de ofrecerlas para el culto podía conllevar algunos problemas derivados de su iconografía profana, con frecuencia de temática mitológica que incluía numerosos desnudos. Lo impropio del tema o la censura eclesiástica por su falta de "decoro" llevó en algunos momentos al extremo de "machacar" literalmente algunas figuras para ocultar su "indecencia", con el consiguiente deterioro de los relieves.

Entre las arquillas de uso profano transformadas en relicarios contamos con la de la catedral de Oviedo, de plata y coral, obra panormitana del siglo XVII, que regaló a la sede ovetense el obispo don Juan de Torres Osorio en 1626[69]. De tamaño reducido pero de traza cilíndrica y envoltura de filigrana se conserva una cajita en la catedral de Plasencia (Cáceres) que realizó el platero de Augsburgo Tobías Baur entre 1690-1695, pero se desconocen las circunstancias de su donación[70].

---

67 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit.

68 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Copón", en *Platería europea…* ob. cit., núm. 33, pp. 128-130. Mª.C. HEREDIA MORENO, "La platería germánica en la época del Emperador..." ob. cit., pp. 110-111. Variantes del de Pastrana se conservan en iglesias de Carmona, Écija , Aracena o Fuentepelayo .

69 Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*. Oviedo, 1994, p. 153, núm. 63.

70 S. ANDRÉS ORDAX y F. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, núm. 96.

Mayor interés por su tamaño y por su abundante decoración figurada se advierte en algunas arquetas italianas de la segunda mitad del siglo XVI y de primitivo uso profano, que hoy se localizan en las catedrales de Palencia y Alcalá de Henares y en la parroquia de Fuensalida. La de la Magistral de Alcalá se descubrió recientemente dentro de la conocida arqueta de los hermanos Zurreño que alberga las reliquias de los Santos Justo y Pastor desde el año 1702, en la última revisión de los restos sagrados efectuada en diciembre de 2005 con motivo de la celebración del jubileo de los Santos Niños[71]. Ignoramos las circunstancias y el momento de la llegada de esta arqueta, posiblemente un antiguo joyero, al que "fue necesario cortar sus esquinas para que cupiese dentro de la nueva", a la Magistral de Alcalá (láms. 5a y 5b). Recientemente consideramos que el donante fue el arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas (1599-1618), que fue un destacado benefactor de la villa universitaria donde fundó y construyó el conocido monasterio cisterciense de monjas Bernardas, ya que entre el ajuar litúrgico con que dotó al convento incluyó un espléndido escritorio o papelera de plata decorada con las victorias de Carlos V que se ha venido utilizando como arqueta eucarística en el monumento del Jueves Santo[72].

Todas estas piezas presentan traza rectangular sobre patas esferoides, cubierta plana, chapas de plata perfiladas por molduras de ébano y decoración repujada a base de temas ornamentales y mitológicos. La de Palencia, que hoy sirve como arqueta eucarística, incorpora relieves con personificaciones de los Elementos y se cree que la trajo de Roma don Francisco Reinoso, canónigo de la catedral palentina, secretario del pontífice Pío V y, más tarde, obispo de Córdoba[73]. La de Fuensalida, que reproduce dos momentos diferentes del Juicio de Paris, perteneció a su cuarto conde Pedro López de Ayala, comendador de Castilla, mayordomo mayor de Felipe II y miembro del Consejo de Guerra, que la debió adquirir en uno de sus viajes a Italia. La donación a la parroquia en 1598 fue acompañada de su deseo expreso de que se utilizase para guardar la Sagrada Forma en la reserva del Jueves Santo[74].

---

71 La di a conocer en el año 2006 en las *XXIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte del CSIC* y en una mesa redonda sobre tesoros catedralicios celebrada en la universidad de Murcia dentro del ciclo de conferencias de San Eloy. Además, un estado de la cuestión sobre la arqueta de los Zurreño y un detenido análisis sobre la nueva arqueta de la Magistral en Mª.C. HEREDIA MORENO, "Sociedad, devoción y donaciones artísticas…" ob. cit.

72 Mª.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Los triunfos del Emperador en las artes del metal", Mª.C. HEREDIA MORENO, "Donaciones de plata labrada del cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas" en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 261-282.

73 La dio a conocer A. del CASTILLO OLIVARES, "Orfebrería religiosa en Palencia capital". *Institución Tello Téllez Meneses* nº 37, 1976, p. 134. También la menciona J.C. BRASAS EGIDO, "Arqueta" en *La platería en la época de los Austrias Mayores*… ob. cit., pp. 474-475.

74 Un amplio estudio sobre la arqueta en M.L. ROSINO PARDO, *El arte en Fuensalida*. Toledo, 1984, pp. 89-91, repetido después por otros autores como P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, "Arqueta de "el juicio de Paris" en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid, 1998, núm. 144.

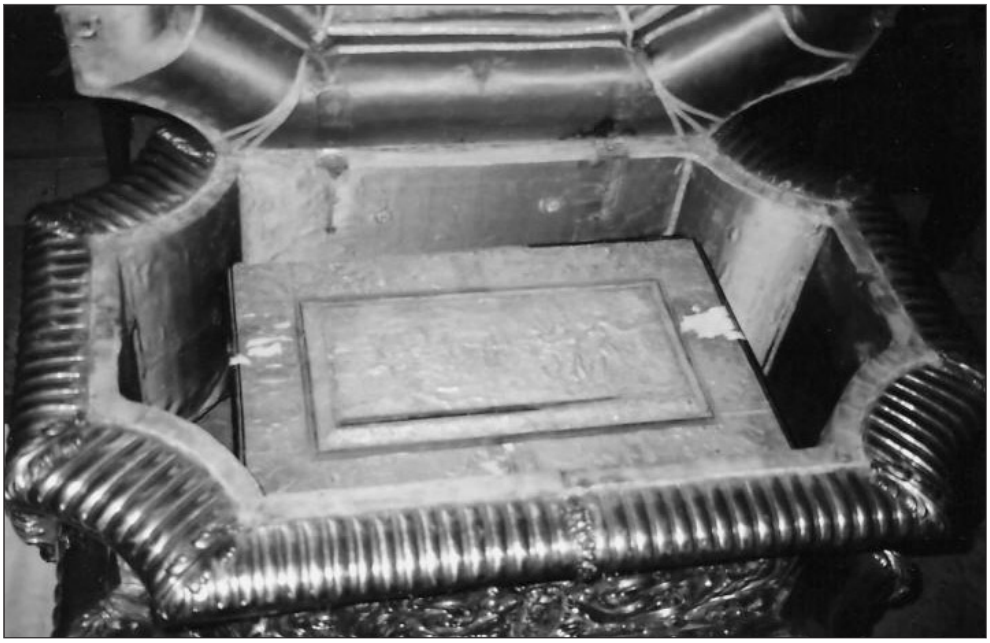


LÁMINA 5a. *Arquetas de los Santos Niños. Catedral Magistral de Alcalá de Henares.*

LÁMINA 5b. *Arqueta del Juicio de Paris.*

El cambio de destino y de funcionalidad, desde lo profano a lo sagrado, motivó, en este caso, que se machacase la chapa de plata para salvar el "decoro" y evitar la indecencia que suponía la presencia de los desnudos en un contexto eucarístico, a costa, eso sí, del deterioro irreversible de la pieza.

En cuanto a la arqueta de Alcalá, su semejanza con las anteriores permite suponer igual origen italiano[75]. Su estructura, dimensiones y calidad son casi idénticas a la de Palencia, y el relieve de la cubierta repite el de Fuensalida, pero su mejor estado de conservación revela su gran calidad y destreza técnica, propias de un artista de categoría. El tema iconográfico del Juicio de Paris tiene su origen en las bodas de Tetis y de Peleo[76], pero la originalidad en las obras de plata reside en el desdoblamiento de la historia en dos escenas. En el primer plano se reproduce el momento en que Paris sueña que Juno, Venus y Minerva comparecen ante él para que decida quién es la más bella. Al fondo se representa el momento en que Paris entrega la manzana de oro a Venus. Esta segunda escena está inspirada en el grupo principal de la conocida estampa de Marco Antonio Raimondi a partir de una obra perdida de Rafael[77].

A tenor de lo expuesto, y considerando otros muchos ejemplos que se podrían añadir, cabe afirmar que la existencia de las numerosas piezas de platería profana en los tesoros de nuestras catedrales obedece al interés común de la Iglesia, por una parte, y del conjunto de la sociedad, por otra, por los metales nobles. Pero también el origen profano o doméstico de muchos objetos de culto propició la continua donación a las iglesias de los bienes más preciados y costosos del ajuar doméstico por parte de los devotos, debido a su fácil reconversión en enseres litúrgicos.

---

75 Sobre la arqueta de Alcalá, Mª.C. HEREDIA MORENO, "Sociedad, devoción y donaciones artísticas…" ob. cit., pp. 645-650.

76 Las fuentes literarias antiguas y sus variantes sobre el tema están recogidos por A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*. Madrid, 1988, pp. 395-404.

77 *The Illustrated Bartsch 26. Italian Masters of the Sixteenth Century.* Nueva York, 1978, p. 242.

Joyas *pintadas*. Otra forma de ver las joyas. 2

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Doctora en Historia del Arte e investigadora de Joyería

Si hace dos años desde estas páginas se invitaba a los especialistas a contemplar unas *joyas* muy especiales, las *escritas*[1]; hoy son las joyas *pintadas* el objeto de una nueva invitación a mirar.

Toda joya que aparece en un cuadro evidentemente está pintada, mas... ¿Sólo se pintan joyas en cuadros? No. Hay otras posibilidades de ver joyas pintadas que no están en los cuadros. ¿Y quién las pinta? ¿Sólo los pintores? Pues tampoco[2], las joyas pintadas no son exclusividad de los pintores, también los orfebres lo hacen, pero curiosamente, hay pintores, algunos de ellos formados en talleres de orfebrería, que han diseñado joyas destinadas a su realización como tales y otros que, cuando han tenido que pintarlas, han hecho bocetos previos como preparación con el fin de dominar sus luces y reflejos.

Las joyas *pintadas,* en todos los casos mencionados, son hermosas y nunca ningún pintor las ha tratado desdeñosamente, todos tienen un especial cuidado y habilidad al hacerlo. Si los escritores parecía que las acariciaban con sus plumas, éstos parece que lo hacen con sus lápices y pinceles.

---

1 N. HORCAJO PALOMERO, "Joyas *escritas,* otra forma de ver las joyas" en *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 291-311.

2 Arquitectos y escultores también han diseñado joyas, ver: T. JIMÉNEZ, "Joyas de artistas: Joyas de Dalí". *Espacio, Tiempo y Forma* nº 9 (1996), pp. 343- 373. Asimismo tengo noticias de que el arquitecto Miguel Fisac diseñó joyas para su esposa, pero no poseo ningún otro dato, de forma que simplemente lo dejo enunciado aquí.

Y aunque aquel trabajo de recopilación de textos literarios donde aparecían joyas necesitó tiempo para localizarlos y leerlos, no fue ni la mitad de laborioso que éste, por la complejidad que presenta su enfoque, pues es raro encontrar un pintor que no haya pintado joyas; y como se quería ofrecer un visión lo más amplia posible del tema ha sido muy difícil elegir pintores y cuadros, pues se tiene plena conciencia de haber dejado fuera obras en las que las joyas pintadas son magníficas, pero era totalmente imposible llegar a todo, de modo que como también se decía en aquél, en éste sólo se ha hecho una leve aproximación a un mundo que aún tiene mucho que ofrecer, pero siempre es bueno abrir caminos.

También ha sido difícil escoger el modo de estructurar todo el material recogido, porque se podía hacer desde distintos puntos de vista, aunque finalmente se ha optado por el que se ajustaba de forma más precisa, dentro de lo que cabe, al proyecto que se había barajado desde el principio y que fue el seguido en las *joyas escritas*: hacer una aproximación a todas las posibilidades de *joyas pintadas*; para ello, se han elegido artistas de siglos y nacionalidades distintas, joyas tratadas pictóricamente con técnicas y soportes diferentes y pinturas con cualquier temática.

Antes de continuar es necesario hacer una advertencia, no es la primera vez que desde el mundo de la historia de la joyería se ha realizado una aproximación a la pintura en busca de ejemplares pintados, todos los historiadores lo han hecho como complemento de sus estudios, incluso se han localizado dos trabajos que específicamente relacionan joyas y pinturas[3], pero desde estas páginas se intentará dar otra visión que no sólo abarque las joyas pintadas por los pintores, sino que, como se ha dicho anteriormente, se harán presentes joyas dibujadas sobre el papel por orfebres como estudio previo a su ejecución, y joyas diseñadas que salieron de manos de pintores cuyo oficio no era evidentemente la orfebrería y, al menos en el texto, nunca se las relacionará con ejemplares existentes.

Igualmente es obligatorio pedir disculpas de antemano porque en la mayoría de los casos los ejemplos que se citarán no han podido ser analizados *in situ* y se ha tenido que recurrir a imágenes digitalizadas con los problemas de falta de detalle y de alteraciones de color que se puedan derivar de ello.

Una vez hechas estas aclaraciones, se ha creído conveniente empezar por las joyas pintadas por los *orfebres*, pues ellos son *las personas que labran objetos artísticos de oro*, *plata y otros metales preciosos*, *o aleaciones de ellos*[4], es decir, los principales *hacedores* de joyas.

La historia de la joyería cuenta con numerosos y buenos orfebres cuyas obras son conocidas y admiradas, pero también con obras anónimas de gran belleza que es imposible relacionar con ningún creador. Por eso es importante valorar los dibujos conservados porque permiten acercarse no solo a los primeros, sino también a

3 S. McCONELL, *Metropolitan jewelry*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1991 y M.Ch. AUTIN GRAZ, *Jewels in painting*. Milán, Skira, 1999.

4 Diccionario on line de la Real Academia.

autores cuyas obras se han perdido pero cuyos diseños, firmados o autentificados, ponen de manifiesto que eran unos virtuosos en su trabajo.

Lógicamente aquí ha sido necesaria hacer una primera selección recurriendo sólo a unos pocos ejemplos, pero se ha procurado que los diseños seleccionados lo fueran por su extrema calidad.

El primer ejemplo es una *insignia* oval (*circa* 1560)[5], con el tema de la *paloma de la paz*, por Étienne Delaune (1519-*circa* 1583), se trata de un dibujo, hecho a lápiz, tinta negra y acuarela gris sobre pergamino; la montura, de roleos intercalados con piedras rectangulares tablas, presenta dos anillas fijas en la parte superior para su sujeción. La paloma, con un ramo olivo en el pico, aparece ocupando todo el espacio central, y sus alas desplegadas sobresalen por encima de la montura dando la sensación de que se va a escapar volando.

Los siguientes ejemplos serán *broches,* así el *BROCHE DE PECHO, SEVIGNÉ O LAZO* (1663)[6], grabado por Gilles Légaré (*circa* 1610-después de 1685) y publicado en los *Livres des feuilles d´Orfevrerie*; en el que se puede apreciar la talla en rosa de las piedras, posiblemente diamantes, y como éstas cobran un protagonismo inusual hasta ahora en las joyas[7].

Otro *broche*, es el *RAMILLETE DE FLORES* (1762)[8] por Jean- Henri- Prosper Pouget (¿?-1769), publicado en París en el *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en Parure, Planche 9*, y aunque la estampa no está muy detallada, podría hacerse en oro esmaltado, con topacios amarillos y turmalinas rosas engastados.

Y de los muchos diseños del siglo XIX conservados en el Musée des Arts Decoratifs de París[9] destacan los siguientes:

En el apartado de los *broches*, los seis[10] de Paul Robin, a lápiz y tinta con resaltes de guache sobre papel negro, para ser realizados en oro blanco con diamantes, uno de ellos con un rubí y otro con zafiros.

También se diseñan *coronas, tiaras y diademas*. Así destaca la *tiara*[11] con motivos florales de Léon Rouvenat en el *Album de joaillerie l. R. Parures,* una acuarela, guache y oro sobre papel de calco, destinada a ser realizada en oro blanco con diamantes,

5 Ashmolean Museum, Oxford; se trata del número 324 de los 523 conservados, es un legado de Francis Douce de 1834, y ha sido transferido en 1863 desde la Bodleian Library, nº de inventario WA1863.133.391. Se puede consultar en la Web del Museo.

6 Para todo lo referente a este tipo de joyas se aconseja leer el trabajo de A. ARANDA HUETE, "Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V". *Anales de Historia del Arte* nº 10 (2000), p. 234.

7 British Museum, Londres. Adquirido en 1875, tiene el nº de inventario 1875,0710.1356. Puede verse en su Web.

8 Bibliotèque Nationale de France, Banque d'images, Picture collection, Est. LE- 62- 4.

9 Todos los dibujos que se citarán a continuación pueden verse en la Web del Musée des Arts Decoratifs de París, en el apartado Collections.

10 Inventario CD6660- 1- 6.

11 Inventario CD989 841 38.

rubíes y esmeraldas engastados; o las dos *tiaras* con motivos florales y la *fringe*[12], de Auguste Blender, un guache sobre papel negro, para oro blanco y diamantes.

Y entre los *collares* sobresale por su calidad, el diseñado en la Maison Petiteau (1850-1870), una acuarela con tinta aguada y guache sobre papel, con resaltes de oro de un *collar* de oro blanco formado por piezas y entrepiezas. Las piezas son de tres tipos, las más sencillas tienen una amatista talla brillante, oval, engastada en una montura con un borde de diamantes con roleos en los ejes, las siguientes son iguales pero llevan pinjando una perla pera, el tercer modelo corresponde a la central, formada por dos piezas enlazadas por una entrepieza engastada con un perla redonda, y la pieza inferior con tres perlas peras colgando. Las entrepiezas siguen dos modelos, el más sencillo es una lazada triple engastada con esmeraldas, en el otro, del que solo hay dos, la lazada tiene engastada un diamante talla brillante y colgando una pieza[13].

También la joyería del movimiento *Art Nouveau,* que tanto tuvo que agradecer a la *Renacentista,* contó con diseñadores-orfebres de especial relevancia de los que se conservan bellos trabajos preparatorios, así el *broche*[14] de René Lalique (1860-1945), un dibujo, a lápiz, acuarela y guache blanco sobre papel tramado de tono parduzco y translúcido con un barniz de resina, representando la Noche con la Vía Láctea (lám. 1), para ser realizado en oro con esmaltes, diamantes y zafiros; o el *colgante*[15] de Georges Fouquet (1850-1929), un dibujo a lápiz, acuarela y guache blanco sobre papel igualmente parduzco, que fue realizado en oro esmaltado con una perla barroca pinjante.

De la Casa Fabergé podrían destacarse tres diseños, acuarelas sobre papel blanco, entre ellos la rama de lilas, para *joyas-flores* (1916)[16] del orfebre Henrik Wigström (1862-1923) y de la Casa Tiffany's un *broche* (1893)[17], a lápiz, tinta y acuarela sobre papel pardo, que sería realizado en platino, perlas, diamantes, granates y zafiros en 1895.

Finalmente podría destacarse un *brazalete* (1929)[18] en forma de serpiente del catalán Lluís Masriera (1872-1958), un dibujo en tinta y acuarela sobre papel, para

12 Inventario CD5084 4 - à- 6.

13 Inventario CD7445 152- à- 153.

14 Cooper-Hewitt National Design Museum de Nueva York, nº de nventario 1998-50-1.

15 Musée des Arts Decoratifs de París y G. GREGORIETTI, *Jewellery throught the age*. London, Hamlyn, 1973, p. 290.

16 VVAA., *Fabergé flowers*. Nueva York, Harry N. Adams, 2004, p. 62. Llevan el dato 138.8.X.1916. Curiosamente Tiffany's realizó un diseño y broche que parecen haberse inspirado en este dibujo, ver en C. PHILLIPS, *Bejewelled by Tiffany, 1837—1987*. New Haven & London, Yale University Press, 2006, p. 213.

17 De este diseño se conservan dos dibujos localizados en los Archivos de la Casa Fabergé, el primero, el aludido, en el volumen 15, es de *circa* 1893, el segundo, en el volumen 5, p. 70, de *circa* 1895. Ambos pueden verse en C. PHILLIPS, ob. cit., p. 174.

18 Este dibujo ha estado expuesto durante los años 2006 y 2007 en el Cleveland Museum y el Metropolitan Museum de Nueva York, dentro de la Exposición Barcelona and Modernity. Se puede ver en http://www.masriera.es.

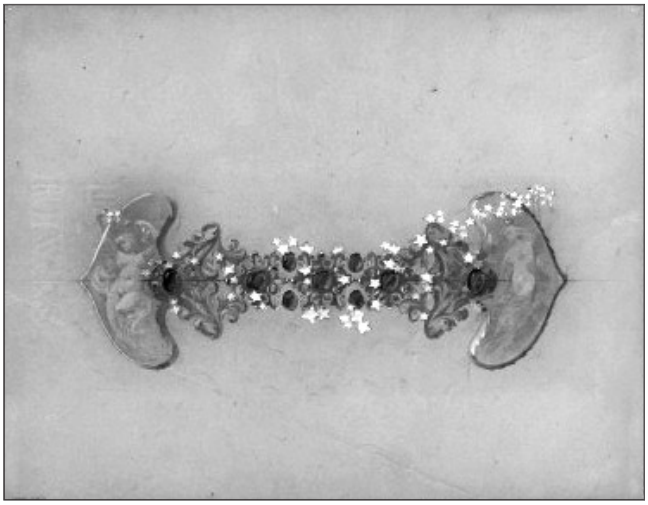


LÁMINA 1. *René Lalique, La Noche con la Vía Láctea, Broche (no está datado). Cooper — Hewitt Nacional Design Museum, Nueva York.*

la Exposición Universal de París, destinado a ser ejecutado en oro blanco, esmaltado y engastado con diamantes, esmeraldas y perlas.

Aunque hay muchos más orfebres diseñadores de sus propias joyas, sería bueno señalar aquí el caso de los dibujos de los aspirantes a la categoría de *maestros* dentro de los Gremios de Plateros españoles, especialmente los dibujos contenidos en los *Llibres de Passantíes* de los oficiales catalanes, siete volúmenes de diseños a lápiz y a tinta, algunos con empleo del carbón, la sanguina y excepcionalmente la acuarela, datados entre 1500 y 1833; e igualmente el *Llibre dels Examis e Dibuixos fets per los que se han aprovat Mestres en este Colechi de Platers. Comenza el any 1507 y fini lany 1752* de los aspirantes valencianos realizados a tinta, lápiz, carbón o sanguina[19]; es difícil entre tanto dibujo elegir un par representativo, pero podrían citarse el diseño policromo para un *colgante* (1699) de Salvador Riera, folio 751 de los Llibres, para ser realizado en oro con diamantes y esmeraldas engastados y el *medallón* redondo del siglo XVI por Pere Asensi, folio 38 del Llibre, que sería hecho en oro esmaltado.

Una vez analizados, muy someramente, algunos dibujos para joyas realizados por orfebres, el siguiente paso es el estudio de las joyas dibujadas o pintadas por *pintores*, pero en este apartado hay tres categorías, los *pintores* que *diseñaron joyas* que en

19 Para los Llibres se aconseja la consulta del catálogo y la biliografía de N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático.* Madrid, Universidad Complutense, 1992 y para el Llibre además de la obra citada, F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882)*. Valencia, 2004.

ocasiones se llegaron a realizar, los que podrían denominarse *pintores accidentales de joyas*, es decir pintores que se vieron obligados por las circunstancias a pintar joyas porque éste fue el encargo que recibieron y los *pintores* propiamente dichos.

En la primera categoría, la de los *pintores* que *diseñaron joyas*, podría citarse un *colgante renacentista con hornacina*[20] con San Cristóbal (*circa* 1515)[21] por Alberto Durero (1471-1528), quien inicio su formación en el taller de orfebrería de su padre, por lo que no es extraño que hiciese dibujos de joyas y aunque posiblemente alguna de ellas fuese hecha, se desconoce cual pueda ser su paradero actual en el caso de haber sobrevivido. Se trata de un dibujo a lápiz que posiblemente se haría en oro con la figura del Santo esmaltada en *bonde rosse*.

Igualmente destaca un *medallón*[22] circular (1532/43) por Hans Holbein (1497-1528), un dibujo a lápiz y tinta negra, con acuarelas verde, amarilla y gris, que posiblemente fue realizado por uno de los dos orfebres amigos suyos: Hans de Amberes o Cornelius Hayer, en oro con cinco esmeraldas tablas engastadas entre roleos vegetales y una perla redonda pinjante.

Entre los *collares*, destaca uno muy original (1902)[23] por Alphonse Mucha (1860-1939). Se trata de un dibujo a lápiz y tiza blanca incluido en una lámina con otros siete diseños, es una cadena engarzada con piezas circulares decoradas con bustos femeninos y entrepiezas con anillas con bolas pinjantes, con un colgante central, alargado, de diseño muy peculiar, decorado con una pintura de una mujer enmarcada por dos especies de volutas con colgantes igualmente esféricos. Posiblemente fue realizado por el orfebre Rechner ya que se conserva un collar muy similar que también diseñó Mucha y que él hizo[24].

Igualmente se hicieron joyas con los diseños del pintor Georges Braque (1882-1963), el problema es que no se ha podido localizar ninguno y sí varias de las piezas hechas por Heder de Löwenfeld; si bien es cierto que tienen la misma temática que algunas de sus pinturas, especialmente pájaros; entre todas se ha elegido un *broche* (*circa* 1962) llamado *Ícaros*, hecho en oro esmaltado y diamantes[25].

---

20 Para la catalogación de los tipos de joyas del siglo XVI se está siguiendo la presentada por N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería europea…* ob. cit.; existe otro modelo de catalogación de joyas, el elaborado por D. SCARISBRICK, *Jewellery in Britain, 1066-1838*. Gran Bretaña, Michael Russell, 1994, que es el que ha sido utilizado por la Dra. Arbeteta Mira en sus trabajos de historia de la joyería. Durero, hizo nueve dibujos con la imagen del Santo a pluma, datados en 1521, en el Kupferstichkabinett de Berlín, de los que el segundo por la izquierda de la segunda fila es similar por lo que se podría modificarse la fecha que Hackenbroch le otorga al dibujo, si bien el San Cristóbal de éste está menos elaborado.

21 Se conserva en el Kunsthalle de Hamburgo. Puede verse reproducido en I. HACKENBROCH, *Renaissance jewellery*. Londres, Sotheby's Parke Bernet, 1979, p. 115, fig. 290 dcha.

22 British Museum, *Jewelled book*, database collection, nº de inventario AN 108840001.

23 Alphonse Mucha Museum, Praga, Fundación, Gallery, lámina número 49.

24 Alphonse Mucha Museum, Praga.

25 Musée des Arts Decoratifs de París, collections, nº de Inventario: 1162- 16902. Fue, según se nos indica, expuesta en vida del autor en el Museo por decisión del escritor y político André Malraux.

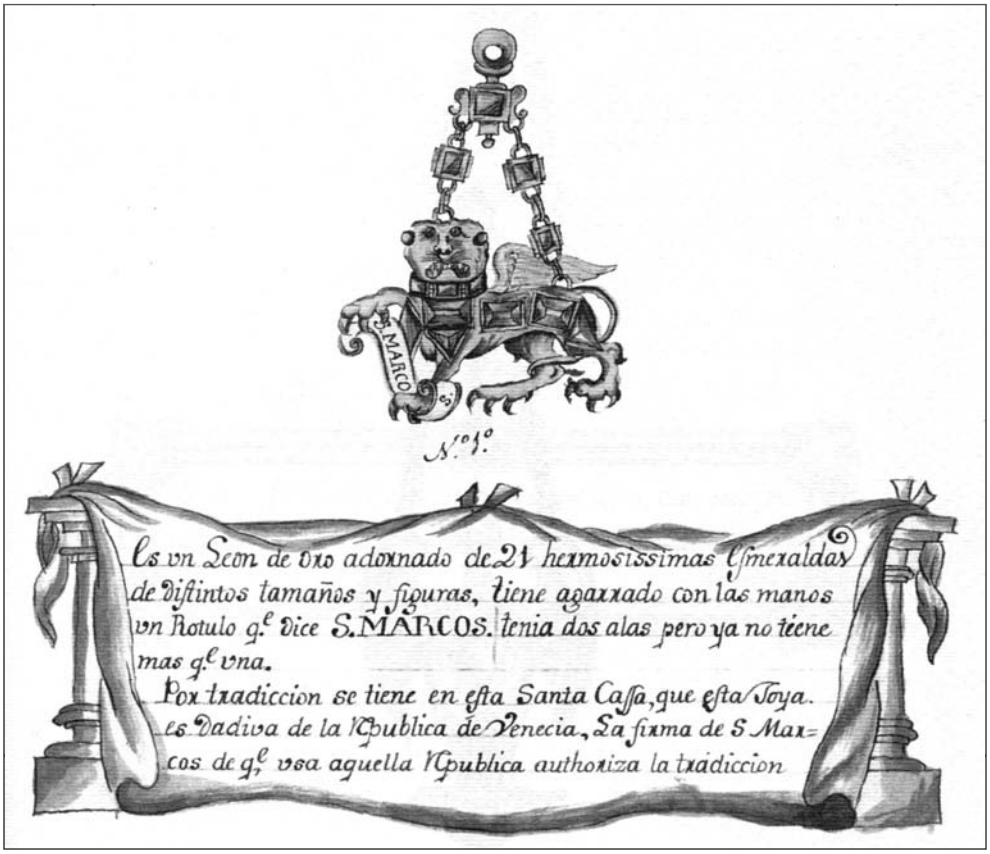


LÁMINA 2. *Fray Cosme de Barcelona, Colgante león (1778 - 1783). Joyel de Guadalupe, Códice 83, Folio 19, nº 1º. Monasterio de Guadalupe. Cáceres.*

Y otro *broche* será el encargado de cerrar este apartado, *El ojo del tiempo* (1941)[26] por Salvador Dalí (1904-1989), una pintura al temple, lápiz y guache sobre cartón marrón, que en 1949 y bajo su supervisión realizó el orfebre Carlos Alemany en oro esmaltado, platino, diamantes y un rubí.

De los *pintores accidentales de joyas* se pueden señalar tres ejemplos muy interesantes, el primero de ellos es un *colgante figura*[27] con tema zoológico, un *león*

26 Museo Dalí, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

27 El colgante que aparece en el folio 19 con el nº 1º, tiene una cartela debajo en el que se indica que posiblemente fuese un regalo de la república de Venecia. El Códice ha estado en el Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid desde el 8 de febrero al 30 de marzo de 2008, con motivo de la exposición: *Caminos de Guadalupe. Guadalupe en Madrid,* y precisamente por este acontecimiento se ha editado una edición facscimil acompañada por el siguiente folleto: S. GARCÍA RODRÍGUEZ y A. RAMIRO CHICO, *Presentación del libro de joyas con grabados y dibujos de Fray Cosme de Barcelona*. Mérida, 2005.

(lám. 2), de oro engastado con esmeraldas, un trabajo de *circa* 1630, con origen en los Países Bajos, por Fray Cosme de Barcelona, bordador y lego del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres) regentado entonces por Jerónimos, a quien su prior, Fray Felipe de Montemolín, sabiendo que tenía algunos principios de dibujo le encargó que pintase todas las joyas, exvotos, que tenía la Virgen y que se iban a deshacer para realizar un nuevo tabernáculo de plata para su altar, según consta en el Acta Capitular del 14 de febrero de 1777[28]. El fraile obediente procedió en 1778 a pintar a la tinta y la acuarela sobre papel blanco todas las joyas haciendo anotaciones sobre cada una de ellas, especialmente referencias sobre quienes las habían donado a la Virgen, terminando, tras un breve paréntesis, en 1783. Estos dibujos constituyen el Códice nº 83 del Monasterio.

El siguiente ejemplo es un *collar* con los signos del Zodiaco formado por quince eslabones, siete piezas y ocho entrepiezas, las primeras con los signos y piedras preciosas tablas y cabujones engastadas, las segundas con perlas, obra de Hans Mielich (1516-1573), pintor alemán que recibió el encargo de los Duques de Baviera, Alberto V y Ana de Habsburgo, para pintar sus joyas, lo que hizo entre 1552 y 1555, a tinta y acuarela sobre pergamino, formando el llamado "Das Kleinodienbuch"[29].

El tercero y último lo constituye un cuadro al óleo sobre lienzo con imprimación de color granate, en el que aparecen todas la *joyas*[30], entre ellas muchas de Tiffany's y algunas provenientes de la venta en 1878 de las joyas de la exiliada Reina de España, Isabel II, de Jane Stanford quien requirió en 1898 al pintor Ashley David Montague Cooper (1856-1924) para que se las pintase porque iba a venderlas para fundar la Biblioteca de la Universidad de California en memoria de su único hijo.

El apartado de los *pintores* propiamente dichos se subdivide a su vez en dos, el de los *pintores* que con anterioridad a la ejecución de una pintura en la que aparecen joyas, hacen bocetos previos de éstas, anotando incluso alguna reflexión, y los *pintores* que pintan directamente las joyas en el cuadro.

Entre los trabajos de los primeros se encuentran dos imágenes de Juno enjoyada, una cabeza femenina de espaldas con una aguja de pelo y varios eslabones de una *pulsera* y tres *colgantes o pendientes*[31], por Eugène Delacroix (1798-1863), destacando el que está al lado de la pulsera que tiene como motivo decorativo un ánfora, motivo inspirado en las joyas romanas. Es un dibujo a lápiz de mina de plomo sobre papel. Delacroix tiene un número nada desdeñable de bocetos de joyas, mayoritariamente de tipo árabe, que no están datadas y que no ha sido posible identificar en sus pinturas.

También merece la pena citar un dibujo a pluma y tinta sepia sobre papel de doce piezas, un *cinturón,* tres *brazaletes*, uno de ellos cerrado y abierto, un *collar*, un

28 Libro de Actas Capitulares, fol. 366v.
29 Bayerischen Staatsbibliothek de Munich, *Codex Monacensis Icon. 429.*
30 Stanford Museum, Palo Alto, California y C. PHILLIPS, ob. cit., p. 51, fig. 29.
31 Musée du Louvre, París, ouvres, bases de donées, inv. RF 9815.

colgante, una *sortija*, tres posibles *pendientes* y un *broche* por Théodore Chasseriau (1819-1856); son trabajos muy exóticos, preferentemente árabes, sin datar, y al lado de algunos de ellos aparecen indicaciones como: vierre vert, laque, argent, sobre el cinturón, collier d'or, junto al collar, bracelet, al lado de dos de ellos, bague, al lado de la sortija, y rouge et or, al lado del colgante[32]. Este pintor tiene más hojas con diseños de joyas.

Muy destacables son los dibujos a mina de plomo sobre papel de varias *joyas,* todas ellas igualmente árabes, tres *pendientes*, un *colgante* y un *collar*[33], por Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949); forman parte de un *Album* de cartón con treinta y seis hojas, figurando en el folio nº 7, y tampoco ha sido posible identificarlas en ninguna pintura del artista.

Federico Madrazo y Küntz (1815-1894) tiene un *apunte para corona real* (1875/78)[34], a lápiz, tinta y clarión. Esta misma corona puede verse en varios retratos suyos de la Reina Isabel II, como en el de 1851 en el Museo del Ejército[35].

Aunque los bocetos para joyas de Madrazo ya han sido estudiados y publicados[36], se ha considerado interesante incluirlos en este trabajo por adecuarse perfectamente a su temática. Al menos se conservan cuatro bocetos de joyas suyos y de ellos se ha optado por el de la corona.

Con Thomas Sully (1783-1872) ocurre algo similar, así se puede citar uno de los bocetos preparatorios para el retrato de la Reina Victoria I que pintó en 1838; en él, a la derecha, aparecen pintados varios eslabones del *Collar de la Orden de la Jarretera* que lleva sobre los hombros y la *Liga* de la misma Orden que las mujeres se ponían alrededor del brazo[37].

El último apartado lo constituye el de los *pintores* de los que no se tiene conocimiento que hayan realizado ningún tipo de boceto de joyas, pero que las pintan en sus cuadros: retratos, mitología, religión, naturalezas muertas, historia…

Aquí hay que hacer una serie de advertencias; mientras que las joyas que aparecen en los retratos tuvieron una existencia real, las pintadas en cuadros religiosos, mitológicos, etc., posiblemente fueron invención del pintor, pero se ha observado

---

32 Musée du Louvre, París, ouvres, bases de donées, inv. 25510 Recto.

33 Musée du Louvre, París, ouvres, bases de donées, inv. RF 29855, 14.

34 El dibujo tiene una inscripción en el ángulo inferior derecho que dice: De Fco. Madrazo. Doy fe su nieto Mariano de Madrazo, 1875 ó 78 (no es muy legible) La imagen de este apunte está recogida en VVAA., *Federico Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Catálogo de la exposición del Museo del Prado, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 202, nº de catálogo 24.

35 Aunque hasta hace poco el Museo estaba en Madrid, en el edificio del Palacio del Buen Retiro, actualmente se está trasladando al Alcázar de Toledo.

36 En AAVV., *Federico Madrazo y Kuntz…* ob. cit., p. 78, 202, nº catálogo 24 y p. 222, nº catálogo 32. También se han estudiado en A. ARANDA HUETE, "La joyería romántica a través de los retratos de Federico de Madrazo". *Boletín del Museo del Prado* tomo XVI (1995), pp. 29-48.

37 Tiene una inscripción en el ángulo inferior derecho que dice: *London May 15th 1832. My original study of the Queen Of England, Victoria 1st. Painted from life, Buckingham House.* El boceto se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York, nº de inventario 14.126.1.

que de ser así no desentonan con las joyas que se realizaron en su tiempo, y que de un modo u otro éstos tenían que conocer. Las joyas de los cuadros de temas históricos ponen de manifiesto que algunos artistas se documentaron en pinturas anteriores, en museos o libros para pintarlas correctamente.

También es bueno tener en cuenta que la técnica con que estarán pintados los cuadros será la misma con la que lo estén las joyas, y así se encontrarán joyas muy perfiladas, muy precisas, con todo género de detalles, y otras prácticamente insinuadas, hechas a base de manchas de color y de pinceladas sueltas.

Como pueden aparecer varias joyas a la vez en un cuadro, se elegirá la más interesante de todas para incluirla en el apartado correspondiente, eludiendo las restantes para evitar que este trabajo se convierta en una mera enumeración de piezas.

Finalmente es necesario señalar que la mayoría de los cuadros escogidos son óleos sobre lienzo, que salvo excepciones todos están fechados y que cuando se localizan en museos siempre se intentará dar los datos de inventario.

Se empezará por las *piedras preciosas* volviendo a tener que recurrir a Alphonse Mucha ya que es el único que se ha atrevido a dibujarlas en forma de mujer y así aparecen en cuatro litografías (1900) tituladas *amatista*, *esmeralda*, *rubí* y *topacio*, en las que el color de la piedra aludida es el dominante en toda la composición[38].

Son varias las pinturas en las que aparecen *cajas de joyas*, *joyeros*, abiertos, mostrando todo tipo de piezas, dentro, asomándose, a su lado; especialmente *collares*, *pulseras* y *sortijas*, así aparecen en *EL JOYERO*[39] y en *ADMIRANDO SUS JOYAS* (1887)[40] (lám. 3), de Jan Frederick Pieter Portielje (1826-1895), en *GABRIELLE DE ROSA* (1910)[41] de Pierre Auguste Renoir (1841-1919), en *DIANA EN EL BAÑO* (*circa* 1590)[42], obra anónima de la escuela de Fontainebleau, en *CONTRARIEDAD* (1919)[43], una *alegoría de lo inalcanzable* de Julio Romero de Torres (*circa* 1880-1930) y en *NATURALEZA MUERTA CON GUIRNALDA DE FLORES Y COPA* (1618)[44] de Jan Brueghel El Viejo (1568-1625). Otras veces las joyas se muestran en un cesto sobre el suelo, como en *AQUILES DESCUBIERTO POR ULISES ENTRE LAS HIJAS DE LICOMEDES* (1625/30)[45] de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) e incluso en el mismo suelo como en *LA MAGDALENA* (1596/97)[46] de Caravaggio (*circa* 1571-1610). Entre las joyas que aparecen en todas estas pinturas hay un predomino absoluto de las *perlas*.

38 Estos trabajos se encuentran en Colecciones Privadas.

39 Colección Privada.

40 Colección Privada.

41 Colección Skira de Ginebra.

42 Musée de Beaux Arts de Dijon.

43 Museo Julio Romero de Torres en Córdoba.

44 Musées Royaux des Beaux Arts, Bruselas, nº de inventario, 5013. Puede verse en la página Web del mismo, en el catalogo on line. Como mayoritariamente todas las obras pueden verse en las Web de sus Museos, ya no se hará a partir de ahora ninguna indicación al respecto.

45 Museo del Prado, Madrid, nº de inventario P02455.

46 Galeria Doria Pamphilj, Roma.

LÁMINA 3. *J.F.P. Portielje, Admirando sus joyas (1887). Colección Privada.*

Los *pendientes*, *largos*, *cortos*, *dormilonas*, son joyas que frecuentemente aparecen en la pintura. De oro, *largos*, engastados con un zafiro irregular y una perla redonda son los que lleva Venus en *VENUS Y CUPIDO* (fines de 1520)[47] de Lorenzo Lotto (*circa* 1480-1556/67), siguiendo modelos de la joyería romana oriental. Cortos, tipo *dormilonas*, con una turquesa oval cabujón engastada y cuatro bolitas de oro pinjantes son los de la *IFIGENIA* (1870)[48] (lám. 4) de Anselm Feuerbach (1829-1880) y también *dormilonas*, circulares, de diamantes, son los de *LADY GROSVENOR* (1766/67)[49] por Thomas Gainsborough (1727-1788). Un *pendiente* largo formado por dos bolas de distinto tamaño aparece en una *CABEZA FEMENINA DE PERFIL* (sin datar)[50] de Miguel Ángel (1475-1564) y en el *RETRATO DE SEÑORA* (1894)[51] por Gustav Klimt (1862-1918) hay un *pendiente largo* formado por un brillante engarzado en oro del que cuelga una cadenita rematada por una perla lágrima engastada. *Largos* son también los de ópalos en talla cabujón y lágrimas, una

47 Metropolitan Museum, Nueva York, nº de inventario 1986.138.

48 Colección Privada.

49 Colección de Duque de Westminster, Gran Bretaña.

50 Ashmolean Museum de Oxford, nº de inventario, WA1846.61. Es un dibujo a tiza roja sobre papel blancuzco. Ha sido particularmente difícil localizar joyas en la obra de Miguel Ángel.

51 Historisches Museum der Stadt, Viena.

LÁMINA 4. *Anselm Feuerbach, Ifigenia (1870). Colección Privada.*

piedra maldita de la que se creían que daba *mala suerte*, del *AUTORRETRATO* (*circa* 1781)[52] de Elizabeth Vigée Lebrun (1755-1842). En *CRISTO EN CASA DE MARTA Y MARÍA* (*circa* 1618)[53] de Diego Velázquez (1599-1660), Marta tiene igualmente un *pendiente largo* engastado con una piedra negra, probablemente un cristal, en forma de lágrima; como una pera es la perla del de *LA JOVEN DE LA PERLA* (*circa* 1665)[54] de Jan Vermeer (1632-1675) y también los de *CATERINA SAGREDO BARBARIGO COMO BERENICE* (*circa* 1741)[55] por Rosalba Carriera (1675-1757).

Anillos/sortijas aparecen en muchos cuadros, uno de los más interesantes es el de *NARCISA BARAÑANA DE GOICOECHEA* (*circa* 1810)[56] de Francisco de Goya (1746-1828); la *sortija*, en el dedo meñique, se trata de un ónice rectangular rodeado de pequeños diamantes y en el centro el apellido Goya también en diamantes. Tiene de peculiar que a la originalidad de la pieza se une que el pintor haya querido utilizarla para firmar. También merece la pena señalar el que sostiene en

52 Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas, nº de inventario ACK 1949_02L. Hay otro autorretrato de la pintora con los mismos pendientes en la National Gallery, de *circa* 1782, nº de inventario NG 1653.

53 Nacional Gallery, Londres, nº de inventario NG 1375.

54 MauritsHuis Museum, La Haya.

55 Institute of Arts, Detroit, nº de inventario 56.264.

56 Metropolitan Museum de Nueva York, nº de inventario, 29. 100. 180.

sus manos *EL HOMBRE CON UN ANILLO (RETRATO DE UN ORFEBRE)* (*circa* 1430)[57] de Jan Van Eyck (1395-1441), un simple aro de oro con una piedra.

De los *brazaletes/pulseras* son admirables los de la *DÁNAE* (1636)[58] de Rembrandt (1606-1669); la hija del rey de Argos lleva una sencilla *pulsera* de dos hilos de perlas y otras dos iguales, de eslabones de oro entrelazados con lazos rojos de seda y engastados con piedras. En *EL ENTIERRO DE SAN SEBASTIÁN* (1877)[59] de Alejandro Ferránt (1843-1917), la madre lleva un *brazalete* inspirado en modelos romanos, en forma de serpiente, un tema muy usado en este tipo de joyas, pues Dalí en *GALARINA* (1945)[60] pinta una joya similar en oro esmaltado y piedras preciosas, y ya se ha visto que Masriera hizo un diseño, como lo hizo Alphonse Mucha y lo ejecutó Georges Fouquet para la actriz Sarah Bernhardt[61]. E impresionantes son los de *MADAME MOITESSIEUR* (1851)[62] de Ingres (1780-1867). En el brazo derecho tiene una *pulsera* de eslabones de oro con medallas y una piedra cabujón oval engastada en un aro de oro colgando, pero los más interesantes son los dos *brazaletes* que lleva en el izquierdo, uno formado por un cordón retorcido de oro con un nudo, y el otro engastado con zafiros y perlas, con dos cadenitas colgando con una perla y una bolita de oro y una borla. Merecen también destacarse las *pulseras* de eslabones retorcidos con camafeos engastados de la *LUCRECIA* (1580/83)[63] de Paolo Veronés (*circa* 1520-1588).

Los *collares* ocupan un lugar preferente en los cuadros y muy especialmente los *collares de perlas*, así aparecen en *LA SEÑORITA ANGELO* (*circa* 1760)[64] de Joshua Reynolds (1723-1792), en el que lazos de seda rosa en entrelazan entre las perlas lo que también ocurre en *EL ESTUDIO* (*circa* 1769)[65] de Jean Honoré Fragonard (1732-1806) y en el retrato de *LAVINIA FENTON, DUQUESA DE BOLTON* (*circa* 1740/50)[66] de William Hogarth (1697-1764). *Largo*, un *sautoir* lleva *CLOTILDE EN TRAJE DE NOCHE* (1910)[67] por Joaquín Sorolla (1863-1923) y *cortos* son los *LIDIA EN UN PALCO* (1879)[68] de Mary Cassatt (1844-1926) y el de *LAS AMIGAS* (1928)[69] de Tamara de Lempicka (1898-1990), un *collar-gargantilla* de perlas muy gruesas, como actualmente se llevan. De *hilos de perlas en varias vueltas*, con un *broche* engastado con diamantes, un rubí y un grueso zafiro en forma de

57 Romanian National Museum, Bucarest.
58 Museo Hermitage de San Petersburgo.
59 Museo del Prado, Madrid.
60 En el Museo Dalí de Figueras.
61 Ella lo llevó en su papel de Salomé en la obra de Oscar Wilde.
62 National Gallery of Art de Washington, nº de inventario 1946.7.18.
63 Kunsthistorisches Museum, Viena, nº Inventario GG 1561.
64 The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Ref. Nº 3800.
65 Musée du Louvre, nº de inventario M.I. 1059.
66 Tate Gallery, Londres, nº de inventario 1161.
67 Museo Sorolla, Madrid.
68 Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, nº de inventario 1978-1-5.
69 Colección Privada.

pera colgando es de la *PRINCESA HELENA* (1875)[70] por Heinrich Von Angeli (1840-1925), e impresionantes, de perlas y diamantes, son los que aparecen en el retrato de la *EMPERATRIZ MARÍA FYODOROVNA* (1880)[71] por Ivan Kramskoy Nikolaevich (1837-1887). También hay *collares* que no son de perlas, como el de coral azul del *AUTORRETRATO CON GARGANTILLA* (1933)[72] de Frida Kahlo (1907-1954). *Cortos* y pegados al cuello son los famosos *collier-chien*, collar de perro, del que hay ejemplos muy buenos, el más sencillo, representado en su versión original, una cinta de terciopelo negro con piedras cosidas en sus engastes, es el que lleva la *JOVEN EN TRAJE DE NOCHE* (1879)[73] por Berthe Morisot (1841-1855) y en su versión más moderna y sofisticada, varios hilos de perlas con un broche de diamantes y rubíes, el de *ADELE BLOCH-BAUER* (1907)[74] por Gustav Klimt (1862-1918). También aparecen en los cuadros los *collares de coral rojo*, utilizados muchas veces como amuletos por la creencia muy extendida de que éste protegía contra el *mal de ojo*, es por esta razón que se los localiza fundamentalmente en las pinturas de *niños*, incluido el Niño Jesús, así puede verse en *LA VIRGEN CON EL NIÑO* (comienzos de 1470) [75] de Piero Della Francesca (*circa* 1422-1492), donde Jesús no sólo lleva un *collar* de coral sino además una ramita del mismo como colgante; en *LA FAMILIA DEL PINTOR* (1621/22)[76] de Jacobs Jordanes (1593-1678), donde su hija menor tiene al cuello un *collar*, pero esta vez con una *cruz* como colgante, y en el *RETRATO DE NIÑA* (1580/83)[77] por Lavinia Fontana (1552-1614). También los adultos llevaban estos collares como en el *RETRATO DE JOVEN* (*circa* 1485)[78] por Doménico Ghirlandaio (1449-1494).

Junto a los *collares* de cuentas también es necesario citar las *cadenas*, algunas de ellas también con perlas, como la de *SALOMÉ CON LA CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA*[79] por Bernardino Luini (*circa* 1480-1532) que tiene además un camafeo oval, o como la del retrato de *LA NIÑA CONCEPCIÓN SERRANO* (1871)[80] por Eduardo Rosales (1836-1873) que tiene colgando una cruz de perlitas; y una simple *cadena* con un colgante, una cabeza masculina, es el que aparece en el *AUTORRETRATO* (1638/39)[81] de Artemisia Gentileschi (1593-1652).

Otra joya muy utilizada son los *broches*. Tiziano (*circa* 1485-1576) en *LA OFRENDA A VENUS* (1516-1518)[82] pinta una serie de *broches* "escondidos"

70 Royal Collection, nº de inventario RCIN 405 364.
71 Museo Hermitage, San Petersburgo.
72 Colección Privada.
73 Museo D´Orsay, París, nº de inventari RF 843.
74 Neue Galerie, New York.
75 Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.
76 Museo del Prado, Madrid, nº de inventario P01549.
77 Colección Privada.
78 Museo Gulbekian, Lisboa.
79 Fine Arts Museum de Boston, nº inventario 21. 2287.
80 Museo del Prado, Madrid, nº deinventario P06711.
81 Royal Collection, Windsor Castle, RCIN 405551.
82 Museo del Prado, Madrid, nº de inventario P00419.

porque se encuentran prendidos en los cestos de mimbre que los putti llenan de frutos, están engastados con perlas, piedras y alguno de ellos con camafeos, pero de todos ellos el más interesante es el que aparece en el extremo izquierdo del cesto que está en el ángulo inferior de la izquierda del cuadro, un *broche* circular de oro engastado en el centro con un rubí en forma de corazón rodeado de perlas redondas con una piedra lágrima colgando[83]. En *LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS* (*circa* 1470-72) de Hans Memling (*circa* 1433-1494)[84], sobre el pecho de Gaspar aparece un *broche* redondo engastado con piedras preciosas, parecen esmeraldas, y perlas, con dos perlas y una piedra (¿esmeralda?) pinjantes en la base. Pablo Picasso (1881-1973) pinta un *broche* rectangular posiblemente engarzado con un ámbar o un ágata en el retrato de *GERTRUDE STEIN* (1906)[85] y LA *SEÑORA CÉZARD* (1871)[86] por Paul Baudry (1828-1886) lleva un *broche* rectangular con una montura de oro con temas vegetales engastada con perlas con una gran piedra talla esmeralda en el centro. Especialmente espectacular, en oro con esmaltes y un rubí engastado, es el *broche* que con que se sujeta el pelo Fanny Cornforth en *EL ENRAMADO AZUL* (1865)[87] por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). También es impresionante el que sobre el pecho, prendido sobre un lazo azul, lleva *CATHERINE GOLITSYNE*[88] por Louis Miquel Van Loo (1707-1771), de oro engastado con diamantes, posiblemente en talla brillante, coronado y encerrando una miniatura femenina. Finalmente se citará el *broche* con una piedra oval cabujón engastada en una montura de oro rodeada de perlas que tiene en su pecho *LA VIRGEN DE LA ENCARNACIÓN* (*circa* 1473)[89] de Leonardo Da Vinci (1452-1519) porque sirve de enlace con los *colgantes*, pues similar, aunque algo más recargado, con bolas de perlas y rubíes pinjantes, es el de la *SANTA CATALINA* (*circa* 1510)[90] de Fernando Yañez de la Almedina (activo *circa* 1506-1526).

En este apartado de *colgantes* y por haber dado el nombre al cuadro, es necesario señalar a *LA DAMA DEL JOYEL* (*circa* 1552)[91] de Antonio Moro (*circa* 1517-1577), en el que el *joyel* sostenido por la anónima dama es un *colgante renacentista*, cruciforme, engastado con rubíes y un diamante tabla; y *renacentista* es también el

83 Este broche es similar a uno conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres, datado *circa* 1610-1620, es de oro esmaltado, engastado con diamantes, rubíes y esmeraldas tablas y sobre él se piensa que sea de origen checo y haya sido realizado en la Corte Imperial de Praga. Nº de inventario M. 461-1936.

84 Museo del Prado, Madrid, nº de inventario P01557.

85 Metropolitan Museum de Nueva York, nº de inventario 47.106.

86 Musée des Beaux Arts de Nantes, nº de inventario 803.

87 Barber Institute, University od Birmingham, nº de inventario 59. 1.

88 Museo Pushkin, Moscú.

89 Alte Pinakothek, Munich, INV. NR 7779.

90 Museo del Prado, Madrid, nº de inventario P02922.

91 Museo del Prado, Madrid, nº de inventario P02113. El Museo del Prado tiene otro retrato similar, llamado igual y atribuido al mismo pintor, que tal vez sea, como ya ha apuntado algún estudioso, el retrato de Mª Antonia de Portugal, primera esposa de Felipe II.

que colgando de un collar de perlas aparece en el retrato de *BIANCA PONZONI ANGUISSOLA* (1557)[92] realizado por su hermana Sofonisba Anguissola (1532-1625). También es necesario hacer referencia aquí a los *colgantes-talismanes* que con sus propiedades mágicas libraban a quien los llevaban de todo tipo de males, y quizás de entre ellos el más popular fuese la *higa*, de azabache, que contra el *mal de ojo* lleva el *PRÍNCIPE FELIPE PRÓSPERO* (1659)[93] por el ya citado Velázquez (1599-1660).

Finalmente, otro tipo de joyas que también tiene su hueco en la pintura son las *coronas/tiaras* y *diademas;* así, como ejemplos destacados, pueden citarse la *tiara romana* que lleva la princesa *egipcia* del *HALLAZGO DE MOISÉS* (*circa* 1671)[94] por Sébastien Boudon (1616-1671) y muy especialmente la de la *PRINCESA TATYANA ALEXANDROVNA YASUPOVA* (1858)[95] por Franz Xavier Winterhalter (1875-*circa* 1873), en oro, diamantes y perlas.

Los ejemplos, como se viene viendo, son casi infinitos y así se podrían seguir y seguir citando, porque no hay, como ya se ha señalado, prácticamente ningún pintor que se resista a la atracción de las *joyas*, pero como evidentemente esto es imposible de realizar, sirvan estos numerosos ejemplos para demostrar que el *arte de la joyería* no sólo se conforma con mostrarse en todo su esplendor en sí mismo, sino que *combina* muy bien con otras artes, como ya se vio anteriormente en la *escritura* o como ahora en la *pintura*.

Y como en el caso de las *joyas pintadas*, varias son las consecuencias que se pueden derivar de esta relación: el interés que han despertado desde siempre entre los artistas, su notable presencia en los cuadros especialmente en los *retratos* en los que ocupan un lugar tan privilegiado que vienen reclamando ya un estudio sociológico profundo por las muchas connotaciones que las joyas tienen en este medio, pero no es este el lugar ni el momento de hacerlo. También se querría señalar que entre las *joyas* que aparecen en los cuadros, los *collares* son casi imprescindibles, y entre las "*piedras*"[96] las *perlas* son sin duda las reinas, por su abundante presencia y porque se ha llegado a la conclusión de que entrañan una cierta dificultad al pintarlas, un *virtuosismo* al que los pintores no están dispuestos a renunciar.

También, y como anteriormente se ha señalado, los pintores más detallistas pintan unas joyas que casi se pueden tocar, lo que permite poder estudiarlas y describirlas con más exactitud que las meramente insinuadas, por eso, casi inconscientemente, su presencia ha sido más numerosa.

Y como *broche* final, no podía utilizarse mejor palabra que una cita del *Tratado de la orfebrería* de Benvenuto Cellini, que siglos después y con un sentido similar,

92 Staatliche Museum, Berlin, nº de inventario Nr. 1705.
93 Kunsthistorisches Museum, Viena, nº de inventario Nr. GG_319.
94 National Gallery of Art, Washington, nº de inventario 1961.9.65.
95 Museo Hermitage, San Petersburgo.
96 Como las perlas tiene origen orgánico y no son piedras, de ahí la cursiva.

aprovechar la máxima luz del rubí, servirán a Federico de Madrazo para aconsejar cómo pintarlos.

> Aquel dice:
> "*Aunque el joyero haya probado a separar el rubí de la hoja y a acercarlo a ella, esta diligencia le será útil en buena medida, pero no totalmente, porque el aire que pasa entre la hoja y el rubí le hace producir un efecto distinto del que veríamos si lo pusiéramos en el engaste, donde no hay aire…*"[97].

> Y éste indica:
> "*los rubíes que no reciben*
> *luz no tienen tampoco el*
> *reflejo de color vivo —esto*
> *es: à no ser que no estén*
> iluminados p(o)r detrás como
> *el rubí B*"[98].

97 B. CELLINI, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid, Akal, 1989, p. 53.

98 VVAA., *Federico Madrazo y Kuntz…* ob. cit., p. 411, nº 147 y A. ARANDA HUETE, "La joyería romántica…" ob. cit., p. 39.

Reliquias y relicarios en la época de la Ilustración en la catedral de Oviedo[1]

YAYOI KAWAMURA
Universidad de Oviedo

En este artículo se analiza, por un lado, un relicario de plata y bronce dorado de tipo "colgar en la pared", datable en torno a 1777, y asimismo se recopilan otras informaciones relativas a las reliquias y relicarios en el último cuarto del siglo XVIII en Oviedo para reflexionar sobre la actitud del cabildo y del pueblo hacia las reliquias en la época de la Ilustración.

Por el gran fervor experimentado en torno a las reliquias en la Edad Moderna, especialmente después del concilio de Trento, en el mundo católico se crearon diversos tipos de relicarios, normalmente elaborados objetos de carácter "maravilloso" para corresponder a la altura de los contenidos, las preciadas reliquias. Entre los modelos de relicarios que conocemos podemos citar el retablito-relicario, busto-relicario con teca, arqueta y tipo expositor sobre astil y base. Los tres primeros suelen ser de madera combinada con otros materiales, y el último de orfebrería, siendo este tipo el más habitual. A estos modelos, podríamos añadir el relicario personal para colgar en el cuello, y otro tipo de colgar en la pared.

En el Museo de la Iglesia de la Archidiócesis de Oviedo, sito en el claustro alto de la Catedral, se encuentra procedente de la catedral un relicario para una reliquia

1 Este estudio se realiza dentro del proyecto de investigación "Reflejo de los nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el Barroco: arquitectura, arte y devoción". HUM2006-12319, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006-2009.

mariana, ciertamente singular en cuanto a su modelo (lám. 1). El relicario propiamente dicho, es decir, la urna en la que se guarda la reliquia, es un pequeño estuche en forma de cuna o barco compuesto de plata sobredorada y cristal, y cerrado con una tapa piramidal de poca altura de los mismos materiales. Dicha urna se encuentra sujeta en el centro de una especie de cuadro rectangular enmarcado (altura: 53 cm; anchura: 59,5 cm) preparado para colgar en una pared. Por lo tanto, dicho relicario está muy alejado del acostumbrado tipo expositor apoyado sobre un astil y base para colocar sobre una repisa o mesa. El relicario de tipo "colgar en la pared" es un modelo poco frecuente en España, pudiendo citarse por ejemplo el relicario de Santa Ana en Monforte de Lemos[2], hecho de piedras duras, material muy distinto que el presente ejemplar.

La urna está rodeada de unas finas tiras de plata en su color que forman un bonito lazo debajo de ella, de gusto rococó. Alrededor de la urna se desarrolla una gloria celestial. Ráfagas doradas de desiguales largos, algunas muy cortas y otras que sobresalen de la escena central se disponen de modo radial.

En la parte inferior de la urna, aparecen dos ángeles de casi bulto redondo, situados cada uno a un lado (lám. 2). El de la derecha, con sus rodillas algo flexionadas, dirige su mirada hacia la reliquia, con un gesto de profunda devoción, colocando la mano derecha sobre su pecho y el brazo izquierdo extendiendo hacia exterior. Precisamente ese brazo hace que el cuerpo no esté totalmente de perfil sino algo girado hacia los espectadores. El otro ángel situado en el lado contrario se encuentra casi arrodillado ante la reliquia pero la cabeza se dirige a los fieles señalando con su brazo derecho la urna, de tal manera que se crea una elegante torsión cruzada entre dicho brazo y el cuerpo del ángel. Las posturas de estos dos ángeles, complementarias y cadenciosas, crean una adecuada escena teatral para mostrar la reliquia mariana a los fieles que asisten para adorarla con devoción. Los ángeles en estas elegantes poses muestran su cuerpo, sobre todo sus brazos y piernas estilizados, exponiendo una delicadeza y expresando el carácter etéreo de esos seres.

En la parte superior cuatro querubines desnudos, también de casi bulto redondo, vuelan entre las ráfagas formando casi una cadena de medio círculo. Las posturas no son repetitivas y su aspecto regordete y tierno está muy logrado. Cada uno muestra una torsión de su cuerpo distinta con suma gracia. Dos de ellos que se posicionan en un nivel inferior a la derecha y a la izquierda juguetean con los rayos, y los dos restantes acuden a sujetar una corona, la corona de la Virgen en este caso, que aparece en la parte central superior, extendiendo sus brazos. Entre las ráfagas también se asoman cinco cabezas de querubines alados de alto relieves.

Todos estos seres celestiales que rodean la urna están elaborados en bronce fundido y dorado de muy buena factura, mientras el fondo con nubes en forma

2 M. CHAMOSO LAMAS y M. CASAMAR, *Museo de Arte Sacro. Clarisas de Monforte de Lemos.* Madrid, 1980, p. 87. M.A. GONZÁLEZ GARCÍA, *Convento de Santa Clara. Museo de Arte Sacro.* León, 2005, pp. 54-55.

LÁMINA 1. *ANÓNIMO (posiblemente taller romano). Relicario (h. 1777). Museo de la Iglesia, Oviedo.*

de remolinos y la antedicha corona son de plata en su color creando un contraste cromático.

La mencionada escena central está presentada con un grueso marco como si fuese un cuadro. La moldura interior es de un volumen convexo decorado con carnosas hojas de acanto sobredoradas de disposición bastante regular. Por su exterior recorre otra moldura, esta vez cóncava, en la que se repite un botón floral flanqueado por un par de tornapuntas de C, siendo resaltados en su tamaño los cuatro de las esquinas. A pesar de la importante carga decorativa, las molduras muestran una sencilla forma cuadrangular, que sirven de elemento ordenador del conjunto. En contra de esa tendencia rectilínea del marco, el remate superior del conjunto es un gran copete (altura: 15 cm; anchura: 33,5 cm) de sinuosa y caprichosa forma de volumen pronunciado.

Todas estas características de la obra la sitúan en un momento muy avanzado dentro del arte barroco, y en cuanto a la procedencia, por ser bastante ajena a los modelos de relicario españoles, cabe pensar el origen foráneo, del mundo italiano. La presencia de la auténtica guardada dentro de la urna, en la que la reliquia ya no se conserva, corrobora nuestra propuesta[3]. La reliquia para la que fue hecha esta pieza era un trozo del velo de la Virgen separado del que aún se conserva en la Iglesia romana de Santa Anastasia[4], entonces guardado "*en un relicario de plata*

3 Texto de la auténtica conservada dentro del relicario: «FR. NICOLAUS ANGELUS MARIA LANDINI Florentinus, / Ordinis Eremitarum S. Augustini, Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopus / Porphyrien, Sacrarii Apostolici Prafectus, ac Pontificii Solii Assistens. / UNIVERSIS, et singulis praesentes notras litteras inspecturis fidem facimus, et attestamur, qualiter Nos / *dono dedimus particulam de velo Bme. Virg. Mariae in Ven. Collª Ecclesª S. Anastasiae de Urbe / extracto, posito in Reliqº argenº ovalis figª et crystalo munito; quod / filo serico rubro ligaº, nostro parvo sigillo obsignari mandavimus / ; eidemque praedictam sacram Reliquiam /* apud se retinere, aliis donare, et in quacumque Ecclesia, Oratorio, aut Capella publicae fidelium venerationi / exponere, & collocare valeat in Domino facultatem concessimus. In quorum fidem has litteras testimoniales / manu nostra suscriptas, nostroque sigillo firmatas per nostrum Sacretarium expediri mandavimus. Datum / *Romae 21 Decembris 1776 / Fr. Nicolaus Epus. Porphyriensis,* [sello seco] *Secretarius Joseph Dominicus*». Traducción: «FRAY NICOLÁS ÁNGEL MARÍA LANDINI, de Florencia, de la Orden de los Eremitas de San Agustín, por la gracia de Dios y de la Sede Apostólica Obispo Porfiriense, Prefecto del Relicario o Sagrario Apostólico y Asistente al Solio Pontificio. A todos y cada uno de los que estas nuestras letras vieren, damos fe y atestamos cómo Nos *hemos donado un pequeño trozo del velo de la Santísima Virgen María separado del que se conserva en la Venerable Iglesia Colegiata de Santa Anastasia de Roma, colocado en un relicario de plata de forma ovalada y protegido con un cristal, y que atado con un lazo de seda de color rojo, hemos mandado sellar con nuestro sello y le hemos concedido en el Señor la facultad de retener en su domicilio la antedicha reliquia,* donarla a otros, exponerla y colocarla en cualquier Iglesia, Oratorio o Capilla a la pública veneración de los fieles. En testimonio de lo cual hemos ordenado que por nuestro Secretario se extiendan las presentes Letras Testimoniales [AUTÉNTICA], firmadas de nuestro puño y letra y signadas con nuestro sello. Dado *en Roma el 21 de Diciembre de 1776, Fr. Nicolás, Obispo Porfiriense* [sello seco]. *José Domingo Secretario*» (Texto impreso completado con letras manuscritas; esta última parte trascrita en cursiva.)

4 Con motivo del presente estudio pude establecer contacto con Pietro Canatto, historiador del arte, que está trabajando sobre el tesoro de la basílica de Santa Anastasia de Roma. La reliquia se conserva en la actualidad en una estancia especial del campanario como el tesoro más apreciado del

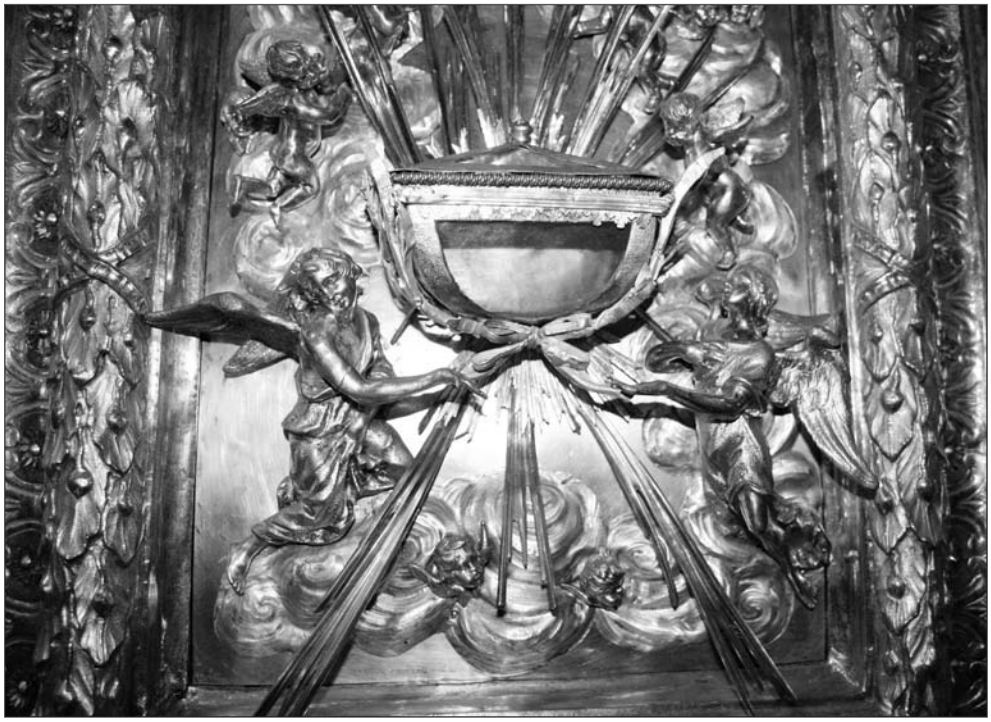


LÁMINA 2. *Detalle del Relicario (h. 1777).*

de forma ovalada y protegido con un cristal, y que atado con un lazo de seda de color rojo". El documento que autentifica la reliquia y su procedencia lleva la fecha del 21 de diciembre de 1776, por lo tanto nuestro relicario debemos situarlo en esa misma fecha o inmediatamente posterior, no descartando la posibilidad de su manufacturación en Roma. La tipología, de "colgar en la pared", nos hace también pensar en esta procedencia.

La escena principal, como acabamos de analizar, tiene pocos referentes en el mundo de relicarios de plata. La aparición de dos ángeles en un relicario es un aspecto que conocemos en otros ejemplares como el relicario de San Ildefonso de la catedral

templo, pero guardado en un relicario de bronce y piedra elaborado en la década de 1860, junto con otra reliquia, que es la capa de san José. Por lo tanto el relicario mencionado en la auténtica de Oviedo en el año 1776 no se conserva. La información contenida en la auténtica sirvió para recuperar documentalmente el primitivo relicario del velo de la Virgen de Santa Anastasia; esta información será incluida en la próxima publicación de Pietro Canatto, que saldará a la luz pública en Roma este mismo año 2008. Mi agradecimiento a Olga Pastor Alvarado, licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Santiago, por la colaboración para la consecución de estos datos.

de Toledo[5] o el del clavo de la Pasión de las clarisas de Monforte de Lemos[6], por citar algunos ejemplos. Sin embargo, en esos casos los ángeles son tenantes, siendo en nuestro caso los ángeles presentadores de la reliquia contribuyendo a crear una escena devocional adecuada.

La referencia en que el artífice se inspiró para crear este relicario se encuentra en el mundo pictórico. Además siendo la reliquia perteneciente a la Virgen, la conexión que debemos establecer sería con la escena de la Asunción y la Coronación de la Virgen. Realmente aquí la urna sustituye la imagen de la Virgen en esas iconografías. Asimismo, no debemos ignorar el modelo de altar codificado por Andrea de Pozzo (el de San Luis Gonzaga en la iglesia de *San'Ignazio,* Roma); de un espacio único de carácter escenográfico en el que aparece la imagen central rodeada del coro celestial con elegantes ángeles y querubines de carácter etéreo en posturas teatrales. Ciñéndose sólo a los ángeles, de pose escenográfica, también podemos indicar una cierta similitud con los de la custodia de espigas, realizada por Ramón Bergón en 1782 (Museo de la Catedral de Murcia).

La presencia de este relicario en una fecha tardía del periodo barroco, como nos avala la auténtica, en Asturias nos lleva a una reflexión sobre el tema de la veneración de las reliquias en la época de la Ilustración. En Asturias desde el periodo de la regencia de Gil de Jaz en la Real Audiencia de Asturias (1749-1755) se apreciaba una tendencia reformadora de la sociedad bajo el planteamiento acorde al pensamiento de la Ilustración. Como indica Madrid Álvarez[7], la decisión del regente en 1750 de suspender la entrega al cabildo catedralicio de los beneficios procedentes de los arbitrios de la sal tuvo unas consecuencias muy negativas para la fábrica catedralicia. El regente consideraba que el dinero procedente de las tasas de la sal debía repercutir al bien público, y no a los fines particulares como los de la catedral. A pesar de las protestas y recursos del cabildo, este hecho fue uno de los primeros acontecimientos emanados de la Ilustración que dejaron graves incidencias en el ámbito eclesiástico e incluso en la religiosidad barroca. La llegada del obispo Agustín González Pisador (1760-1791) fue otro impulso para aceptar el pensamiento ilustrado de Carlos III y sus colaboradores en el terreno religioso. Con la celebración del sínodo en 1769 y la publicación de su texto definitivo aprobado por el Consejo de Castilla en 1786 quedó bien marcado el nuevo camino que debía

5 M. REVUELTA TUBINO (dir.) y A. ARELLANO CÓRDOBA, *Inventario artístico de Toledo, tomo II, La Catedral Primada (vol. II).* Madrid, 1989, pp. 350-351. M. ALONSO MORALES, "Historia de las reliquias de san Ildefonso (Toledo-Zamora)". *Toletana* nº 16, 2007, pp. 221-253.

6 M. CHAMOSO LAMAS y M. CASANAR, ob. cit., p. 49. M.A. GONZÁLEZ GARCÍA, ob. cit., pp. 24-25.

7 V. de la MADRID ÁLVAREZ, "Las catedrales españolas en la Ilustración. Los proyectos de reforma de la catedral de Oviedo en la segunda mitad del siglo XVIII" en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos.* Murcia, 2003, pp. 173-192.

seguir la Iglesia. Las *Constituciones Synodales* de Pisador[8] recogen todo el contenido de la conocida real cédula de 1777 mediante la cual Carlos III vetó distintas costumbres hasta entonces ampliamente aceptadas por el pueblo en torno al culto religioso, como disciplinarios, empalados o bailes, imponiendo la razón sobre el fanatismo o populismo religioso[9]. Se imponía en todo tipo de procesión el debido orden, silencio y devoción correcta[10]. Con la llegada del nuevo clima religioso más intelectual impuesto por la esfera superior de la sociedad, con el rey a la cabeza, propio del regalismo, todo aquello que hundía sus raíces en la tradición de carácter meramente popular empezaba a tener menor cabida en la Iglesia, incluyendo las actividades de las cofradías y el culto a las reliquias. También las fiestas populares en torno a la Eucaristía, como el baile de la procesión del Corpus Christi, sufrieron un revés importante en esas fechas[11].

La cuestión que se nos platea ahora es la actitud del pueblo y el cabildo de la catedral ante esta reforma que procedía del rey y del obispo. Lo que se aprecia es, en una palabra, una reticencia o una resistencia. La reliquia del velo de la Virgen forzosamente llegó a Asturias después de 1777 por la fecha de la auténtica, es decir en la época de la Ilustración y de la nueva manera de plantear la fe católica. Pero no se trata de un caso aislado; podemos citar más noticias sobre las reliquias que suceden en estas fechas. En octubre de 1777 el canónigo fabriquero de la catedral comunicó al cabildo de haber llegado el relicario para las reliquias de San Pedro Regalado (Valladolid 1390-La Aguilera 1456) que había sido ordenado fabricar. Por lo tanto, en esta fecha estamos asistiendo a una actuación de rememorar a un santo, además español, canonizado en 1746, mediante sus reliquias. Suponemos que se trataba de un relicario de orfebrería que, a continuación, ingresó en la Cámara Santa[12], que es en sí un gran relicario. En cuanto al culto a las reliquias de santa Eulalia tenemos otras noticias que nos revelan el mantenimiento de la ferviente devoción hacia las reliquias. Por un lado en 1778 las monjas de Santa Clara obsequiaron a la patrona una rica tela bordada como señal de la viva devoción hacia las reliquias[13], la cual puede corresponder a un frontal rojo con rico bordado y flecos de hilo de oro, que

8 *Constituciones Synodales del Obispado de Oviedo, hechas por el Ilustrísimo Sr. Dn. Agustín González Pisador.* Salamanca, 1784. J. MENÉNDEZ PELÁEZ, "Ilustración e iglesia en la Asturias del siglo XVIII. Las Sinodales de Pisador de 1769". *Ástura. Nuevos cartafueyos d'Asturies* nº 2, 1984, pp. 25-27.

9 *REAL CÉDULA DE S. M. Y SEÑORES DEL CONSEJO, EN QUE A CONSEQUENCIA DE CIERTA Representación del Reverendo Obispo de Plasencia, se prohíben los Disciplinantes, Empalados, y otros Espectáculos en las Procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo, Rogativas, y otras; los Bayles en las Iglesias, sus Atrios, y Cementerios, y el trabajo en los días de Fiesta en que no está dispensado poderlo hacer,* Madrid, 20 de febrero, 1777.

10 *Constituciones Synodales…* ob. cit., p. 270.

11 Y. KAWAMURA, *Festividad del Corpus Christi en Oviedo.* Oviedo, 2001, pp. 88-96.

12 A.C.O. Actas capitulares, tomo 60, f. 80v. (13-X-1777). Este relicario y reliquia no se conserva en la actualidad; debió de desaparecer en la destrucción parcial de la Cámara Santa en 1934.

13 A.C.O. Actas capitulares, tomo 60, f. 128v. (25-VIII-1778).

incluye una imagen de la santa coronada. Dicho frontal, que aún se conserva en el templo[14], es de un considerable peso por la aplicación del metal.

Asimismo, debemos indicar que las reliquias de la patrona seguían saliendo en procesión con motivo de rogativas en los últimos años de la década de 1770 como reflejo de la creencia en la capacidad taumatúrgica de las reliquias[15]. Sin embargo, en 1782 se aprecia un cierto debate sobre la cuestión en el cabildo. El 25 de abril de dicho año, el deán y cabildo se reunieron en ángulo —no en cabildo ordinario— para plantear la conveniencia o no de sacar el cuerpo de Santa Eulalia, que ya estaba en el altar mayor para la rogativa por "buenos temporales", en la procesión de Letanías hasta la iglesia de San Isidoro. Finalmente acordaron que "se llebe como se ha executado en otras ocasiones". Esta noticia nos hace entrever que existía una facción que no veía con buenos ojos esa costumbre en torno a las reliquias, sin embargo, parece que los capitulares que se reunieron sin *ante diem* forzaron el mantenimiento de las costumbre de siempre[16]. Así en los años sucesivos de la década de 1780 no volvieron a cuestionar la presencia de las reliquias de la Patrona en las rogativas por las lluvias o por el sol[17].

Por otro lado, el 20 de agosto del año 1782, cuando el rey Carlos III mediante una carta real ordenó que se celebrase una rogativa por el éxito militar, taxativamente se indicaba que se hiciera una misa de rogativas con exposición del Santo Sacramento para implorar los divinos auxilios "sin otro aparato ni acompañamiento que la concurrencia de los fieles"[18], impidiendo claramente la participación de las reliquias en el acto. Sin embargo, un año después, el 15 de agosto de 1783, cuando el cabildo catedralicio recibió una carta real solicitando la celebración de rogativas por el feliz alumbramiento de la princesa, sin más indicaciones concretas, el deán y cabildo decidieron sacar en la procesión la imagen de Nuestra Señora del Rey Casto y "el cuerpo de la Patrona", que además estaban presentes en el altar mayor durante la misa previa a la misma[19].

Al lado de estas actitudes que representa la acción y reacción en el tiempo de cambios respecto al culto a las reliquias, tenemos otro dato que nos señala también la llegada de nuevos tiempos. El 2 de diciembre de 1782, año en que se percibe una cierta presión de la Monarquía de Carlos III para reducir los excesos en el culto a las reliquias como más arriba hemos comentado, el cabildo acordó que no fuera

---

14 J. GARCÍA SÁNCHEZ, *Santa Eulalia de Mérida, patrona de Oviedo y Asturias (siglo XVII).* Oviedo, 1995, p. 24. Se recopila el frontal sólo fotográficamente.

15 A.C.O. Actas capitulares, tomo 60, ff. 128v., 167v. y 168r. (23-VIII-1778, 24-IV-1779, 1-V-1779).

16 A.C.O. Actas capitulares, tomo 60, ff. 320r., 322r. y v. (12, 25 y 26-IV-1782).

17 A.C.O. Actas capitulares, tomo 61, ff. 23v., 24r., 54r., 97r., 98v., 142v., 144v., 145r., 173v., 179v., 180v. (12 y 16-XII-1782, 13-VIII-1783, 6 y 12-VII-1784, 23-VIII-1785, 5 y 9-IX-1785, 3-VI-1786, 7 y 12-VIII-1786).

18 A.C.O. Actas capitulares, tomo 61, f. 7v. (20-VIII-1782).

19 A.C.O. Actas capitulares, tomo 61, f. 54v. (15-VIII-1783).

preciso estar en el coro sin solideo o bonete "en los días de bajar relichias al altar maior"[20]. Se intuye, por lo tanto, que hasta esa fecha habiendo las reliquias en el altar mayor, los capitulares las trataban con el mismo rango que la presencia divina, y retiraban de la cabeza el solideo; como bien indica el término "solideo", "solo Dios", es una indumentaria litúrgica que se quita sólo ante Dios. Esta resolución significaba el deseo de otorgar claramente un rango inferior a las reliquias, respecto al Santísimo.

Por otro lado, otro hecho sumamente representativo de la actitud conservadora, en este caso surgida de la ciudadanía, sucedió en 1783. Con motivo del nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe y también de la paz acordada con Inglaterra, en la ciudad de Oviedo se celebró una fiesta que comenzó el día 29 de diciembre de ese años y que duró un mes. Las celebraciones promovidas por la Ciudad encabezada por los regidores Marín Ramos de Cañedos y José García Argüelles fueron minuciosamente descritas y publicadas por Francisco Díaz Pedregal en 1784[21]. Era una de las últimas fiestas barrocas repletas de artes y artilugios de carácter efímero según dicha crónica, donde no faltaban representaciones teatrales y musicales, al lado de carros, fuegos artificiales, colgaduras, etc. Como es habitual en este tipo de literatura panegírica, las expresiones son grandilocuentes y exageradas deformando ciertamente lo que realmente hubo y se hizo. Pero respecto a los versos de las representaciones encomiásticas, creemos que es fiel al texto pronunciado en aquella ocasión, por lo tanto es un documento histórico fiable.

En el primero acto en el día en que se inauguró la celebración participaron los niños de las escuelas públicas. Hablaron cuatro niños representando las alegorías de la Lealtad, la Concordia, el Sosiego y la Esperanza, respectivamente. En boca del primero, es decir, de la Lealtad, se escuchaban las frases que hacían referencia a la historia de Asturias y a su grandeza, seguidas de las palabras dedicadas a las reliquias de la Cámara Santa y, a continuación, venía el siguiente texto:

> «Y de vuestra Patrona Santa Eulalia,
> (por más que pese a críticos modernos)
> el Cuerpo ó sus Reliquias: qué Tesoro!
> a donde recurrís en los aprietos»[22].

La segunda línea entre paréntesis es indudablemente elocuente. El que compuso estas letras, representando el sentir del pueblo, dejó este testimonio de repulsa y

20 A.C.O. Actas capitulares, tomo 61, f. 23r. (2-XII-1782).

21 F. DÍAZ PEDREGAL (edi.), *Descripción breve de las fiestas que hizo la Ciudad de Oviedo, con los plausibles motivos del feliz Nacimiento de los Infantes Gemelos, Carlos, y Felipe de Borbón, y ajuste de la Paz con la Gran Bretaña.* Oviedo, 1784. Mi agradecimiento a María Sanhuesa Fonseca, compañera y amiga del departamento, por haberme facilitado estos datos.

22 Ibidem., p. 6.

resistencia a la nueva manera de entender la fe católica, intentando menospreciar a los "críticos modernos". A continuación, la Concordia era quien se encargó de alabar al monarca Carlos III y su familia, con el tono realmente de concordia.

Tres años después, se observa otro suceso importante que representa este clima a favor de la devoción hacia Santa Eulalia. El antedicho editor de la relación de las fiestas, Francisco Díaz Pedregal, publicó un texto dedicado a la santa escrito por el conde de Toreno, titulado *Triunfo glorioso de la invicta mártyr Santa Eulalia de Mérida*[23]. Asistimos en una fecha tan tardía como 1787 a la publicación de la literatura tan propia de la cultura barroca conocida como *Triunfos.*

Otro dato interesante corresponde a una propuesta en 1789, una fecha muy avanzada. Se trata de confeccionar una corona de plata sobredorada para colocar en la urna relicario de Santa Eulalia[24]. El comisario para la decencia y aseo de la capilla de la santa promovió esta nueva manifestación a favor del culto a las reliquias, la cual el cabildo aceptó con una cierta reserva indicando "consulte con los señores provisor y maestro de ceremonias si esta especie de insignia será correspondiente a la patrona". Ante el clima reformador, parece que el cabildo quería cubrir sus espaldas con una consulta a las personas responsables de la cuestión, pero su decisión era llevar hacia delante esta propuesta.

Estos datos aquí recopilados nos trasmiten que a pesar de la "modernidad" que se impulsaba desde la Corona en el último cuarto del siglo XVIII, el sentimiento de devoción y el culto fervoroso hacia las reliquias no sólo en recuerdo a la vida ejemplar de los santo, sino buscando en ella la capacidad de obrar milagros, se mantenían, e incluso ante esa contracorriente, intentaban fortalecerse con más reliquias y con mayor signo expreso de adoración.

23 J.J. QUEIPO DE LLANO, *Triunfo glorioso de la invicta mártyr Santa Eulalia de Mérida, patrona del Principado de Asturias, que en su debido culto y veneración escribía el Conde de Toreno, Alférez Mayor de dicho Principado.* Oviedo, 1787.

24 A.C.O. Actas capitulares, tomo 62, f. 42v.-43r. (15-XII-1789).

Un ejemplar inédito de la *Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, del "escultor de oro y plata" Juan de Arfe y Villafañe, en la Universidad de La Laguna

JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA

En vísperas de la solemnidad del Corpus Christi de 1587, el platero y tratadista del Arte Juan de Arfe y Villafañe (León, 1535-Madrid, 1603)[1] concluía la monumental *custodia procesional* (380 cm.) de la Catedral de Sevilla, siendo Arzobispo

1 Sobre la trayectoria vital y artística de este platero puede consultarse, entre otros, A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala Óptica.* Madrid, 1715-1724, T. III, pp. 808-809, vida n.º 29 [Se ha consultado la Ed. de 1947]; J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid, 1800, T. I, pp. 59-67 [Ed. facsímil. Madrid, 1965]; CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.* Madrid, 1889, T. II, pp. 23-32; N. SENTENACH, *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española.* Madrid, 1909, pp. 105-107; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Arfes. Escultores de plata y oro (1501-1603).* Madrid, 1920, pp. 47-74, láms. XVIII-XXVIII; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "El platero Juan de Arfe y Villafañe". *Iberjoya* n.º extraordinario, diciembre (1983), pp. 3-32; A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes de los tratadistas españoles.* Madrid, 1993, pp. 36-104; Mª.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte* T. LXXVI, n.º 304 (2003), pp. 371-388; IDEM, "Juan de Arfe y Villafañe entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004.* Murcia, 2004, pp. 197-210; IDEM, "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005.* Murcia, 2005, pp. 193-211; así como otras fuentes citadas en M.ªC. HEREDIA MORENO, "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe". *Archivo Español de Arte* T. LXXIX, n.º 315 (2006), pp. 313-319.

el Cardenal D. Rodrigo de Castro Osorio (1581-1600). La realización de la presea —obra cumbre de este artista humanista y la mejor pieza que se labró en España en la segunda mitad del siglo XVI[2]— le había sido encargada por el Cabildo en 1580, tras haber ganado el concurso convocado a tal fin el año anterior, al cual presentaron también trazas Francisco Merino (Jaén, *ca.* 1530-Toledo, 1611) y Francisco de Alfaro (Córdoba, *ca.* 1545-Toledo, 1610)[3].

La Custodia arfiana, amén de por sus altos e indiscutibles valores técnicos y artísticos, destaca fundamentalmente por el rico y complejo programa iconográfico que el artista desarrolló en los cinco cuerpos de la misma, el cual plasmó haciendo gala de una depurada técnica, sentido de la proporción y un gusto exquisito a la hora de distribuir sus componentes. Dicho programa, ideado por el culto presbítero Lcdo. Francisco Pacheco (Jerez de la Frontera, ¿1539?-Sevilla, 1599), a la sazón capellán de la Capilla Real catedralicia, tiene como temas principales la Iglesia Militante, figurada en el primer cuerpo de la Custodia; la Sagrada Eucaristía, localizada

2 Mª.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe ..." ob. cit., p. 386, fig. 16. En similares términos la calificó el Prof. Palomero Páramo, para quien se trata de *la custodia de templete más importante y significativa de toda la platería española* (J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la Catedral de Sevilla" en VV. AA., *La Catedral de Sevilla.* Sevilla, 1984, p. 641). Sobre la misma *Vid.* A. PONZ, *Viaje de España seguido de los dos tomos del viaje fuera de España.* Madrid, 1786, T. IX (Sevilla), carta II, p. 776 [Se ha consultado la Ed. de 1947]; I. ROSELL Y TORRES, "La Custodia de la catedral de Sevilla, obra de Juan de Arfe y Villafañe". *Museo Español de Antigüedades* T. VIII (1877), pp. 1-32; J. GESTOSO Y PÉREZ, "La Custodia de Juan de Arfe" en *Sevilla monumental y artística.* Sevilla, 1890, T. II, pp. 460-473 [Ed. facsímil, Sevilla, 1984]; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., pp. 56-60, lám. XXV; S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España Cristiana (Siglos XI-XIX).* "Ars Hispaniae", Madrid, 1958, T. XX, pp. 197 y 200, fig. 241; A. LIPINSKY, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo.* Novara, 1965, pp. 259 y 434, lám. 62; Mª.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco.* Sevilla, 1976, T. I, pp. 158-160, figs. 35 y 36; T. II, pp. 163-164; IDEM, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla.* Sevilla, 1978 (Hay 2ª Ed. Sevilla, 2006); J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI.* Col. "Summa Artis", Madrid, 1978 (4ª Ed.), Vol. XVII, pp. 526-527, fig. 591; J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 636-641, figs. 607-611; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana.* Sevilla, 1992, pp. 66-74; Mª. J. SANZ, "La estancia en Sevilla y la obra de la Custodia Hispalense" en Mª.J. SANZ (Ed.), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003).* Sevilla, 2004, pp. 95-124, figs. s/n. pp. 99, 112, 115 y 118.

3 Merino, en febrero de 1587, ofreció al Cabildo Catedralicio la *cruz procesional patriarcal* que había hecho, la cual fue adquirida por ochocientos ducados según acordaron los canónigos en el capítulo de 6 de marzo de dicho año. En 1588, el platero cambió el relicario con luneta que Arfe había labrado para la Custodia, por un receptáculo en forma de ostensorio con nudo de templete prismático ciego (S. ALCOLEA, ob. cit., p. 201; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España.* Col. "Summa Artis", Madrid, 1999, Vol. XLV, T. II, p. 563; Mª.J. SANZ, "La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Orígenes del cambio tipológico" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002, pp. 434-438, figs. 2 y 3; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "La época de Juan de Arfe" en Mª.J. SANZ (Ed.), *Centenario*... ob. cit., p. 56; Mª.J. SANZ, "La estancia en Sevilla..." ob. cit., p. 107; IDEM, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de la Catedral de Sevilla.* Sevilla, 2006, pp. 98-99 (2ª Ed. actualizada); Mª.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "Francisco Merino. *Cruz Patriarcal*" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), *Andalucía Barroca. El Fulgor de la Plata.* Sevilla, 2007, pp. 256-257 [Catálogo de la Exposición homónima. Iglesia de San Agustín, Córdoba, 24-IX / 30-XII-2007]).

en el segundo cuerpo; y la Iglesia Triunfante, efigiada en el tercero; culminando el programa con la representación de los Santos Patronos y devociones profesadas por el pueblo sevillano, la Santísima Trinidad y la Santa Cruz cimera, símbolo de la Redención del Hombre[4]. Conviene señalar que estos temas constituyen un resumen o compendio de los puntos tratados en el Concilio de Trento (1545-1563) y de la doctrina eucarística que del mismo emanó[5], para cuya representación en la Custodia el mentor se valió de más de un centenar de símbolos, jeroglíficos, alegorías, inscripciones aclaratorias tomadas del Antiguo y Nuevo Testamento, imaginería hagiográfica, virtudes y ángeles[6].

A pesar de lo arduo que nos pudiera parecer a priori la concepción de un programa de tamaña envergadura y complejidad, probablemente no lo habrá sido tanto para Pacheco, iconólogo capitular y persona con una excelente formación teológico-humanística, a cuyo ingenio se debe la creación de otros programas similares para la Catedral. En efecto, el docto canónigo, considerado el *sabio oficial* de la Sevilla del momento[7] y *varón doctísimo en todo género de buenas letras, y de vida inculpable* —tal y como lo estima el sacerdote alcantarino Alonso de Morgado en su *Segunda Parte de la Historia de Sevilla* (Sevilla, 1586)[8]—, dejó buena prueba de

4 La iconografía de cada cuerpo es analizada por Mª.J. SANZ, "La estancia en Sevilla..." ob. cit., pp. 111-119; IDEM, *Juan de Arfe...* ob. cit., pp. 77-96.

5 Al respecto *Vid.* I. LÓPEZ DE AYALA, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento.* Madrid, 1856; C. SARAVIA, "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* T. XXVI (1960), pp. 129-132; C. ARGÜELLES, *Arte y Teoría: la Contrarreforma y España.* Oviedo, 1982. Para lo referente a la devoción, culto y defensa de la Sagrada Eucaristía en la Contrarreforma *Vid.* I. LÓPEZ DE AYALA, ob. cit., Sesión XIII "Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía" (celebrada el 11-X-1554), cap. V "Del culto y veneración que se le debe dar"; así como el célebre tratado escrito por el Obispo de Jaén S. DÁVILA TOLEDO, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los sanctos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro Señor en el Sanctíssimo Sacramento. Quatro Libros al Rey nuestro señor Don Phelippe III.* Madrid, Luis Sánchez, 1611; y el sermonario del jesuita F. AGUADO, *Sumo Sacramento de la Fe, tesoro del nombre christiano.* Madrid, Francisco Martínez, 1640, dedicado al monarca Felipe IV de Austria.

6 Este programa iconográfico es muy parejo al que Pacheco idearía unos años más tarde para el gigantesco túmulo funerario de Felipe II (39,48 m.), arquitectura efímera turriforme de tres cuerpos trazada por Juan de Oviedo (V. PÉREZ ESCOLANO, "Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla". *Archivo Hispalense* T. LX, n.º 185 (1977), pp. 149-176, lám. 1).

7 La fama de su sabiduría mereció que Miguel de Cervantes le dedicase una de las ciento once octavas del "Canto de Calíope", incluido en su libro *La Galatea* (Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1585). En concreto, en la octava n.º 44, escribió, haciendo referencia a Pacheco: [...] *su ingenio y sus escritos, que han llegado / al título de honor más encumbrado.* (M. de CERVANTES, *La Galatea.* Madrid, 1995, p. 573, octava n.º 44 [Ed. de F. ESTRADA y Mª.T. LÓPEZ GARCÍA-BERDOY]).

8 A. MORGADO, *Segunda Parte de la Historia de Sevilla, que contiene su república eclesiástica, compuesta y ordenada por el mismo autor Alonso Morgado, indigno Sacerdote.* Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1586, libro IV, cap. 11, f. 121 v. [Hemos consultado el ejemplar perteneciente al Fondo Hispánico de los Capuchinos de Toulouse, custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, en Toulouse (Francia) [http://www.biu-toulouse.fr/num150/PPN069394350.pdf]. Consulta on-line: 28/IX/2007]. De la obra existen ediciones facsimilares editadas por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (Sevilla, 1981) y por Extramuros Edición (Sevilla, 2007).

su sabiduría en la iconografía e inscripciones ideadas para decorar varias obras de la Iglesia Mayor hispalense. Éste es el caso de las Estancias Capitulares (Antecabildo, Patio del Mariscal, Sala Hipóstila y Sala Capitular), los grandes túmulos funerarios de Ana de Austria, Isabel de Valois o de la Paz (+ 1568) y Felipe II (+ 1598), la biblioteca catedralicia, la Giralda (1558-1568), el Cirio Pascual[9] y el colosal Monumento del Jueves Santo (1584-1594)[10]. Sin embargo, a pesar de la rica imaginería de difícil interpretación iconológica que presentan estos programas, hay que indicar que todos ellos fueron superados por el concebido para la extraordinaria Custodia del Corpus, orgullo de la Archidiócesis de Sevilla y emblema de la Nueva Iglesia Triunfante postridentina[11].

Plenamente satisfecho de la obra realizada, y consciente de la gran dificultad que entrañaba la lectura iconográfica de la Custodia, incluso para los doctos canónigos comitentes de la obra, Juan de Arfe decidió redactar la descripción de su iconografía y exorno con el fin de publicarla. Así, en 1587, y tras concluir la Custodia, Arfe entregó el manuscrito, que firmó el 20 de mayo de dicho año, en la conocida imprenta que el italiano Andrea Pescioni y su socio sevillano Juan de León regen-

9 A. PONZ, ob. cit., T. IX, carta II, p. 773; J.A. CEÁN BERMÚDEZ, "Descripción artística de la Catedral de Sevilla (Sevilla, 1804)" en M.A. CASTILLO (Ed.), *Actas de los Encuentros sobre Patrimonio. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado (Santiago de Compostela, 2000).* Madrid, 2001, pp. 251-257; V. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano.* Sevilla, 1979, pp. 97, 137-149 y 186, nota 253, fig. s/n.; IDEM, "El conjunto capitular de la catedral de Sevilla". *Lecturas de Historia del Arte* n.º III (1992), pp. 157-171; A. RECIO MIR, *"SACRVM SENATVM". Las Estancias Capitulares de la Catedral de Sevilla.* Sevilla, 1999, pp. 320-340; IDEM, "Temas apocalípticos en el programa iconográfico del Cabildo de la Catedral de Sevilla" en VV. AA., *La Biblia en el Arte y la Literatura. Actas del V Simposio Bíblico Español.* Navarra, 1999, Vol. 2, pp. 509-524; Mª.J. SANZ, *Juan de Arfe...* ob. cit., pp. 67 y 79. Sobre la figura de Francisco Pacheco, que logró la canonjía del Cabildo Catedralicio en 1592, *Vid.* asimismo la tesis doctoral de B. POZUELO CALERO, *El licenciado Francisco Pacheco: sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y lírica amorosa.* Sevilla, 1993; y J. SOLÍS DE LOS SANTOS, "Francisco Pacheco (c. 1540-1599), un eximio humanista jerezano en la penumbra". *Tierra de nadie. Revista literaria* n.º 2 (1999), pp. 5-16.

10 En lo referente a esta impresionante máquina lignaria, que se levantaba cada Semana Santa en el trascoro, *Vid.* los estudios de V. LLEÓ CANAL, "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". *Archivo Hispalense* T. LIX, n.º 180 (1976), pp. 97-112; IDEM, "La Catedral en la historia de Sevilla" en VV. AA., *La Catedral...* ob. cit., p. 80, fig. 58; J.A. GARCÍA HERNÁNDEZ, "Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689". *Atrio. Revista de Historia del Arte* n.º 1 (1989), pp. 43-60; A.J. MORALES, "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés". *Laboratorio de Arte* n.º 6 (1993), pp. 157-167, figs. 1-3.

11 No hemos de olvidar que tan magna creación de la platería hispana fue realizada con la plata procedente de América, cuando la urbe contaba con 125.000 habitantes y disfrutaba de un notable florecimiento económico, que propició un gran desarrollo urbanístico y portuario, así como el impulso de destacados proyectos de *ornato urbano* (A. COLLANTES DE TERÁN, "Sevilla, una ciudad para un Imperio" en P. MOLEÓN GAVILANES (comisario), *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias.* Madrid, 1999, pp. 513-526 [Catálogo de la Exposición homónima]).

taban en la esquina de la calle de las Siete Revueltas, de la capital hispalense[12]. De esta imprenta salió el opúsculo ese mismo año, el cual, con licencia del Conde de Orgaz, y dedicado al Cabildo de la Catedral de Sevilla, llevó por título: *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla.*

No era ésta la primera vez que el artista escribía y publicaba una obra, como humanista y teórico del Arte que fue, pues ya lo había hecho en dos ocasiones[13]. La primera fue con el trabajo *Quilatador de la plata, oro y piedras* (Valladolid, Alonso y Diego Fernández de Córdoba, 1572)[14], tratado de carácter técnico, destinado principalmente a los artífices que laboraban con los metales preciosos y las gemas, que tuvo gran interés científico en el Siglo de Oro[15]. La segunda ocasión fue cuando publicó su conocida *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura* (Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585 [1587])[16], obra que, en principio

12 La actividad de estos impresores se documenta entre los años 1580-1587, siendo en 1584 cuando A. Pescioni se asocia con J. de León (B. GARCÍA VEGA, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid).* Valladolid, 1984, T. I, pp. 71, 77 y 329; T. II, pp. 97-99). Sobre estos impresores *Vid.* también los estudios de J. HAZAÑAS Y LA RÚA, *La imprenta en Sevilla. Ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticia de algunos de sus impresores.* Sevilla, 1892, pp. 59-60 y 82-84; J.L. HERRERA MORILLAS y J.P. CAVERO COLL, "Libros impresos en Sevilla durante los siglos XV al XVIII, conservados en las bibliotecas universitarias de Andalucía". *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios* n.º 68 (2002), p. 44.

13 Para su faceta de tratadista del Arte *Vid.* Mª.J. SANZ SERRANO, "Aspectos teóricos de la obra literaria de Juan de Arfe" en VV. AA., *Nuevas Perspectivas y Métodos en la Historia del Arte. Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (1990).* Mérida, 1992, T. I, pp. 317-322; A. BONET CORREA, "La obra teórica de Juan de Arfe" en Mª.J. SANZ (Ed.), *Centenario...,* ob. cit., pp. 153-171. La relevante labor de teórico del Arte llevada a cabo por Juan de Arfe motivó que el investigador del Arte de la Platería Angelo Lipinsky lo equiparase al célebre platero y tratadista florentino Benvenuto Cellini (1500-1571), que escribió la importante obra *Due trattati, dell'oreficeria e della scultura* (Florencia, V. Ponizzi y M. Peri, 1568) (A. LIPINSKY, ob. cit., pp. 258-259).

14 A. BONET CORREA y E. OROZCO DÍAZ (comisarios), *El libro de arte en España.* Granada, 1975, pp. 36 y 64, Cat. 14 y 93, lám. s/n. [Catálogo de la Exposición homónima. Granada, 3-8/IX/1973]. De esta obra, dedicada al Cardenal Obispo de Sigüenza D. Diego de Espinosa, se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) [Signatura: [Calderón] 4, A-18. R/16686]; Biblioteca de la Universidad de Sevilla (B.U.S.) [Signatura: A Res. 22/7/10]; Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla [Signatura: Top.: 20-2-21. R. 3779]; Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander [R-VI-5-36]; Biblioteca de la Real Academia Española [S. Coms. 5-B-2]; Biblioteca de D. Francisco Zubálburu (21-58); así como los custodiados en las bibliotecas del British Museum (Londres), Nacional de París, Universidades de Oviedo y Santiago de Compostela, Real Academia de la Historia y Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, entre otras.

15 A. BONET CORREA, *Figuras…* ob. cit., pp. 95-102.

16 A. BONET CORREA y E. OROZCO DÍAZ (comisarios), ob. cit., pp. 20, 37, 40, 62, 79, 88 y 106; Cat. 18, 25, 86, 131, 164 y 252, lám. s/n. [Hemos consultado la edición facsímil editada por Albatros Ediciones (Valencia, 1979), con prólogo de F. IÑIGUEZ (pp. 11-35)]. Existen ejemplares en las bibliotecas de D. Francisco Zubálburu, Nacional de España [V/1202, R/3415, 1ª y 2ª parte]; del Museo del Prado [cerv/305, R. 42000 y cerv/306, R. 42001]; B.U.S. [Signatura: A Res. 68/5/05(2)]; y en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia [Z-8/263]. Otros se encuentran en la Biblioteca Nacional de París, Real de Bruselas, Hispanic Society de Nueva York, Universidades de Salamanca, Oviedo, Pontificia de Salamanca, Municipal de Madrid y en el Archivo de la Corona de Aragón.

dedicada a los plateros, se tornó en un verdadero tratado de erudición científica y artística de sumo interés para los artistas[17], teniendo gran repercusión y fortuna crítica en tratados posteriores[18].

Pero, a diferencia de los libros referidos, varias veces reeditados, y con una mayor tirada[19], la *Descripción...* sólo fue editada una vez, y esa única tirada no fue de muchos ejemplares[20]. Eso explicaría el motivo por el que en el siglo XVIII, cuando el viajero ilustrado Antonio Ponz (Bechí, Valencia, 1725-Madrid, 1792) publicó parcialmente una copia de la misma en su *Viaje...*, ya resultaba harto difícil hallar un ejemplar original[21]. Por otra parte, el historiador Juan Agustín Ceán Bermúdez (Gijón, 1749-Madrid, 1829), en 1805, afirmaba que el original era muy raro y que no se conseguía en Sevilla —ni en la Biblioteca Capitular ni en el Archivo Catedralicio—, así como tampoco en ninguna otra ciudad española desde hacía mucho tiempo. Este autor señaló que esto se debía a la enorme fama de la que gozaba Juan de Arfe y al tema tratado en esta publicación tan buscada: *la mejor y más rica alhaja*

---

17 La *Varia,* dedicada a D. Pedro Girón, Duque de Osuna, Conde de Urueña y Marqués de Peñafiel, fue el primer tratado de arquitectura editado en la España del Quinientos por un artista de Castilla. En el mismo, reeditado ocho veces hasta 1806, Arfe reivindica la equiparación del Arte de la Platería a las "artes mayores" (arquitectura, escultura y pintura), y critica a los artistas que no otorgan importancia a la formación teórica previa, incluyendo también una relación de ciencias necesarias a todos los escultores (F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., pp. 60-63; A. BONET CORREA, *Figuras...* ob. cit., pp. 49-71 y 85-90; F. CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600.* Madrid, 1988, p. 280; D. GARCÍA LÓPEZ, "De 'platero' a 'escultor y arquitecto de plata y oro'" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002, pp. 127-128 y 138-139; Mª.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe..." ob. cit., p. 372; IDEM, "La fortuna crítica..." ob. cit., p. 319; Mª.J. SANZ, *Juan de Arfe…* ob. cit., pp. 51-62; Mª.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe. *De Varia Commensuaracion para la esculptura y architectura*" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (Comisario), *Andalucía Barroca. El Fulgor...* op. cit., pp. 182-183). La relación existente entre el célebre tratado de Arfe y el quehacer de los imagineros hispalenses ha sido recientemente analizada por E.A. DÍAZ FERNÁNDEZ, "Aproximación a la anatomía artística en la escultura procesional sevillana según la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe". *Boletín de las Cofradías de Sevilla* año XLVI, n.º 552, febrero (2005), pp. 97-104.

18 A. BONET CORREA, "La obra teórica..." ob. cit., pp. 157-171. Éste es el caso de las obras de D. LÓPEZ DE ARENAS (*Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes.* Sevilla, 1633); F. PACHECO (*Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza.* Sevilla, 1649*)*; Fr. L. de SAN NICOLÁS (*Arte y uso de la Architectura. Segunda Parte.* Madrid, 1663); J. GARCÍA HIDALGO (*Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura.* Madrid, 1693); y A. PALOMINO (*Museo Pictórico y Escala Óptica*), citadas en D. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 140-141. Al respecto, *Vid.* J.E. GARCÍA MELERO, *Literatura española sobre artes plásticas. Volumen 1: bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVII.* Madrid, 2002, pp. 106-107, 125-128, 152-155, 158-160 y 246-249, figs. 18, 20, 22 y 35.

19 La edición príncipe incompleta (1585) de la *Varia* fue de mil ejemplares (J.M. PALOMERO PÁRAMO, "Nuevos datos sobre el proceso editorial de la *Varia conmensuración,* de Juan de Arfe: la fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros" en VV. AA., *Homenaje al Profesor Hernández Perera.* Madrid, 1992, pp. 887-893).

20 Mª.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía..." ob. cit., p. 203.

21 A. PONZ, ob. cit., T. IX, carta II, pp. 775-776.

del reino, que se acababa de construir para su catedral, y tenía admirada la ciudad. Ceán también indicó que en los más de veinte años que había residido en la Ciudad de El Guadalquivir[22] sólo pudo ver un ejemplar de la *Descripción...,* propiedad, en 1775, de D. Agustín Álvarez, corredor de lonja y del comercio de Sevilla, que luego pasó a manos de Justino Matute, y de éste a Ceán[23], quien publicó una parte en su *Diccionario...*[24]. Posteriormente, este ejemplar fue adquirido por el duque de T'Serclaes, que lo encontró en la biblioteca de D. Valentín Calderera, con el fin de darlo a conocer en la revista *Archivo Hispalense* (Sevilla, 1886)[25]. Unos años antes, Zarco del Valle también había publicado una copia del mismo en el *Arte en España,* incluyendo comentarios suyos y notas explicativas de Ceán Bermúdez[26], perdiéndose desde aquel entonces cualquier rastro de los folletos editados en 1587. Esto motivó que los autores que se han ocupado de la vida y obra del genial platero y tratadista hayan afirmado que la obra, rarísima y casi desconocida, se perdió, ya que hace más de un siglo que no se conoce ningún ejemplar original del singular opúsculo escrito por Juan de Arfe[27].

---

22 Ceán Bermúdez llegó por primera vez a Sevilla en el año 1767, acompañando a su amigo el escritor Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), que había sido nombrado Alcalde del Crimen de la Real Audiencia de Sevilla.

23 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, "Descripción artística de la Catedral..." ob. cit., p. 249; IDEM, "Ilustración de la *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*". *Archivo Hispalense* 1ª época, T. II (1886), pp. 332-337 (Ed. facsímil, Sevilla, 1987). *Vid.* asimismo F. COLLANTES DE TERÁN, "Notas y adiciones a la ilustración que puso D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, en el folleto de Juan de Arphe Villafañe con la descripción de la Traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla". *Archivo Hispalense* T. III (1887), pp. 19-30 (Ed. facsímil. Sevilla, 1988).

24 El autor no reprodujo los tres sonetos que figuran al principio de la obra, ni los treinta y seis relieves del primer cuerpo, ni tampoco los doce Santos Patronos de Sevilla localizados en el segundo (J.A. CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., T. I, pp. 60-63).

25 I. DE ARPHE Y VILLAFAÑE, "Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla, que se publicó con licencia en casa de Ioan de León, 1587". *Archivo Hispalense* 1ª época, T. II (1886), pp. 281-296 y 321-332. Al año siguiente, la Oficina de El Orden (Sevilla) la imprimió de nuevo en una corta tirada de veinte ejemplares. Las pp. 1-27 reproducen el texto original, en las pp. 27-38 hay notas de la primera edición escritas por Ceán, que tuvo un ejemplar como hemos indicado; mientras que las pp. 39-50 contienen notas referidas a los comentarios realizados por Ceán. Uno de los veinte ejemplares se conserva en la Biblioteca del Museo del Prado [cerv/866, R. 42442].

26 M.R. ZARCO DEL VALLE, "Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla". *Arte en España* T. III (1864), pp. 174-196. El año anterior, el buscado impreso de Arfe, al igual que sus dos mencionados tratados, aparecieron citados en la obra póstuma del bibliógrafo Bartolomé José Gallardo (Badajoz, 1776-Alicante, 1852) *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.* Madrid, 1863, T. I, pp. 278-280, números 248-253 [Hay Ed. facsimilar de Gredos. Madrid, 1968].

27 Ni siquiera se conserva el que entregó Arfe al Cabildo Catedralicio —al que está dedicada la obra— para que lo depositase en su Archivo o Biblioteca Capitular. El canónigo D. Diego Osorio, en nombre de sus agradecidos compañeros, le dio las gracias a Arfe por la entrega del impreso, según habían acordado en el capítulo de 15 de mayo de 1587 (J. GESTOSO Y PÉREZ, ob. cit., T. II, pp. 463-464, nota 1; A. BONET CORREA, *Figuras…* ob. cit., pp. 47-48, 90 y 92; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Un manuscrito del platero Juan de Castilla referente a la Custodia de la Catedral de

Sin embargo, y para sorpresa nuestra, recientemente hemos hallado un ejemplar hasta ahora desconocido de la *Descripción...,* por el momento, el único original que de la obra arfiana se conserva. El mismo pertenece al Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna[28], y está incluida en un pequeño tomo que contiene otras nueve obras, formando un volumen facticio, con encuadernación holandesa del siglo XIX y lomo ornado con filetes dorados. El opúsculo, que consta de dieciséis folios (9 x 13,5 cm.) carentes de foliación, se inicia con una bella portada o frontispicio —de la que más adelante nos ocuparemos—, a la que sigue la "Licencia" para la impresión del manuscrito, la cual fue dada *en Sevilla a postrero de Março* [de] *1587 años* por D. Juan Hurtado de Mendoza Guzmán y Rojas, Conde de Orgaz, Señor de la Casa de Mendoza y Prestamero mayor de Vizcaya. En esta "Licencia", que el Conde de Orgaz y su secretario Gutierre Bonifaz firmaron, se nos dice que el platero decidió escribir la *Descripción... para que todos entiendan las historias y Hieroglyphicos, que* [la Custodia] *en si contiene.*

En los tres folios siguientes figuran otros tantos sonetos, que hacen referencia en tono laudatorio al célebre platero y a su labor, equiparándola a las más extraordinarias creaciones debidas a los grandes artistas de la Antigüedad. El primero de los sonetos fue escrito por el doctor D. Pedro Sanz de Soria (+ 1607), médico nacido en Olmedo (Valladolid) y Catedrático de Medicina de la Universidad vallisoletana. Este poeta escribió que los trabajos *Más excelentes son, y mas parescen los que labró Ioan de Arphe para templo del que formó esta gran Naturaleza* (vv. 12-14). Conviene señalar que, a nuestro juicio, la escasa producción literaria del Dr. Sanz de Soria gozó de cierta relevancia o nombradía en aquella época, pues la misma mereció que Cervantes le dedicara —al igual que hiciera con el canónigo F. Pacheco— una de las octavas del "Canto de Calíope" incluido en *La Galatea.* Así, en la octava número ochenta y nueve, Cervantes manifestó sobre el poeta vallisoletano las siguientes palabras: *yo te doy sobre muchos palma y gloria,/ pues a mí me la has dado, doctor Soria*[29].

El segundo soneto, escrito por fray Juan de Mesa, monje de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, alude al retrato de Juan de Arfe, quien todo lo hizo *con mas rica materia, ingenio y arte* (v. 9). Este retrato no debe de ser otro que el realizado de perfil en una xilografía por el platero, para ilustrar la contraportada

---

Cuenca, obra de Francisco Becerril" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, p. 320; A. BONET CORREA, "La obra teórica..." ob. cit., pp. 154-155; Mª.J. SANZ, "La estancia en Sevilla..." ob. cit., p. 110; IDEM, *Juan de Arfe...* ob. cit., p. 79). El opúsculo tampoco se hallaba en la modesta biblioteca de veintitrés títulos con la que contó Arfe, según revela el *inventario post mortem* de los bienes del platero, realizado por su viuda Ana Martínez de Carrión el 2 de abril de 1603 (J.L. BARRIO MOYA, "El platero Juan de Arfe Villafañe y el inventario de sus bienes". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* T. XIX (1982), pp. 30-31). El *inventario* se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, protocolo n.º 2432, ff. 368 y ss. Escribano: Juan de Obregón.

28 Biblioteca de la Universidad de La Laguna, Fondos Especiales (Fondo Antiguo), signatura: P. V. 1 (6).

29 M. de CERVANTES, ob. cit., pp. 584 y 643, octava n.º 89, vv. 7-8.

de la primera edición incompleta de la *Varia...* (1585), y que, firmado por el autor, fue asimismo incluido en la segunda edición completa (1587) y en las otras ediciones que del famoso tratado se hicieron en los siglos XVII y XVIII, así como en la segunda edición del *Quilatador...* (Madrid, 1598)[30].

El tercero de los sonetos se debe a Antonio Pérez de Almansa, quien alude a la gran Custodia de la Iglesia Hispalense, que es admiración de todos e inmortalizará a su creador, *la cual después de ser al mundo espanto solo podrá canonizar tu Historia sin otras por quien eres preferido* (vv. 12-14).

La inclusión de estos sonetos, de claro tono laudatorio o de alabanza, al comienzo de las obras literarias de aquella época debió de ser una costumbre más o menos extendida en la literatura española del Siglo de Oro[31]. Y el motivo de su creación y publicación se debe, tal vez, a que los elogios compuestos y dedicados entre escritores amigos fortalecían las relaciones de amistad entre los mismos.

A continuación, el pequeño libro de Arfe incluye una dedicatoria que lleva por título "A la Sancta Iglesia de Sevilla", apartado en el que el orive considera, pleno de orgullo, la Custodia procesional de la Catedral sevillana *la mayor y mejor pieça de Plata, que de este genero se sabe*[32]. Asimismo, en esta dedicatoria, firmada por el

30 A. BONET CORREA, *Figuras...* op. cit., pp. 42-44; IDEM, "La obra teórica..." ob. cit., pp. 147-150, fig. s/n. p. 148; Mª.J. SANZ, *Juan de Arfe...* ob. cit., pp. 114-115, lám. 1. No fue su autorretrato el único grabado que hizo Juan de Arfe, pues suyos son también el escudo de armas de D. Diego de Espinosa, Cardenal e Inquisidor, que ilustra la portada del *Quilatador...*; los más de trescientos grabados que ilustran la *Varia...*; el retrato de Alonso de Ercilla y Zúñiga para *La Araucana* (1578, 3ª Ed.); las estampas que contiene el poema *Caballero determinado,* de Micier Olivier de la Marche (Salamanca, Pedro de Laso, 1573) que por encargo del emperador Carlos V tradujo del original francés (*Le Chevalier Délibéré*) el poeta-soldado Hernando de Acuña (Valladolid, 1518-Granada, 1580); así como la xilografía que figura en la portada de la segunda parte de la *Historia de Sevilla,* de Alonso Morgado (Sevilla, 1586). En cuanto a atribuciones, Juan Infante-Galán Zambrano adjudicó a Juan de Arfe y al pintor Mateo Pérez de Alesio la autoría de las treinta y cinco xilografías de la obra de Gonzalo Argote de Molina *Libro de la monteria que mando escrevir el alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y Leon, ultimo de este nombre* (Andrea Pescioni, Sevilla, 1582). La atribución fue realizada en el prólogo a la edición facsímil de la obra, editada por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces (1979) (J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...* op. cit., T. I, p. 60; CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones...* ob. cit., T. II, pp. 23-24; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., pp. 53-54; E. PÁEZ RÍOS, *Repertorios de grabados españoles.* Madrid, 1981, pp. 61-62, Cat. y lám. 137; A. GALLEGO, *Historia del grabado en España.* Madrid, 1999 (3ª Ed.), pp. 109-113; B. LÓPEZ BUENO (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco.* Madrid, 2006, p. 63).

31 Sirva de muestra la citada obra de Cervantes, *La Galatea,* la cual contiene al principio tres sonetos de los poetas Luis Gálvez de Montalvo, Luis de Vargas Manrique y Gabriel López Maldonado, éste, también amigo de Lope de Vega y miembro de la Academia de los Nocturnos de Valencia, quienes elogian la labor literaria cervantina (M. de CERVANTES, ob. cit., pp. 159-163; B. LÓPEZ BUENO (coord.), ob. cit., p. 308). Contamos con otro ejemplo en la citada *Historia de Sevilla,* de A. Morgado, en cuyo prólogo hay dos sonetos de los licenciados Jerónimo de Montoya y Duarte Fernández.

32 La consideración que de su obra hizo Arfe supuso la satisfacción de los deseos del Cabildo, que —según Morgado— quería hacer una Custodia *tan buena, que ninguna Iglesia en todo el Reyno pudiese decir, que la tiene tan grande, ni de tanto peso de Plata, ni tan rica, ni costosa,* añadiendo este autor que la obra fue labrada por el *famoso Escultor de Oro, y Plata, y gran Geometro Juan de Arphe y Villafañe, natural de León* (A. MORGADO, ob. cit., libro IV, cap. V, ff. 104 r.-104 v.).

platero y datada en Sevilla *a los 20* [días] *de Mayo 1587,* el artista indica que, junto con la Custodia que acaba de labrar, entrega al Cabildo Catedralicio una sencilla obra en la que describe la monumental pieza de orfebrería:

Y por ser cosa del servicio de Dios y fabrica desta Sancta Iglesia, de quien V. S. son ministros: juntamente con ella les ofrezco esta obra, que aunque pequeña, contiene en si otra que sera muy agradable y de beneficio universal. A V. S. suplico la reciba y favorezca, recibiendo en todo mi voluntad.

Finalmente, esta *pequeña obra* concluye con la pormenorizada descripción, propiamente dicha, de la estructura, iconografía, inscripciones y elementos ornamentales que se distribuyen armoniosamente por los cinco cuerpos de la gran Custodia del Corpus Christi sevillano.

Si bien algunos autores han afirmado que la *Descripción...* fue editada sin estampas[33], lo cierto es que la obra está ilustrada con tres grabados cuya autoría se debe al platero. El primero de ellos constituye la portada o frontispicio, y consta de una cartela[34] que contiene La Giralda flanqueada por dos jarrones con tres varas de azucenas, emblema del cabildo eclesiástico sevillano. Bajo estos jarrones se sitúan, sobre nubes y flanqueando la *Giganta de Sevilla,* las estilizadas figuras de las santas Justa y Rufina, Patronas de la Archidiócesis hispalense[35], imágenes éstas de canon alargado, propio del lenguaje manierista. Las mártires han sido efigiadas portando las palmas alusivas a su martirio y algunos objetos de alfarería, pues no hemos de olvidar que estas hermanas fueron alfareras en el arrabal de Triana. Bajo la monumental torre-campanario se localiza un pequeño grupo de feligreses de la Iglesia Hispalense, que recibe la protección de las santas mártires (lám. 1).

Conviene señalar que este grabado con las Patronas de Sevilla también fue empleado para ilustrar la portada de la ya citada *Segunda Parte de la Historia de*

33 A. BONET CORREA, *Figuras…* ob. cit., p. 48; Mª.C. HEREDIA MORENO, "Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales". *De Arte. Revista de Historia del Arte* n.º 4 (2005), p. 65. La profesora Sanz Serrano (*Juan de Arfe*... ob. cit., p. 79) indicó que Ceán Bermúdez introdujo ilustraciones extraídas de la *Varia* en su edición de la *Descripción...*, pero en realidad fue el mismo Arfe quien ilustró la obra con grabados muy parecidos a los que ya había incluido en la segunda edición completa de la *Varia.*

34 Esta cartela es muy similar a la que figura en la portada de la obra *Quilatador...* (Mª.C. HEREDIA MORENO, "Algunas cuestiones..."ob. cit., p. 65, fig. 3).

35 La presencia de la gran torre almohade (1184-1198) es muy habitual en la iconografía de las mártires trianeras, sobre todo a partir del Quinientos, pues a las santas les fue atribuido el milagro de haber protegido La Giralda, durante el terremoto del Viernes Santo 5 de abril de 1504 (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "Una devoción hispalense y su huella en la plástica canaria. Pintura y orfebrería de los siglos XVI y XIX". *El Museo Canario* n.º LVIII (2003), pp. 277-295, figs. 1-5). En lo tocante a la presencia de La Giralda en la plástica *Vid.* A. GARCÍA DEL MORAL, *La Giralda. 800 años de Historia, de Arte y de Leyenda.* Madrid, 1987; P. GONZÁLEZ GARCÍA, "La Giralda, 800 años en la historia, en el arte y en la vida de la ciudad de Sevilla". *Isidorianum* Vol. 7, n.º 13 (1998), pp. 201-245.

LÁMINA 1. *JUAN DE ARFE. Portada o frontispicio de la Descripción de la traza y ornato... (Sevilla, 1587). Biblioteca de la Universidad de La Laguna (Foto: M. V. López).*

Sevilla[36], escrita por el sacerdote extremeño Alonso Morgado, capellán y beneficiado de la parroquia de Santa Ana de Triana, la cual vio la luz en 1587 en la misma imprenta de la que salió el opúsculo de Juan de Arfe. Añadamos que para la portada del libro de Morgado debió de grabarse otra lámina el año anterior, pues en la Biblioteca de la Universidad de Toulouse-Le Mirail[37] y en el Fondo Antiguo de la

36 A. Morgado ya había tratado en la Primera Parte de su libro de la hagiografía de las mártires trianeras en el capítulo titulado "Vida, martirio y muerte de las dos santas hermanas vírgenes mártires Justa y Rufina, patronas tutelares de la ciudad de Sevilla" (A. MORGADO, ob. cit., Primera Parte, libro I, cap. VI, ff. 9 v.-12 r.).

37 Biblioteca de la Universidad de Toulouse-Le Mirail (2), Fondo Hispánico del Convento de los Capuchinos de Toulouse, signatura: Res. Cap. A876 MOR.

de la Universidad de Sevilla[38] se conservan ejemplares de dicha obra cuyas portadas están ilustradas con otro grabado. En esta ocasión, se ha simplificado el contenido del mismo, ya que sólo presenta a las Santas Justa y Rufina, a mayor tamaño que en la estampa anterior, sin incluir La Giralda ni los jarrones (lám. 2). Y seguramente fue a este grabado al que el Conde de la Viñaza se refirió al tratar de Juan de Arfe, pues —como el mismo indicara— la lámina datada en 1586 contiene una "A" a los pies del simulacro de Santa Justa, grafía capital que este autor consideró la firma o monograma del platero[39], aunque no falte quien la atribuya a su hermano Antonio de Arfe *el Mozo* (Sevilla, + 1580), también platero y grabador[40]. La existencia de este segundo grabado para la portada del libro de Morgado explicaría, tal vez, el motivo por el que la profesora Heredia Moreno[41] estimó *incorrecta* la apreciación del Conde de la Viñaza —en lo referente al monograma y a las personas situadas bajo La Giralda—, ya que esta historiadora se refería a la primera de las láminas, la realizada en 1587 que no está monogramada, mientras que el Conde hacía referencia a la segunda de 1586 que acabamos de comentar.

El segundo de los grabados de la *Descripción...* muestra media planta circular de la Custodia sevillana, estampa que es muy similar a la que también fue publicada en la *Varia,* para ilustrar el mejor tipo de planta que se puede utilizar a la hora de labrar una custodia procesional de asiento[42]. Esta planta coincide con la de la pieza del templo mayor hispalense, pues, como ella, presenta columnas pareadas que forman una doble hilera en sus cinco cuerpos. Asimismo, en la planta podemos apreciar los entrantes que se localizan en el primer cuerpo, lugar donde se sitúan las efigies de los Padres de la Iglesia Latina (lám. 3).

---

38 B.U.S., Fondo Antiguo (Libros del siglo XVI), signatura: A Res. 55/2/03 y A Res. 73/4/08.

39 CONDE DE LA VIÑAZA, ob. cit., T. II, pp. 23-24.

40 Éste es el caso de la Dra. Sanz Serrano, para quien el grabado de la portada del libro de Morgado es obra de Antonio de Arfe, cuya traducción de la *Vida y Fábulas Exemplares* de Esopo se imprimió póstumamente también en la imprenta de Pescioni y León, con prólogo de su hermano Juan de Arfe, quien así le rindió un homenaje. Esta edición fue ilustrada con grabados de Antonio de Arfe, inspirados en las xilografías que el grabador de Reutlingen Johannes Zainer *El Viejo* (Ulm, + *ca.* 1523) había realizado para ilustrar la primera edición española de la obra de Esopo (*Isopete historiado,* Juan Hurus, Zaragoza, 1489) (A. BONET CORREA, "La obra teórica..." ob. cit., pp. 155-156; Mª.J. SANZ, *Juan de Arfe...* ob. cit., p. 33). De Antonio de Arfe ya se conocían algunos grabados, como la portada que sobre la familia de los Girones escribió Jerónimo Gudiel (Alcalá de Henares, 1577); el frontispicio, cartela con la Cruz de Santiago e imagen ecuestre del Apóstol para la *Regla y establecimiento de la Orden de Santiago* (Francisco Sánchez, Madrid, 1577); portada de *Iuris Allegatio pro Rege Catholico Philippo ad succesionem Regnorum Portugaliae* (Madrid, 1579); y los retratos de Rodrigo González de Cisneros y de la Infanta D.ª Sancha (ALLENDE SALAZAR, "El grabador Antonio de Arfe". *Archivo Español de Arte y Arqueología* T. III (1927), pp. 103-105; E. PÁEZ RÍOS, ob. cit., pp. 60-61, Cat y lám. 135; B. GARCÍA VEGA, ob. cit., T. I, p. 83; T. II, pp. 268-269).

41 Mª.C. HEREDIA MORENO, "Algunas cuestiones..." ob. cit., p. 65.

42 I. DE ARPHE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura.* Sevilla, 1585, libro IV, Cap. V ("Custodias de asiento y portátiles"), título II ("Piezas de Iglesia y servicio del culto divino"), f. 39 r. [Hemos consultado la edición facsímil de Albatros Ediciones (Valencia, 1979)].

91

SEGVNDA PARTE
DE LA HISTORIA DE
SEVILLA, QVE CONTIENE SV
REPVBLICA ECLE-
SIASTICA.

Compuesta, y ordenada por el mismo Autor
Alonso Morgado, indigno
Sacerdote.

S. Iusta. *S. Rufina.*

EN SEVILLA,
En la Imprenta de Andrea Pescioni,
y Iuan de Leon.
1586.

LÁMINA 2. *JUAN DE ARFE (atrib.). Portada de la Segunda Parte de la Historia de Sevilla..., de Alonso de Morgado (Sevilla, 1586). Biblioteca de la Universidad de Sevilla (Foto: B.U.S.).*

Finalmente, el tercer grabado, desplegable y tonsurado en la zona superior[43], nos presenta el alzado del primer cuerpo de la gran Custodia y parte del segundo

43 El grabado, de 13,5 cm. de altura, fue recortado como el resto de los folios en el siglo XIX, con el fin de ajustarlo a la medida de las otras obras que el tomo facticio recoge. El corte supuso la pérdida de casi la mitad de la estampa, que mide 26 cm. de altura.

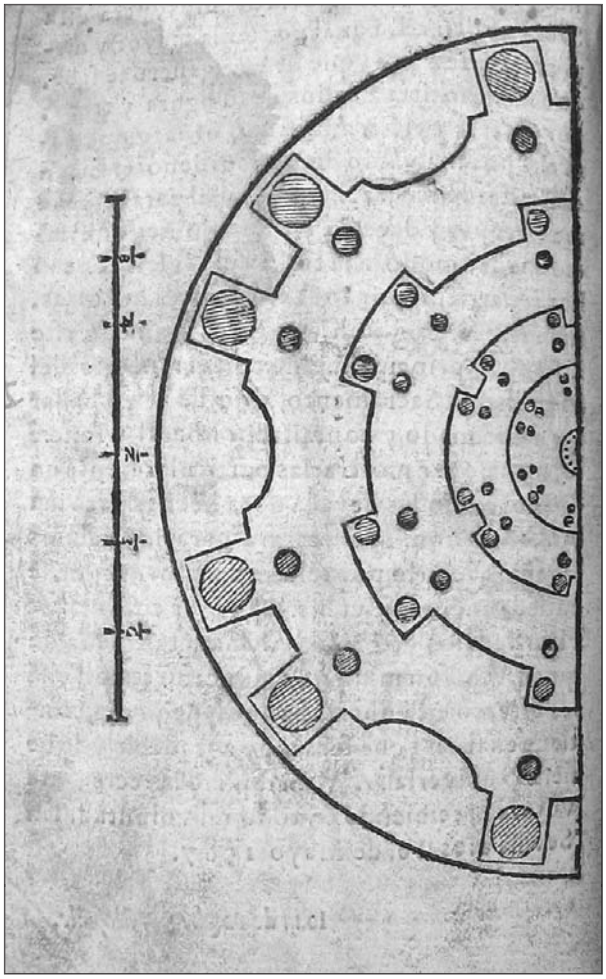


LÁMINA 3. *JUAN DE ARFE. Media planta circular de custodia procesional turriforme, perteneciente a la Descripción... (1587). Biblioteca de la Universidad de La Laguna (Foto: M. V. López).*

(lám. 4). Esta estampa es semejante a la que también se publicó en la *Varia*[44], y entre ellas advertimos varias diferencias. En primer lugar, el grabado de la *Varia* (lám.

44 Figura al dorso del esquema de alzado de custodia (I. DE ARPHE Y VILLAFAÑE, *De Varia...* ob. cit., libro IV, Cap. V, título II, f. 38 v.). Los grabados de la planta y alzado de la Custodia han sido publicados recientemente por algunos historiadores (Mª.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano..." ob. cit., p. 386, figs. 13 y 14; Mª.J. SANZ, "La estancia en Sevilla..." ob. cit., p. 109, fig. s/n. p. 106; Mª.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista..." ob. cit., pp. 206-207 y 209, lám. 4; Mª.J. SANZ, *Juan de Arfe...* ob. cit., pp. 130-131 y 146-147, láms. 9 y 17).

LÁMINA 4. *JUAN DE ARFE. Detalle del alzado de custodia procesional de asiento, incluido en la Descripción... (1587). Biblioteca de la Universidad de La Laguna (Foto: M. V. López).*

5) está en general más conseguido, pues es mucho más detallista, como ponen de manifiesto el cáliz con la hostia que sostiene la Iglesia en el primer cuerpo, ya que incluso se aprecia la cruz de la Sagrada Forma; así como las figuras que acompañan a la alegoría de la Iglesia, si bien el crismón que Ésta sostiene se ve mejor en la estampa de la *Descripción...* Con respecto a las esculturas de los santos del primer cuerpo,

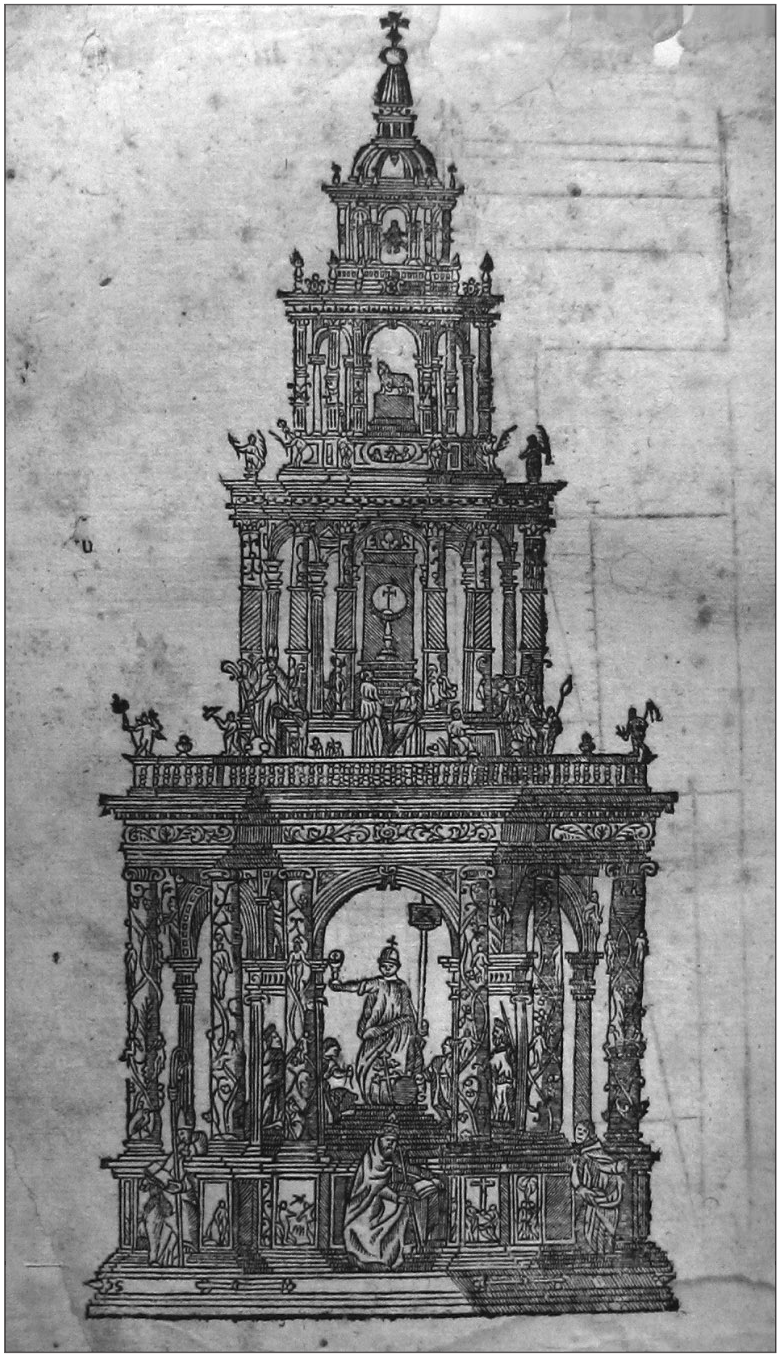


LÁMINA 5. *JUAN DE ARFE. Alzado de custodia procesional de asiento, publicado en De Varia Commensuracion..., Libro IV, Título II, f. 38 v. (Sevilla, 1587) (Foto: M. V. López).*

la imagen de *Santo Tomás de Aquino* presenta un mejor acabado en la lámina de la *Descripción...* que en la de la *Varia.* Asimismo, el motivo ornamental que decora el friso no es el mismo en los dos grabados, ya que en el de la *Varia* figuran sólo unos sencillos roleos de trazo más grueso y diseño simétrico, mientras que en el otro hay roleos vegetalizados, de un trazo más fino, que rodean figuras antropomorfas y aves, exorno próximo al lenguaje manierista[45]. Otras diferencias se hallan en la forma de representar el intradós de los arcos —de manera más ordenada y cuidada en la estampa de la *Varia*— y en la perspectiva que muestran los capiteles jónicos y la balaustrada en la lámina de la *Descripción...,* donde los balaustres se unen a medida que se van alejando del centro de visión; perspectiva de la que carecen dichos elementos en el otro grabado. Por último, también advertimos que el número de balaustres es mayor en la estampa de la *Varia,* y que en ésta, a diferencia de cómo los efigia el otro grabado, los *ángeles pasionarios* no se hallan colocados sobre plintos sitos entre los balaustres. Las diferencias citadas nos inducen a considerar que el platero realizó dos grabados: uno para ilustrar la *Varia,* realizado con un mayor cuidado, trazo grueso y mostrando los detalles de las esculturas y ornato; y un segundo grabado, impreso para ser incluido en la *Descripción...,* de trazo menos cuidado pero más fino, tal vez porque fue elaborado con más rapidez que el anterior.

Diferencias aparte, lo cierto es que el grabado constituye un documento gráfico de suma relevancia, ya que muestra la obra tal y como la concibió Juan de Arfe,

45 El friso de la Custodia sevillana se exorna con cuatro figuras humanas y dos aves, elementos que aparecen rodeados por pámpanos y racimos de uvas. El ornato del grabado recuerda algunos motivos empleados por plateros castellanos del segundo y tercer cuarto del Quinientos. Éste es el caso del artífice complutense Juan Francisco Faraz (*ca.* 1508-*ca.* 1579-1580), hijo del platero Juan Faraz (*ca.* 1499-*ca.* 1540), que desplegó un exorno parecido en los brazos de sus bellas *cruces procesionales* (Mondéjar, 1545; Buitrago, 1546; Miraflores de la Sierra, 1547; colegiata de Pastrana, *ca.* 1552; y El Casar de Talamanca, antes de 1564). Esta decoración fue tal vez tomada de algunos monumentos de Alcalá de Henares, como el sepulcro del Cardenal Cisneros, el Colegio Mayor de San Ildefonso o el convento de Carmelitas Descalzas de la Imagen, que presentan decoración manierista. También es posible que el artista se inspirase en grabados de la primera mitad de siglo, como los del augsburgués Daniel I Hopfer (1470?-1536) y Hans Sebald Beham (1500-1550), cuyas creaciones han sido consideradas el punto de partida del ornato manierista internacional (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los Faraces, plateros complutenses del siglo XVI.* Alcalá de Henares-Madrid, 1988, pp. 79-88, Cat. 1-4 y 8; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Grabados decorativos" en F.A. MARTÍN GARCÍA y J. SÁENZ DE MIERA (comisarios), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V.* Madrid, 2000, p. 196, Cat. 60 [Catálogo de la Exposición homónima. La Coruña, 6-VII/17-IX-2000]; Mª.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650).* Madrid, 2001, pp. 88-94, 210-216, 226-227, 233-236 y 241-243; Cat. 11-13, 21, 26 y 30; figs. 58, 60-61, 63, 76-77, 261-265, 276-278, 286-288 y 296). En lo concerniente a los motivos ornamentales de la platería durante la primera mitad del Quinientos *Vid.* L. ARBETETA MIRA, "Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V" en F.A. MARTÍN GARCÍA y J. SÁENZ DE MIERA (comisarios), ob. cit., pp. 21-39.

antes de que sufriera la profunda reforma a la que fue sometida en 1668[46]. Ésta fue llevada a cabo por el platero de la Catedral Juan de Segura, quien, siguiendo el programa iconográfico ideado por el jesuita P. Pedro de los Cobos, Catedrático de Prima Teología, y bajo la dirección y supervisión del canónigo D. Justino de Neve y Yébenes (Sevilla, 1625-1685), sustituyó la alegoría de la Iglesia del primer cuerpo por la figura de la *Inmaculada Concepción de María.* También eliminó la Cruz del remate para colocar en su lugar una escultura de la *Fe Victoriosa*, cuya pose recuerda la de *El Giraldillo* que fundiera Bartolomé Morel (1566-1568) utilizando el modelado del escultor Juan Bautista Vázquez *el Viejo*, quien siguió la traza debida al pintor Luis de Vargas (1565)[47]. La notable alteración que sufrió la iconografía de la Custodia tiene su explicación en la gran devoción inmaculadista que por aquellos años profesaban los canónigos sevillanos —con D. Justino de Neve a la cabeza—, quienes así reafirmaban su espíritu concepcionista tras la firma del breve pontificio *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* por S. S. Alejandro VII (1655-1667), el 8 de diciembre de 1661[48].

---

46 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, "Descripción artística de la Catedral..." ob. cit., p. 249; J. GESTOSO Y PÉREZ, *op. cit.,* pp. 468-469; Mª J. SANZ, "La estancia en Sevilla..." ob. cit., pp. 120-123; IDEM, *Juan de Arfe...* ob. cit., pp. 99-107. La descripción de la Custodia tras la reforma fue publicada en un libro (Sevilla, 1668) que lamentablemente no se conserva. Sin embargo, la reforma es recogida por Fernando de la Torre Farfán en su manuscrito *Descripción panegírica de la custodia de la Santa Iglesia de Sevilla y explicación exornada de sus símbolos, Notas y Hieroglíficos, assí los que la ilustran antiguos como los que la perfeccionan modernos* (Sevilla, 1669), escrito conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina hispalense. El mismo texto, pero sin los grabados de Juan de Valdés Leal, contiene la obra *Custodia de la Iglesia patriarcal y metropolitana de las muchas veces leal ciudad de Sevilla* (Mª.J. SANZ, "La estancia en Sevilla" ob. cit., p. 123; IDEM, *Juan de Arfe...* ob. cit., pp. 104-105, nota 16).

47 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, "Descripción artística de la Catedral..." ob. cit., p. 240; IDEM, *Diccionario...* op. cit., T. IV, p. 365. La escultura de El Giraldillo (Triunfo de la Fe Victoriosa), que supone la cristianización de la diosa pagana Palas Atenea o Minerva, divinidad de la sabiduría y de las artes, ejerció cierta influencia en los plateros. Éste es el caso del sevillano Francisco de Peña Roja, que lo empleó en los astiles de las *custodias* portátiles solares del Museo Franz Mayer (México) y de la parroquia de Arraiz (Navarra) (V. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma...* ob. cit., p. 186, fig. s/n.; Mª.C. HEREDIA MORENO, M. DE ORBE SIVATTE y A. DE ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura.* Navarra, 1992, pp. 32-33 y 99-100; Mª.C. HEREDIA MORENO, "La proyección del Giraldillo en el Virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peña Roja". *Laboratorio de Arte* n.º 12 (1999), pp. 269-278, láms. 2-4). Sobre esta escultura *Vid.* también el reciente estudio de Mª.F. MORÓN DE CASTRO, "La escultura del Giraldillo de la Catedral de Sevilla y su interpretación iconológica" en C. ÁLVAREZ MÁRQUEZ y M. ROMERO TALLAFIGO (Eds.), *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino.* Córdoba, 2006, pp. 471-515.

48 Este fervor concepcionista motivó también las reformas que se emprendieron en la Sala Capitular, recinto catedralicio para el que Murillo pintó una bella tabla de la *Inmaculada Concepción* (F. ABAD RÍOS, *Las Inmaculadas de Murillo.* Barcelona, 1948, pp. 20-21, lám. 12; D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo. Su vida, su arte, su obra.* Madrid, 1981, T. I, pp. 407-409; T. II, pp. 49-50, Cat. 46; T. III, láms. 207-208; A. RECIO MIR, ob. cit., pp. 415-419). Sobre el tema *Vid.* F. DE LA TORRE FARFÁN, *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla: en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alejandro VII. A favor del purissimo mysterio de la Concepción sin Culpa Original de María...: con la circunstancia*

Para concluir, en lo que a la procedencia de este ejemplar de la *Descripción...* concierne, hemos de indicar que casi nada se sabe, pues no fue recogida en el catálogo de obras del siglo XVI de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna[49], ni tampoco formó parte del rico legado bibliográfico donado a la institución por el profesor Dr. D. Juan Álvarez Delgado[50]. Sí se sabe, en cambio, que el impreso estuvo en el Instituto de Canarias, en San Cristóbal de La Laguna[51], importante institución académica que recibió los ricos y cuantiosos fondos bibliográficos procedentes de los cenobios laguneros desamortizados. Esta circunstancia nos induce a considerar que el ejemplar estuviese en la biblioteca de alguno de los seis conventos que se fundaron en la Ciudad de Los Adelantados[52], la antigua capital de la Isla de Tenerife, biblioteca en la cual habría sido depositado por algún sacerdote o religioso llegado de la capital hispalense.

Bibliografía

F. ABBAD RÍOS, *Las Inmaculadas de Murillo.* Barcelona, 1948.

S. ALCOLEA, "Orfebrería y esmaltes" en *Artes decorativas en la España cristiana (Siglos XI-XIX).* Col. "Ars Hispaniae", T. XX, Madrid, 1958, pp. 109-290.

V. ÁLVAREZ MIRANDA, *Glorias de Sevilla.* Sevilla, 1849.

J. ALLENDE SALAZAR, "El grabador Antonio de Arfe". *Archivo Español de Arte y Arqueología* T. III (1927), pp. 103-105.

---

de auerse fabricado de nuebo su Templo para esta fiesta... Sevilla, 1666; la descripción de los festejos figura en los ff. 175 r.-191 v. [Hemos consultado el ejemplar de la B.U.S., Fondo Antiguo, signatura: A 088/106]; M. SERRANO Y ORTEGA, *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto, que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María desde los tiempos de la Antigüedad hasta la presente época.* Sevilla, 1893 (Hay Ed. facsímil con estudio preliminar del Prof. José Roda Peña. Sevilla, 2004); C. ROS, *La Inmaculada y Sevilla.* Sevilla, 1994.

49 E.G. DÍAZ DE CELIS y M.G. MARTÍNEZ, *Catálogo de obras centenarias existentes en la biblioteca de la Universidad de La Laguna.* La Laguna, 1962, pp. 11-13.

50 VV. AA., *Legado bibliográfico de D. Juan Álvarez Delgado a la Universidad de La Laguna.* La Laguna, 1989.

51 Dato facilitado por la bibliotecaria Dª. María Luisa Morales Ayala, Jefe de la Sección de la Biblioteca General y Fondos Especiales de la Universidad de La Laguna.

52 Éstos fueron: el convento Casa Grande de franciscanos calzados de San Miguel de las Victorias, convento de franciscanos descalzos de San Diego de Alcalá o del Monte, convento de agustinos del Espíritu Santo, convento de dominicos de Santo Domingo de La Concepción, convento de dominicas de Santa Catalina de Siena y convento de clarisas de San Juan Bautista. De estos cenobios, sólo el primero y los dos últimos continúan habitados por sus respectivas comunidades religiosas.

Antes de finalizar el presente estudio, nos gustaría agradecer la colaboración prestada durante la realización del mismo a las siguientes personas: D. Gonzalo Rey Pinzón, Director de la Biblioteca General de Humanidades de la Universidad de La Laguna; a la bibliotecaria D.ª María Luisa Morales Ayala; y al Prof. D. Martín Vicente López Plasencia, autor de las fotografías, por sus interesantes apreciaciones y sugerencias.

D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo. Su vida, su arte, su obra.* Madrid, 1981 (3 tomos).

F. ARANA DE VARFLORA, *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía.* Sevilla, Parte Primera, 1789.

J. L. BARRIO MOYA, "El platero Juan de Arfe Villafañe y el inventario de sus bienes". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* T. XIX (1982), pp. 23-32.

J. BERNALES BALLESTEROS, J. HERNÁNDEZ DÍAZ y M. MEGÍA NAVARRO, *El arte del Renacimiento. Escultura, pintura y artes decorativas.* Sevilla, 1989.

A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes de los tratadistas españoles.* Madrid, 1993.

A. BONET CORREA y E. OROZCO DÍAZ, *El libro de arte en España.* Granada, 1975.

J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI.* Col. "Summa Artis", Vol. XVII, Madrid, 1978 (4ª Ed.).

J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España.* T. I, Madrid, 1800 (Ed. facsímil. Madrid, 1965).

IDEM, "Ilustración de la *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*". *Archivo Hispalense* 1ª época, T. II (1886), pp. 332-343 (Ed. facsímil. Sevilla, 1987).

IDEM, "Descripción artística de la Catedral de Sevilla (Sevilla, 1804)" en M. A. CASTILLO (Ed.), *Actas de los Encuentros sobre Patrimonio. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado (Santiago de Compostela, 2000).* Madrid, 2001, pp. 233-259.

A. COLLANTES DE TERÁN, "Sevilla, una ciudad para un Imperio" en P. MOLEÓN GAVILANES (comisario), *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias.* Madrid, 1999, pp. 513-526 [Catálogo de la Exposición homónima].

CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez.* T. II, Madrid, 1889.

J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Los Faraces, plateros complutenses del siglo XVI.* Alcalá de Henares-Madrid, 1988.

IDEM, "Platería" en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España.* Col. "Summa Artis", Vol. XLV, T. II, Madrid, 1999, pp. 511-610.

F. CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600.* Madrid, 1988.

I. DE ARPHE Y VILLAFAÑE, *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla.* Sevilla: Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1587.

IDEM, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura.* Sevilla: Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1585 (Ed. facsímil. Valencia, 1979. Prólogo de F. IÑIGUEZ).

IDEM, "Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla, que se publicó con licencia en casa de Ioan de León, 1587". *Archivo Hispalense* 1ª época, T. II (1886), pp. 281-296 y 321-332 (Ed. facsímil. Sevilla, 1987).

M. DE CERVANTES, *La Galatea.* Madrid, 1995.

M. DE LA C. Y P., *Descripción del Templo Catedral de Sevilla y de las principales festividades que en él se celebran.* Sevilla, 1850.

F. DE LA TORRE FARFÁN, *Fiestas que celebró la Iglesia Parroquial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla...* Sevilla, 1666.

E. G. DÍAZ DE CELIS y M. G. MARTÍNEZ, *Catálogo de obras centenarias existentes en la biblioteca de la Universidad de La Laguna.* La Laguna, 1962.

A. GALLEGO, *Historia del grabado en España.* Madrid, 1999 (3ª Ed.).

J. A. GARCÍA HERNÁNDEZ, "las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689". *Atrio. Revista de Historia del Arte* n.º 1 (1989), pp. 43-60.

D. GARCÍA LÓPEZ, "De 'platero' a 'escultor y arquitecto de plata y oro': Juan de Arfe y la teoría artística" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002, pp. 127-142.

B. GARCÍA VEGA, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid).* Valladolid, 1984.

J. GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística.* T. II, Sevilla, 1890 (Ed. facsímil. Sevilla, 1984) (3 tomos).

F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla.* T. II, Sevilla, 1844.

M.ª C. HEREDIA MORENO, "La proyección del Giraldillo en el Virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peña Roja". *Laboratorio de Arte* n.º 12 (1999), pp. 269-278.

IDEM, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte* T. LXXVI, n.º 304 (2003), pp. 371-388.

IDEM, "Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004.* Murcia, 2004, pp. 197-210.

IDEM, "Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales". *De Arte. Revista de Historia del Arte* n.º 4 (2005), pp. 63-74.

IDEM, "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005.* Murcia, 2005, pp. 193-211.

IDEM, "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe". *Archivo Español de Arte* T. LXXIX, n.º 315 (2006), pp. 313-319.

M.ª C. HEREDIA MORENO, M. DE ORBE SIVATTE y A. DE ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura.* Navarra, 1992.

M.ª C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650).* Madrid, 2001.

J. L. HERRERA MORILLAS y J. P. CAVERO COLL, "Libros impresos en Sevilla durante los siglos XV al XVIII, conservados en las bibliotecas universitarias de Andalucía". *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios* n.º 68 (2002), pp. 37-66.

A. LIPINSKY, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo.* Novara, 1965.

B. LÓPEZ BUENO (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco.* Madrid, 2006.

J. C. LÓPEZ PLASENCIA, "Una devoción hispalense y su huella en la plástica canaria. Pintura y orfebrería de los siglos XVI y XIX". *El Museo Canario* n.º LVIII (2003), pp. 277-295.

A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Un manuscrito del platero Juan de Castilla referente a la Custodia de la Catedral de Cuenca, obra de Francisco Becerril" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, pp. 313-327.

V. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano.* Sevilla, 1979.

IDEM, "La Catedral en la historia de Sevilla" en VV. AA., *La Catedral de Sevilla.* Sevilla, 1984, pp. 61-81.

IDEM, "El conjunto capitular de la Catedral de Sevilla". *Lecturas de Historia del Arte* n.º III (1992), pp. 157-171.

A. J. MORALES, "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés". *Laboratorio de Arte* n.º 6 (1993), pp. 157-167.

D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de La Andalucía.* T. III, libro XIII, Madrid, 1796.

E. PÁEZ RÍOS, *Repertorios de grabados españoles.* Madrid, 1981.

J. M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la Catedral de Sevilla" en VV. AA., *La Catedral de Sevilla.* Sevilla, 1984, pp. 575-645.

IDEM, "Nuevos datos sobre el proceso editorial de la *Varia conmensuración,* de Juan de Arfe: la fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros" en VV. AA., *Homenaje al Profesor Hernández Perera.* Madrid, 1992, pp. 887-893.

A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica.* Madrid, 1715-1724 [Ed. de 1947].

V. PÉREZ ESCOLANO, "Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla". *Archivo Hispalense* T. LX, n.º 185 (1977), pp. 149-176.

A. PONZ, *Viaje de España seguido de los dos tomos del viaje fuera de España.* T. IX, Madrid, 1786 [Ed. de 1947].

A. RECIO MIR, *"SACRVM SENATVM". Las Estancias Capitulares de la Catedral de Sevilla.* Sevilla, 1999.

J. RODA PEÑA, *Hermandades sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio.* Sevilla, 1996.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Arfes. Escultores de plata y oro (1501-1603).* Madrid, 1920.

R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), *Andalucía Barroca. El Fulgor de la Plata.* Sevilla, 2007 [Catálogo de la Exposición homónima].

B. SANTOS Y OLIVERA, *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla.* Madrid, 1930.

M.ª J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco.* Sevilla, 1976 (2 tomos).

IDEM, "La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Orígenes del cambio tipológico" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002, pp. 427-439.

IDEM (Ed.), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003).* Sevilla, 2004.

IDEM, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de la Catedral de Sevilla.* Sevilla, 2006 (2ª Ed.).

N. SENTENACH, *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española.* Madrid, 1909.

VV. AA., *Legado bibliográfico de D. Juan Álvarez Delgado a la Universidad de La Laguna.* La Laguna, 1989.

La pérdida de objetos religiosos de plata en Cuenca durante la Guerra de la Independencia

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia. CSIC. Madrid

En los días en los que empiezo a escribir estas líneas se conmemora el segundo centenario del levantamiento del pueblo de Madrid contra los franceses el 2 de mayo de 1808, suceso que fue tomado por estos como una mera revuelta que sería acallada con la dureza de los castigos impuestos. Pero fue una explosión de rabia ante la cada vez más evidente toma de poder por parte del ejército de Napoleón, que se extendió rápidamente por toda España. Este hecho marca el inicio de lo que pasará a la historia como Guerra de la Independencia, que durará seis largos y dramáticos años.

La provincia de Cuenca está geográficamente en el centro de la línea recta que une Madrid con los puertos de Levante. Pero lo abrupto del terreno hizo que el tráfico de personas y mercancías atravesara por el Sur, al ser llano, aunque el trayecto era más largo. Por esto la capital de la provincia quedó un tanto aislada de las corrientes comerciales, lo cual supuso que su recuperación tras la crisis de finales del siglo XVI fuera muy difícil. Sin embargo, para su desgracia, en época de guerras, cuando el tiempo apremiaba, los ejércitos no dudaban en ir por el camino más corto aunque fuera más difícil. Y este camino atravesaba la ciudad de Cuenca que se vio invadida y saqueada una vez tras otra. Las guerras de Sucesión, de la Independencia y las Carlistas dejaron heridas en la ciudad difíciles de curar.

Durante la Guerra de la Independencia no se dieron en el suelo de la provincia grandes batallas, pero sí una serie de enfrentamientos entre franceses y españoles

que acabaron en derrotas para estos con los consiguientes asaltos por parte de aquellos a las poblaciones vecinas en las que cometieron toda serie de tropelías. Este es el caso, por ejemplo, de la batalla de Uclés, a la que Pelayo Quintero denomina "Desastre de Uclés" y que los lugareños aun recuerdan como "el día del ataque". El Duque del Infantado dispuso que el general Venegas, que estaba acuartelado en Uclés, atacase a las tropas francesas de las cercanías para cortar su camino hacia Madrid, iniciando la marcha sobre Tarancón en la noche del 24 al 25 de diciembre de 1808, en medio de un terrible temporal de nieve y agua. Pero los franceses recibieron refuerzos desde Aranjuez por lo que la expedición acabó en desastre para los españoles que se tuvieron que replegar hacia Uclés, población que fue asaltada por los franceses el 13 de enero de 1809 y sometida al más cruel de los saqueos por "las tropas que se preciaban de ser portadoras de la civilización", "los que estos excesos cometieron pretendían ser ejército modelo y disciplinado y sus jefes querían congraciarse así con la Nación española" en palabras de Quintero[1]. También tenemos noticias concretas de saqueos, matanzas e incendios en Belmonte y San Clemente e indirectamente de muchos otros, como veremos al revisar los inventarios de las remesas de plata enviadas a Sevilla[2].

Los franceses quisieron pasar en todo momento por pacifistas que venían a España a poner orden y una nueva y más moderna forma de gobernar. Por eso disculpan estas actuaciones, responsabilizando de ellas a los desertores y a la tropa sin formación y piden paciencia a los españoles, pues muy pronto volverá la paz y con ella la mejor de las armonías. Un ejemplo es la nota aparecida en la *Gaceta de Madrid* el 22 de junio de 1808 en la que se atribuye un reciente asalto a Belmonte a un grupo de dragones desertores del regimiento de Lusitania que, en retirada hacia Cuenca y tras cometer "en varios parajes excesos de todas especies", cayeron sobre aquel lugar. Pero añade que "el cuerpo de oficiales y sargentos del regimiento se distinguió por la más noble conducta". Además, comenta que si los españoles fueran conscientes de la buena voluntad de los franceses y no se revelaran contra ellos, estas desgracias no hubieran sucedido y poco menos que se encontrarían como en el paraíso. Anima a los españoles a aceptar al rey José con lo que "los males que habrá causado la sedición se borrarán en poco tiempo con los beneficios de un gobierno reparador… y el monarca… consagrará todas sus meditaciones a la felicidad pública". Esta nota se publicó para que "llegue a noticia de todos". Con ello esperaba congraciarse con los levantiscos españoles y que estos cejaran en su actitud[3].

---

1 P. QUINTERO ATAURI, *Centenario de la Guerra de la Independencia. Uclés, 13 de enero de 1809*. Cádiz, 1909. Recoge notas tomadas de los archivos de la Villa. Concretamente especifica las tropelías cometidas en la ermita de la Virgen de las Angustias, la parroquia y la destrucción de una corona de plata para la Virgen en fase de realización en el taller del platero Manuel Salazar.

2 M. MEYA IÑIGUEZ, "La Guerra de la Independencia en Castilla la Nueva: el Archivo de Tarancón (Cuenca) entre 1808 y 1815. Aspectos de la Junta Superior de La Mancha". *Anales del Centro de Albacete* nº 12 (1992-1993), p. 250.

3 *Gaceta de Madrid* nº 64, 22 de junio de 1808, pp. 625-627.

Mientras tanto, la ciudad de Cuenca sufría su propio calvario, por lo que las noticias de los avances franceses por la provincia siempre eran motivo de angustia y frecuentemente del exilio de sus habitantes. Algunos autores la califican como *ciudad mártir* ya que los saqueos, matanzas e incendios fueron muy duros y los sufrió sin que mediara rebelión alguna contra los invasores.

Esta ciudad sufrió numerosas entradas y salidas del ejercito francés que dejaba tras de sí una ciudad cada vez más pobre, menos poblada y con más ruinas. También sufrió el paso de guerrilleros y tropas españolas. Los primeros la saquearon. Los soldados llegaban extenuados y hambrientos y había que acogerles, alimentarles e incluso vestirles, por lo que sus generales pedían constantemente ayudas de todo tipo, dinero, comida, ropa y calzado al Ayuntamiento y al cabildo de la Catedral. Ambas instituciones cada vez tienen menos fondos para dar, llegando a la ruina total. Las tribulaciones de esta ciudad fueron desgarradoras. Incluso algún francés alude a ellas. Concretamente el Conde de Miot, que había sido ministro embajador y consejero de estado, que vino a España en el séquito de José Bonaparte y realizó algunas misiones importantes para él, dice que "los generales franceses creyeron poder apagar el incendio en su inicio mediante la severidad y las ejecuciones. Pueblos y ciudades fueron entregadas a las llamas o abandonadas al pillaje. Pero este método terrible, lejos de asustar, aumentaba la irritación". Cita a pie de página, a Cuenca y Torquemada por la especial saña con la que fueron castigadas[4]. En los Libros de Actas del Ayuntamiento son numerosas las noticias de los problemas que crearon las casas arruinadas cada vez que pasan los franceses, sobre todo de las que había en la anteplazuela del Ayuntamiento que fueron incendiadas y cuyos escombros creaban continuas molestias por ser la zona de más tránsito de la ciudad[5].

Pero vamos a centrarnos en la pérdida de su Patrimonio Artístico, fundamentalmente en los objetos de plata de las iglesias de la ciudad y la antigua diócesis, que eran los más codiciados por la tropa ya que el valor del material hacía que pudieran ser vendidos sobre la marcha alcanzando pingües beneficios. Otros fueron enviados a Sevilla a petición de la Junta Central para amonedarlos. Y lo haremos analizando cronológicamente los acontecimientos[6].

---

4 MIOT, *Memoires du comte Miot de Melito,* París, T. III, 1873, 2ª edición, p. 9. Torquemada es un lugar de la provincia de Palencia cuyos habitantes intentaron cortar el camino a los franceses que iban de Burgos a Valladolid el 6 de junio de 1808, sufriendo unas terribles represalias. A este hecho hace referencia el Mariscal Foy disculpando "ese rasgo de severidad" que "acaso era necesario desplegar, al principio de la guerra, un rigor saludable [?] para detener el mal en su origen". Pero confiesa que la destrucción de la villa fue calamitosa para el ejército francés que se vio privado de los recursos que le hubiera proporcionado el resto de la guerra. G. FOY, *Napoleón en España o Historia de la Guerra de la Península*. T. V. París, 1827, pp. 181-183.

5 Archivo Municipal de Cuenca (AMC), Legajo 365, *Libro Capitular (LC) de los años 1809,1810, 1811,* fols. 63 y 65 entre muchas otras.

6 Muchas de las noticias históricas y de los *Libros de Actas* del Ayuntamiento han sido recogidas en J.L. MUÑOZ, *Crónica de la Guerra de la Independencia. Orgullo y sufrimiento en Cuenca, una ciudad aislada en mitad del conflicto*. Cuenca, 2007. Omito las citas bibliográficas para no sobrecargar la atención del lector.

En las *Actas Capitulares del Cabildo* del día 20 de abril se recoge la carta de Fernando VII pidiendo rogativas para la buena marcha de su recién estrenado mandato. El 2 de mayo se decide que se hagan el 3. En esa misma sesión el capellán de la capilla de la Virgen del Sagrario da cuenta de que una serie de obras de plata, cuya realización se había acordado el 15 de mayo de 1807, ya estaban terminadas y usándose en la citada capilla. Estaban muy lejos de saber que a esas mismas horas la tragedia se había apoderado de Madrid y que estas piezas de plata corrían un peligro inminente[7].

La única noticia que aparece en el *Libro de Actas* del Ayuntamiento acerca de la insurrección del 2 de mayo en Madrid es la lectura, el día 7, de una carta fechada el 3, dirigida al Intendente y firmada por Javier Negrete, Capitán General de la región entonces llamada Castilla la Nueva, en la que da cuenta de que "un incidente provocado por un número corto de personas ha causado ayer alboroto en la Corte cuyas resultas podían haber sido funestísimas para el pueblo de la Villa si las autoridades no hubieran logrado contenerlas". Así despacha la tragedia del 2 en Madrid y añade que el infante D. Antonio pide que se evite "todo aquello que rompa la armonía con las tropas francesas (…) que los pueblos sigan franqueando el paso a las tropas francesas"[8].

La primera estancia de los franceses en Cuenca tuvo lugar entre el 11 y el 17 de junio de 1808 sin causar ningún daño. El regimiento, a las órdenes del mariscal Moncey, iba por el camino más corto hacia Valencia, una de las ciudades levantadas en armas contra los franceses y que requería una acción urgente. El día 9 de mayo había llegado un emisario avisando de su llegada y pidiendo que se preparase hospedaje para el regimiento. La actitud de la ciudad hasta ese momento había sido totalmente pacífica, al menos eso es lo que se refleja en la documentación manejada. Por esta postura, por la recomendación del infante D. Antonio y sobre todo porque no tenían ni soldados ni armas, no se opusieron a la entrada. Sólo el cabildo de la Catedral pone alguna pega. En la reunión del 7 de junio deciden recaudar 20.000 reales entre ellos para ayudar al pago de los gastos de las tropas a cambio de que se exonere de alojamientos a todo el clero[9]. La llegada y estancia de los franceses, que no se refleja en los libros del Ayuntamiento, fue muy cortés, sin más problemas que el derivado de la elección de alojamiento para Moncey que a punto estuvo de crear un serio incidente según nos relata Muñoz Soliva. Según este mismo autor la estancia de los franceses coincidió con la fiesta del Corpus Christi y los soldados extranjeros cubrieron la carrera de la procesión, la última en la que

7 Archivo de la Catedral de Cuenca (ACC), *Actas Capitulares (AC) 1808*, fols. 30v, 35v-36 y 39.

8 AMC, Legajo 364, *LC de los años 1807-1808,* fols. 45-46v.

9 ACC, *AC 1808*, fol. 47v.

pudo ser utilizada la custodia realizada por Francisco Becerril en el siglo XVI[10]. En una visita de cortesía del cabildo al mariscal, quien les recibió con intérprete y un edecán, surge la petición por parte del francés de tener una misa en la Catedral después de la procesión. Tuvo lugar en la capilla del Sagrario, no sin antes haber creado un problema de protocolo por ser el General Caballero de la gran cruz de Carlos III. Deciden ponerle silla, alfombra y reclinatorio con almohadas, y bancos para el séquito[11]. A pesar del tono conciliador que se desprende de estas noticias, el mariscal Foy, en su afán de incidir sobre la aversión que sentían los españoles hacia los franceses, dice que: "… hallaron una acogida fría y disposiciones muy propensas a la insurrección"[12].

Pero los momentos de tranquilidad habían pasado. Y qué lejos estaban de pensar los conquenses que los primeros saqueos provendrían de españoles que acudían en su socorro. Conocemos todos estos sucesos por un *Manifiesto a la España por la ciudad de Cuenca* que figura en el *Libro de Actas de 1808,* firmado por el obispo Ramón Falcón y Salcedo, el Corregidor Ramón Gundín, y el Intendente entre otros, que formaban la Junta provincial, que fue recogido en parte por Muñoz Soliva[13]. El *Manifiesto* califica a Fernando VII de "dulce joven". Viendo los retratos de Goya, creo que no es el calificativo más apropiado para este Rey. Los primeros en llegar fueron un los hombres de un grupo organizado en el territorio de Moya por el capitán Antonio Malabia que entraron en la ciudad el 21 de junio de 1808 cometiendo los primeros saqueos en casas, robando 300.000 reales de la tesorería municipal y llevándose presos, después de asaltar sus casas, al Intendente y al Corregidor acusados de connivencia con el enemigo, acusación de la que fueron exonerados en Valencia y pudieron volver a la ciudad en julio. El 24 de junio entran 800 valencianos que estuvieron muy pocos días y la respetaron. Finalmente el 28 irrumpen los aragoneses los cuales ya traían noticias de la proximidad de 4.000 soldados del ejército francés al mando del mariscal Caulaincourt, cuya manera de entender la situación era muy distinta a la de Moncey por lo que aconsejan a los ciudadanos que salgan de la ciudad. Efectivamente el 2 de julio se van todas las autoridades tanto civiles como religiosas y gran parte de la población. También se van los aragoneses, pero,

10 T. MUÑOZ SOLIVA, *Historia de la muy N.L. e I. Ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado*. T. II. Cuenca, 1867, pp. 912-913. A. LÓPEZ-YARTO, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, pp. 13-17. Ibid., *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pp. 122-126 y 141-144.

11 ACC, *AC 1808*, fols. 48v-49v.

12 G. FOY, ob. cit., nota supra 4, pp. 145-146.

13 AMC, legajo 365, *LC de los años 1807-1808,* fols. 77-77v. y cuadernillo impreso intercalado y numerado con los fols. 78 a 91; T. MUÑOZ SOLIVA, ob. cit., nota supra 10, pp. 915-917, no cita el origen de la noticia.

aprovechando que la ciudad se había quedado medio vacía, volvieron para saquear las casas deshabitadas y los fondos públicos[14].

Pero un reducido grupo de hombres de Cuenca "con la fogosidad de su juventud inexperta" organizaron una pequeña partida que consiguió atrapar y llevar a la ciudad una expedición de intendencia del ejército francés y, envalentonados, colocaron en posición de defensa las únicas armas que tenían: dos viejos cañones de hierro, dispuestos a no dejar entrar al ejército extranjero. El mariscal Foy nos da una versión diferente de los acontecimientos. Él nos relata que, nada más salir Moncey, la ciudad se sublevó y un número considerable de conquenses bajaron desde las montañas apresando a un destacamento de doscientos franceses a los que llevaron a Cuenca y luego se dispusieron a defenderla. La brigada acuartelada en Tarancón, al mando de Caulaincourt, recibió órdenes de marchar sobre la ciudad sublevada. Llegan el día 3 a las 4 de la tarde tomando los cañones y matando a muchos a sablazos mientras el resto huía. El 4, después de disparar algunos obuses, Cuenca es conquistada y sometida al pillaje. Entre las casas saqueadas se encuentra la del secretario del Ayuntamiento, Francisco Escobar, que cuando volvió encontró toda la documentación tirada por los suelos y notó que faltaba uno de los Libros de acuerdos[15].

Los pocos canónigos que quedaron en la Catedral nos dan un testimonio de primera mano de su sufrimiento. El día 2 se lamentan: "Triste y deplorable situación la de esta Santa Iglesia", "¿dónde están sus ministros?, ¿por qué han desamparado a esta esposa inmaculada?". El día 3 hacen un relato minucioso y escalofriante del ataque francés y de su entrada en la ciudad "entre las 5 y las 6 de la tarde", "(…) Robaron toda serie de alhajas de las iglesias y también de la Catedral: la custodia, envidia de las catedrales de España, el copón de la capilla de Santiago (…), asesinando a dos soldados franceses cerca de la sacristía por orden del general porque se propasaban en el saqueo o porque lo hacían sin su permiso. Prometió el general que devolvería la custodia pero no lo hizo. Se aposentó en el Palacio Episcopal y dio orden de que lo saquearan"[16].

Según estos mismos canónigos el campanero consiguió poner a salvo parte del tesoro de la Catedral, pero los vasos litúrgicos de uso diario se perdieron como lo confirma el cabildo el 12 de julio cuando regresaron, una vez que los franceses habían salido de la ciudad. Ese día están evaluando los daños sufridos por la Catedral[17].

---

14 Este éxodo de los ciudadanos ocurría en muchas ciudades. Tenemos el testimonio de una carta del general Merle, escrita el 14 de junio de 1808, en la que conmina a los vallisoletanos huidos ante la llegada de las tropas francesas a que vuelvan a sus casas, prometiendo el perdón a los instigadores de la rebelión y el respeto para todos los demás. Los que no vuelvan serán tenidos por rebeldes y sus propiedades confiscadas. *Gaceta de Madrid* nº 64, 22 de junio de 1808.

15 T. MUÑOZ SOLIVA, ob. cit., nota supra 10, p. 915-916. G. FOY, ob. cit., nota supra 4, pp. 46-48. AMC, Legajo 364, *LC de los años 1807-1808*, fol. 70.

16 ACC. *Pitancería de 1808*, fols. 101v-103v.

17 ACC, *AC 1808*, fols. 51v-52v.

Como hemos visto, los canónigos se lamentan de la pérdida de la custodia pero sin comentar las circunstancias del robo, cosa que hace Muñoz Soliva, quizá basándose en algún documento que no he conseguido localizar o quizá en el relato de algún superviviente, ya que él mismo dice que tuvo ocasión de hablar con alguno. Según este historiador Caulaincourt había reservado las alhajas de la Catedral para él mismo y sus oficiales por lo que mandó cerrarla. Los canónigos intentaron poner a buen recaudo la custodia en la bóveda de los obispos al pie del altar de Santa Bárbara, pero su entrada era más estrecha que la base de la custodia y, ante la llegada de los franceses, tuvieron que dejarla abandonada. No obstante negociaron con Caulaincourt quien pidió 1.000.000 de reales por no tocarla, cantidad que fue rebajada a 500.000. Pero cuando el comisionado, escoltado por soldados franceses, volvía de Buenache de la Sierra de tratar el asunto con el obispo, fue asaltado por una partida de aragoneses y hecho prisionero. Mientras tanto, los soldados, desobedeciendo la orden de su jefe, asaltaron la Catedral e hicieron pedazos la custodia. Éste, avisado de lo que ocurría, acudió a ella y, encolerizado, mató a dos soldados dentro de la iglesia e hirió a tres más que murieron en el hospital. Caulaincourt se llevó, pues, la plata de la custodia y, según Muñoz Soliva, infinidad de alhajas, entre ellas cinco lámparas de San Julián, seis de la Virgen del Sagrario, muchos cálices y candeleros de plata. Cree no exagerar tasando la cantidad perdida en 30.000.000 de reales[18]. Este fue el triste fin de la custodia de Francisco Becerril, así como de muchas otras piezas de plata de toda la ciudad cuya cantidad es imposible de evaluar.

Otro testimonio de lo acontecido es una carta que escribe un prebendado de la Catedral a un personaje de la Corte y que fue publicada en la *Gazeta de Madrid* el viernes 19 de agosto de 1808 y, más brevemente, en el nº 36 de la *Gazeta Ministerial de Sevilla* el 30 de septiembre de 1808, probablemente para difundir los horrores que estaba sufriendo el pueblo español a manos de los franceses. En ella narra como se produjo la toma de la ciudad y lo que supuso de violaciones, amenazas, asesinatos de hombres, mujeres, niños y ancianos y saqueos de casas, aunque pone especial énfasis en los saqueos que sufrieron las iglesias, de las que "los vasos sagrados se destinaban a los usos más profanos". Su versión de la actuación francesa en la Catedral difiere de la narrada por los canónigos en el *Libro de Pitancería* y por Muñoz Soliva. "El saqueo de la Catedral lo reservó el General para sí y su plana mayor. Puso guardias en las puertas exteriores, que dejó cerradas (…). Por esta [puerta que comunica el Palacio Episcopal con la Catedral] entraron sus satélites y edecanes, rompiendo verjas y destrozando puertas, caxones y armarios. Cargaron con el dinero y quantas alhajas encontraron de valor (…) como cálices, lámparas, arañas, candeleros, cetros, varas, navetas, incensarios, paces, ánforas, cruces, blandones y la rica y bien trabajada custodia que deshicieron a hachazos en el gabinete del General; (…). Habiendo entrado unos soldados a robar (…) sabiéndolo el Ge-

18 T. MUÑOZ SOLIVA, ob. cit., nota supra 10, pp. 918-920.

neral envió contra ellos algunos oficiales que los encontraron con las ánforas en la mano y coléricos (…) porque se llevaban lo que pertenecía a su jefe mataron a dos e hirieron a tres. (…). Se refugió el cabildo en la iglesia de las monjas Justinianas a celebrar los oficios eclesiásticos. Del servicio de altar y coro no hay que hablar, pues todas las alhajas se las llevaron y apenas escapó un incensario de las monjas, que sirvió en estas amargas solemnidades"[19]. No creo que exagere el escritor de la carta por la manera en que Miot se hace eco de la destrucción de casas y haciendas y por la manera en que se refleja en los *Libros de Actas* del Ayuntamiento, el cual tuvo que afrontar el problema de encontrarse con una ciudad medio ruinosa y sin fondos para arreglar los numerosos desperfectos.

Esta vivencia no se refleja con todo su dramatismo en los *Libros de actas capitulares*, en las que no hay ninguna alusión a la custodia. El Maestrescuela informa el 12 de julio de que ha prohibido la entrada en la Catedral hasta que no se evalúen los daños ante un escribano y testigos y hasta que no se haga el acto de reconciliación por el asesinato, dentro de sus paredes, de los dos soldados franceses, ceremonia que se llevó a cabo el día 24 de julio. Por su parte el obrero propone que, ante la desaparición de muchas piezas de culto, se transformen las no necesarias que han quedado, en necesarias. Y el canónigo Brihuega, que antes de la invasión había comprado "alguna plata", la cede al cabildo. Pero quizá lo que da más idea del desastre es el hecho de que el propio Cabarrús, Ministro de Hacienda de José I, escribiera al obispo una carta firmada el 25 de julio de 1808, en la que dice que el Rey ha quedado muy impresionado por los sucesos de los días 3 y 4 y pide se envíe una lista de las necesidades que tiene la ciudad de vasos sagrados y ornamentos destinados al culto, para aportar una dotación para reponerlos. Nada más sabemos de este generoso ofrecimiento. Aunque queda empañado al atribuir la responsabilidad a los "instigadores y caudillos" que no aceptan una situación que les puede traer muchos beneficios. Una vez más como en todo dato procedente del bando francés la culpa la tienen los españoles por no dejarse dominar[20].

También aparecen en los mismos libros y en los del Ayuntamiento, y en fechas sucesivas, cartas de conventos de monjas en las que dicen que no tienen ni para comer, canónigos que están en la más extrema de las pobrezas, arrendadores que no pueden pagar, de los jefes del ejército español pidiendo víveres, sábanas y telas para los heridos y hasta zapatos, que sufraga el Ayuntamiento a través de una colecta por toda la ciudad, medias y vestidos para lo que dan dinero los miembros del cabildo de la Catedral, el caudal de las obras pías y el obispo a partes iguales, y un largo etc., que nos demuestran la situación calamitosa del ejército español y

19 La carta está fechada el 21 de julio y no tiene firma aunque para algunos su autor fue el obispo Falcón y Salcedo. Como se ve, el relato de la destrucción de la custodia de Becerril difiere de la de Muñoz Soliva. El obispo no estaba en Cuenca cuando sucedieron los hechos, pero los canónigos que quedaron en la ciudad se los relatarían minuciosamente, por lo que creo que es la más fiable.

20 ACC, *AC 1808*, fols. 51v-54v.

la no menos dramática en la que quedó Cuenca tras el paso de Caulaincourt[21]. Y también aparecen cartas de la Junta Suprema solicitando dinero para luchar contra los franceses[22].

Tras la salida de Caulaincourt el 11 de julio de 1808, se sucedieron varias entradas de tropas españolas y francesas: el 10 y 16 de diciembre de 1808; el 14 de enero de 1809, de los que se habían salvado en Uclés. A mediados de diciembre de ese año vuelven los franceses por tercera vez cometiendo nuevos desmanes y el 17 de junio de 1810, aunque sólo estuvieron 48 horas, no fue menos devastadora. Y de nuevo el 7 febrero, el 22 de abril y el 17 de julio de 1811 con iguales consecuencias. El 29 de septiembre de 1811 llega el general Sainctes D'Armagnac pero esta vez no va de paso, sino que se queda, imponiendo un nuevo gobierno a la ciudad, hasta agosto de 1812 en que sale de ella no sin antes volar el castillo y el edificio de la Inquisición[23]. Después de esto Cuenca recupera la normalidad, intentando salir de la miseria en la que había quedado.

Según Lipschutz el pillaje se convirtió en una práctica común en el ejército francés en toda Europa. Y Fernández Pardo añade que los ingleses imprimieron un folleto en el que ponían sobre aviso a los españoles sobre lo que podría ocurrir, según la experiencia de lo que había sucedido en los Países Bajos e Italia. Napoleón pensaba que su ejército tenía que vivir a costa de los pueblos que iba sometiendo. Y no sólo en lo que se refiere a los víveres, sino incluso en el pago de sueldos, que a veces no llegaban, y que eran sustituidos por el robo y pillaje. Los mandos se convirtieron en auténticos coleccionistas, no sólo de cuadros, como hasta ahora se ha estudiado, sino, como en el caso de Caulaincourt, reservándose las mejores piezas de plata. A las tropas se las convencía de que en los países conquistados encontrarían no sólo gloria y honor, sino también riqueza. Por eso consideraban completamente natural los expolios y los generales hacen la vista gorda ante su actitud. Comenta el caso de Cuenca y cita al francés Levisse que menciona el "saco de Cuenca", "la ciudad estaba repleta de objetos de valor por lo que fue vaciada materialmente". También cita al coronel Naylies, testigo de los mismos, quien confirma que nada fue respetado. Finalmente añade que los objetos de plata suponían un gran negocio pues encontraban fácilmente compradores y que uno de los que más se aplicaron a ello fue el platero francés Nicolás Chameroy[24].

---

21 ACC, *AC 1809*, fols. 56v-58v.; AMC, Legajo 365, *LC de los años1809, 1810, 1811,* 58v-59v.

22 ACC, *AC 1808,* fols. 56v-71; *1809*, 21v-24. AMC, Legajo 364, *LC 1808*, carta impresa fechada el 24 de agosto de 1808, encuadernada entre las juntas de ese año. A lo largo del *Libro de Actas de 1809* aparecen diversos acuerdos de enviar dinero para suministros del ejército del Centro, reiterando cada vez su fidelidad a Fernando VII.

23 T. MUÑOZ SOLIVA, ob. cit., nota supra 10, pp. 927-929. AMC, Legajo 365, *LC, 1809, 1810, 1811*, fols. 50-51

24 I.H. LIPSCHUTZ, "El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia". *Arte Español* 3º cuatrimestre (1961), p. 215-270. F. FERNÁNDEZ PARDO, *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español.* T. I, *Guerra de la Independencia*. Madrid, 2007, pp. 88-89, 126, 206 y 211. J.J. NAYLIES, *Mémoires sur la guerre d´Espagne pendant les années 1808,1809,1810 et 1811*. París, 1817.

En Aragón citaremos el caso de Zaragoza en la que, ya el primer día del ataque francés, los zaragozanos hicieron muchos presos, "encontrando en sus mochilas muchos objetos sagrados como cálices, patenas y otras reliquias que habían robado en las iglesias por donde habían pasado e igualmente mucha plata labrada", "En el monasterio cisterciense de Santa Fe, en el camino de Valencia entre Cuarte y Cadrete mataron (…), robando los ornamentos sagrados, cálices, copón, plata (…)"[25].

Algunos lugares se salvaron del pillaje gracias a la astucia de sus párrocos o de alguno de los vecinos. En este sentido es muy curioso el caso del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Cuando los monjes se enteraron de la proximidad de las tropas francesas, trasladaron la urna de plata con el cuerpo del Santo y numerosos códices a un escondite en casa del cura de Moncalvillo que luego tabicaron. El resto de las alhajas se distribuyó por casas del contorno. Hicieron creer a los franceses que todo había sido robado por el cura Merino que actuaba por aquella zona y que contribuyó encantado al engaño. Así se salvó la casi totalidad de su tesoro[26].

Y es que una guerra tan larga forzosamente costaba mucho dinero a ambos bandos contendientes. La fuente oficial de financiación fue a través de los impuestos. En el caso de la zona que permaneció gobernada por la Junta Central, se intentó seguir con el antiguo sistema de tributos, mientras que en el ocupado por los franceses impondrá un nuevo sistema fiscal a base de varios tipos de gravámenes de manera progresiva en función de la renta de los contribuyentes. Pero no funcionó bien, por lo que ambos bandos se vieron obligados a acudir a impuestos de carácter extraordinario y a empréstitos[27].

En estos impuestos y empréstitos extraordinarios es en los que los objetos de plata, fundamentalmente los religiosos, cobrarán un involuntario y desgraciado protagonismo ya que fueron solicitados reiteradamente para ser amonedados. En lo que toca a la zona francesa, se han publicado artículos de lo ocurrido en Valladolid, Ávila y Salamanca. En Valladolid, además de los correspondientes saqueos, sufrió la desamortización oficial de numerosos conventos y monasterios y su posterior supresión, el intento de expropiación general de la platería religiosa por parte del Comisario del Ministerio de Hacienda Blas de Aranza, la ley del 11 de octubre de 1809 por el que se requisaban también las piezas existentes en todas las iglesias del reino que no fueran estrictamente necesarias para el culto y por último en 1812, cuando huyeron, los pueblos sufrieron un nuevo expolio al paso de las tropas francesas que iban a la desesperada. Ávila, sufrió tres impuestos extraordinarios. El decreto firmado por José I el 16 de agosto de 1808 por el que se imponía un Real

25 W. RINCÓN GARCÍA, *La Zaragoza de los Sitios*. Zaragoza, 2008, pp. 37 y 39, citando a F. CASAMAYOR, *Los Sitios de Zaragoza (1808-1809).* Zaragoza, 1908.

26 A. LÓPEZ-YARTO, "El relicario del Monasterio de Silos" en *Silos. Un milenio*. Burgos, 2003, p. 347.

27 F. MIRANDA RUBIO, "La financiación de la Guerra de la Independencia. El coste económico en Navarra". *Príncipe de Viana* nº 233 (2004), p. 808.

empréstito de 100.000.000 de reales a los eclesiásticos, repartido proporcionalmente entre arzobispos, obispos, cabildos, órdenes religiosas y parroquias, de los que 1.102.000 correspondían al clero abulense, que fue pagado, casi en su totalidad con piezas de plata como en todas las diócesis. El 16 de septiembre de 1809 se obliga a hacer inventario de los objetos que son susceptibles de ceder, contabilizando 16 arrobas de plata, que de momento no salieron de sus lugares. Pero en agosto tuvieron que hacer una nueva entrega de piezas que fueron fundidas por el platero Jerónimo Urquiza con un peso total de 212 libras y 3 onzas. Finalmente, el Mariscal Ney en marzo de 1810 ordenó el pago de 6.000.000 de reales, de los que una parte le tocó a Ávila. Blázquez ha hecho un cálculo aproximado, a través de los datos documentales, de la cantidad de plata que cedió la Iglesia de Ávila y piensa que no bajó de los 1.000 kilos, pero sumados a los saqueos se pondrá en los 2.000 kilos. El ejemplo de estas provincias nos sirve para evaluar la gravedad de lo expoliado en el Patrimonio de objetos de plata en toda España[28].

En cuanto a Salamanca además de los saqueos generalizados, tuvo la mala suerte de que le afectaran las instrucciones de empréstito de piezas de plata religiosa de ambos bandos. Primero la de la Junta Suprema de la ciudad en junio de 1808 que afectó a la Iglesia y a la Universidad, y la francesa, tras la entrada de las tropas en enero de 1809, que supuso que Salamanca entrara en el reparto de los 100.000.000 de reales impuesto por Napoleón en agosto de 1808. Al clero salmantino le tocó en el reparto 1.700.000 reales. A esta imposición de empréstito sucedió la del Mariscal Ney en marzo de 1810 por la que tenían que reunir 1.520.000 reales más, que les costó mucho trabajo reunir a costa de muchas piezas de plata de la Catedral[29].

La Junta Central, por su parte, también emitió diversas órdenes de entrega de dinero u objetos de plata. A Cuenca llegan varias peticiones: el 6 de diciembre para que se realice le préstamo forzoso de la mitad del oro y la plata que tengan los particulares y añade que esto mismo lo está haciendo Napoleón en las zonas ocupadas por él y que siempre será mejor "que sirvan a la Patria", por la del 10 de enero de 1810 todos los ciudadanos deberán entregar un tanto proporcional de sus haberes y el 16 de agosto vuelve a pedir más plata de las iglesias, conventos y particulares[30].

Pero la que supuso la pérdida casi total de su Patrimonio, fue la Real Orden de principios de abril de 1809, por la que se obliga a la Iglesia a entregar todos los objetos de plata que no fueran necesarios para el culto[31]. La noticia le llega al obispo

28 M.J. REDONDO CANTERA, "Las pérdidas de la platería vallisoletana durante la Guerra de la Independencia". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* (1993), pp. 491-501. J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, "El expolio de la platería de las iglesias de Ávila en los años 1808-1812". *Cuadernos Abulenses* nº 10 (1988), pp. 11-45.

29 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Salamanca y la guerra: repercusiones en la platería". *Salamanca. Revista de Estudio* nº 40 (1997), pp. 61-84.

30 AMC, Legajo 365, *LC de los años 1809, 1810, 1811,* fols. 42-43 y 63v-65.

31 Todas las noticias que siguen, salvo que se diga en contrario, están en Archivo Diocesano de Cuenca. Curia Episcopal. Contaduría. Legajo 108.

de Cuenca a través de una carta firmada el 8 de abril por Francisco de Saavedra, quien formaba parte de la Junta Central y del Consejo de Regencia. Incluye las normas que tienen que seguir: los obispos trasmitirán la orden al cabildo y a los conventos e iglesias de la diócesis; estos harán un inventario de los objetos que hayan escogido y los enviarán junto a la plata al Palacio Episcopal en Cuenca, desde donde saldrán hacia la Casa de la Moneda de Sevilla cada vez que se haya reunido una cantidad importante, previa la toma de datos por parte del tesorero general de la diócesis; desde Sevilla remitirán un vale de caja, para que, una vez que termine la contienda, se le pueda devolver el empréstito, pues se considera como deuda nacional. No hace falta decir que esto no se cumplió, como no lo cumplieron los franceses. En el mismo documento figura una lista de los objetos de plata que la Junta considera imprescindibles para el culto, los que toda parroquia debe conservar: una custodia, un viril, un copón para la reserva, una caja para el viático, crismeras, concha de bautizar, cálices cuyo número variará según el número de sacerdotes que oficien en la iglesia, incensario, naveta y cruz parroquial.

Al principio intentaron eludir la ley alegando los saqueos de Caulaincourt y Victor que les habían dejado casi sin lo imprescindible y con muchas piezas destrozadas que enviaron a Madrid para su restauración[32]. Pero su petición fue desestimada y en el mismo legajo se encuentran diversas cartas del obispo fechadas en los últimos días del mes de abril y primeros de mayo, dirigidas a los párrocos de la diócesis en las que adjunta la Real Orden exhortándoles a su cumplimiento. Tal y como se presenta la documentación hace pensar que varios representantes del obispo, quizá los arciprestes, fueron comisionados para ir por los pueblos recogiendo las firmas de los párrocos con las que se daban por enterados y posteriormente pasaban a recoger los inventarios y la plata. Mientras se da este primer paso, el obispo escribe el 13 de mayo a don Diego Antonio de León, marqués de las Atalayuelas, que había sido nombrado Comandante de las armas de Cuenca en 1809, diciendo que le va a ser muy difícil hacer cumplir la Real Orden en el breve espacio de tiempo que le piden dada la enorme extensión de la diócesis y añade que, ante la falta de recursos del obispado, tendrá que ser la Real Hacienda la que pague el traslado de los objetos y los cajones en los que se deberían introducir.

Para dar ejemplo y demostrar su buena voluntad, el obispo hace donación, pocos días después, el 22, de las únicas piezas de su oratorio particular que había podido salvar: una bandeja grande; otra mediana; una vacía o barreño; una salvilla con pie de cáliz; otra salvilla de tres pies. En total pesaba 17 libras, 12 onzas y 14 adarmes, lo que equivale más o menos a 8 kilos.

Todas las iglesias de la capital y de las parroquias rurales están dispuestas a cumplir. Pero son muchas las que contestan que, tras el paso de los soldados franceses, sólo les queda lo necesario e incluso algunas dicen que ni siquiera tienen esto y que piden prestados los vasos sagrados a los pueblos de los alrededores.

32 ACC *AC 1809*, 26v-27.

En la capital, entre las que dicen que no tienen nada que entregar, pues sólo conservan lo preciso, figuran, además del propio cabildo de la Catedral, que sólo pudo entregar una lámpara de 2 libras y 6 onzas de la Capilla de San Julián, varias de las parroquias: a San Martín le queda un cáliz —por el que pagaron a los franceses para que no se lo llevaran—, una lámpara de la reserva y un copón mediano. El Salvador sólo dice que se salvó lo indispensable, aunque en otro documento consta que cedió una cruz parroquial, tres cálices con sus patenas, dos vinajeras con salvilla y campanilla, total 11 libras, 14 onzas, 4 adarmes. De San Gil se llevaron todo y en los primeros momentos tuvieron que pedir prestado un cáliz, aunque pudieron comprar algunas piezas después del asalto de julio de 1808. Tampoco quedó nada en San Juan y en San Esteban. De Santa Cruz se llevaron casi todo, incluida una lámpara que pesaba 200 onzas (casi 6 kilos). De San Nicolás se llevaron los franceses una lámpara, una cruz parroquial, el incensario con su naveta, 6 ampollas de los óleos, una concha para bautismos, un copón, las llaves del sagrario y 2 pectorales de San Nicolás, por lo que sólo queda la custodia con su viril, un copón, 3 cálices, 3 ampollas y una concha. A pesar de ello, entrega un plato con vinajeras que pesa 1 libra y 3 onzas. San Miguel puede aportar 3 lámparas, unas vinajeras con plato y campanilla, 2 cálices con sus patenas, un copón con una cruz y unas sacras cuyo peso total era de 31 libras, 15 onzas y 8 adarmes. La iglesia de San Andrés entrega una lámpara y 2 arañas de plata que pesaron 15 libras, 13 onzas y 8 adarmes. La de Santa María de Gracia una lámpara que donó doña Melchora de Montemayor, viuda de Pedro Velásquez que pesó 2 libras, 12 onzas. Entre los conventos figuran los de las Ángelicas y Benedictinas, sin nada y el de Trinitarios con 2 lámparas, 6 caños de cetro con su copa, total 22 libras y 12 onzas.

En la provincia son muchas las iglesias que no pueden entregar nada. Algunas dan explicaciones de lo sucedido y hacen una lista, algunas estremecedoramente largas, de lo que se llevaron los franceses. Entre ellas: *Valverde, Santiago de la Torre, Villar de Cantos, Valdeganga* (lo poco que se pudo conservar fue porque lo sacaron a hurtadillas y lo llevaron al monte), *Arcas, Mohorte, Valera, Sacedoncillo, Loranca, Peraleja, Solera, Chumillas, Priego, Arbeteta, Ledaña, Beamud de la Sierra, Fuentes Buenas, Sotoca, Valsalobre* con sus anejos *Noales y Albaladejito, Zarzuela, Laguna Seca, Arcos de la Sierra, Villanueva de Guadamejud, Masegosa, Valdecabras* (que incluso manda la certificación de un notario ante lo increíble del expolio), *Villaseca, Cólliga, el convento de Santo Domingo de Huete, Morillejo, La Puerta, Cereceda, Valdemoro de la Sierra, Tovar, San Martín de Boniches, Villarejo del Espartal* (entre las piezas conservadas figura un viril antiguo con un cáliz que le sirve de pie, sin duda el de Francisco Becerril que ha llegado hasta nuestros días[33]), *Torronteras y Villaescusa Palositos, La Huerta, y La Laguna, Arandilla, Carrascosa de la Sierra, Villar de Ladrón, Pajarón y Pajaroncillo, Santa María del Val, Salvacañete, Tejadillos,*

33 A. LÓPEZ-YARTO, ob. cit., nota supra 10, 1998, p. 155.

Cañadajuncosa, Valdemeca, Santa María del Val, Villalba de la Sierra, Villar de la Frontera y Cañada del Hoyo, Campillos Sierra, Tinajas, Pajares y Alcázar del Rey. Valdecolmenas de Arriba envía un certificado el 10 de mayo en el que dice que en la iglesia no hay sobrantes de oro ni plata puesto que es tan pobre que hace años que el Santísimo Sacramento está sin luz, por no tener dinero para comprar el aceite, la iglesia amenaza ruina y el cura vive de limosna.

Entre las que estaban en la zona de tránsito entre Madrid y Cuenca y por lo tanto más expuestas a la rapiña, hay que citar a *Huelves*, que además está muy cerca de *Uclés* por lo que fue una de las víctimas de la batalla de enero de 1809. El mismo día en que esta población fue asaltada, una división de franceses pasó por Huelves saqueó el pueblo sin respetar la iglesia, robando todo lo que encontraron. Por ello sólo queda un cáliz y una custodia vieja.

Algunas han sido siempre tan pobres que nunca llegaron a tener lo considerado por la Iglesia como necesario como *La Melgosa*, *Pesquera* y el convento de Carmelitas Descalzos de *Cuenca*. En total el número de pueblos es muy considerable, pese a ser una provincia muy grande y con muchos núcleos de población, algunos de los cuales hoy forman parte de las provincias de Valencia y Guadalajara.

Se conservan también los inventarios de las parroquias que entregan lo que pueden. Muchas de ellas hacen alusión al paso de los franceses como causantes de la falta de piezas. Aunque es farragoso de escribir y mucho más de leer, voy a transcribir algunos de los datos que constan en el legajo porque son muy reveladores. A través de ellos sabemos que las piezas eran pesadas in situ para dar un recibo al párroco o superior del convento correspondiente, pero que después eran repesadas en Cuenca por el platero Jacinto Serrano nombrado por el cabildo para ello. En estos años no hay plateros oficiales en la Catedral, pero el nombre de Jacinto Serrano aparece reiteradamente trabajando para ella[34].

En sucesivas entregas, se mandan a Sevilla cinco remesas. La primera recogida se produjo, por lo general, en la segunda decena de mayo. El día 11 de este mes está firmado el inventario de *Canalejas*: una custodia con pie de bronce, una cruz pequeña, 2 cálices con sus patenas, un copón pequeño, y unas vinajeras con su platillo, con un peso de 9 libras, 4 onzas y 12 adarmes. El 13 visitan *Albaladejo del Cuende* cuyo párroco dice que el general Victor y sus tropas habían saqueado el pueblo y la iglesia en los ocho días que estuvieron y se llevaron 3 lámparas, una cruz parroquial de las dos que había, 2 coronas, las crismeras, la concha de bautizar, un copón, la cajita del viático, la naveta, 4 cálices y la custodia. Por ello sólo pueden enviar un cáliz que pesaba 26 onzas y media.

El día 16 hubo una gran actividad. Se hacen las entregas de las iglesias y conventos de *Huete*: San Nicolás y Santa María: 3 cálices con 3 patenas, una lámpara

34 A. LÓPEZ-YARTO, "Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 271-272.

con cadenas y capitel, otra lámpara con cadenillas y capitel que pesaron 18 libras, 12 onzas. San Pedro, San Miguel y Santiago: 3 cálices con sus patenas, 2 copones, un incensario con naveta y cuchara, un hisopo, una campanilla, una cruz, dos candeleros, un hostiario con tapa, 5 lámparas, una grande y 4 pequeñas, 6 ramos que sumaron 3 arrobas, 17 libras. San Esteban: una cruz, una lámpara, 2 cálices, un incensario con su naveta por un total de 19 libras y media. Santa María de Castejón: 4 cálices y un copón, un incensario, 4 patenas, 2 navetas, un par de vinajeras con su platillo, una campanilla, una corona, 2 arañas pequeñas, una concha, una lámpara grande, una cruz, 6 libras, 13 onzas y 12 adarmes. El convento de Benedictinos: 6 candeleros de a 6 piezas cada uno, 2 vinajeras, una campanilla, una lámpara completa, que sumaron entre todo cerca de 40 piezas de plata con un peso de 30 libras y 6 onzas. Y el Convento de San Francisco una lámpara grande, un incensario con su naveta, 11 libras y 12 onzas.

El mismo día el recolector pasa por *La Parra*. El párroco se queja del saqueo de los franceses que estuvieron en el pueblo ocho días. Se llevaron un cáliz con su patena, los vasos de los santos óleos, una concha, una caja hostiaria y otras piezas pequeñas. Por ello sólo puede aportar una lámpara que es lo único que ha quedado y que pesó10 libras y 13 onzas. También pasa por *Torrecilla* que aporta un cáliz con su patena, unas vinajeras con su platillo y una lamparilla con un peso de 10 libras, 4 onzas y 14 adarmes y *Collados* que sólo puede entregar 2 vinajeras con su platillo, total 4 onzas y 12 adarmes.

El día 17 *Villaconejos*: una custodia, la cruz parroquial, 2 cálices y una patena, las vinajeras con su platillo, una naveta, 2 lámparas de 3 luces con un total de 17 libras y 4 onzas. El 18 el de *Hinojosa*: un viril de plata en parte sobredorado, una cruz, una lámpara con varios eslabones sobredorados que pesaron 21 libras, 4 adarmes. El 20 el de *Villar del Saz de Navalón* que sólo puede entregar unas vinajeras de 12 onzas y 4 adarmes. El 22 está firmado un documento en el que se dice que a unos soldados franceses enfermos que quedaron presos en el Hospital de Santiago de *Cuenca* les intervinieron y mandaron a Sevilla 38 onzas de plata labrada que "aparecían haber sido al uso de las iglesias". Algunas tenían piedras y esmaltes que fueron desmontadas por el platero Jacinto Serrano. El 23 recogen del Convento de San Francisco de *San Lorenzo de la Parrilla* 2 lámparas un de ellas grande y 2 vinajeras con su plato, total 27 libras. Y el 24 el de la parroquia del mismo pueblo 2 vinajeras con su plato, una lámpara y 2 lamparillas con un peso de 7 libras 50 onzas y 8 adarmes.

Del resto de los inventarios no tengo fechas, pero indudablemente tuvieron que recogerse en torno a las que conocemos de los envíos. Las voy a anotar en el orden en el que figuran en el legajo.

Pareja: un copón de una libra y 7 onzas y una bandeja labrada de una libra y 4 onzas. *Madrigueras*: 3 cálices con sus patenas, 2 vinajeras con sus platillos y campanilla, una lámpara del Cristo de las Necesidades (advocación muy extendida por toda la Mancha), una lámpara de la Virgen del Rosario, 2 lámparas del Santísimo,

total 19 libras y 50 onzas. *San Pedro Palmiches*: un cáliz con su patena, 2 arañas de la Virgen de la Cabeza, total 4 libras, una onza. *Casasimarro*: un cáliz con su patena, un copón y una lámpara, total 10 libras, 5 onzas y 6 adarmes. *Villarejo de Fuentes*: 2 cálices con sus patenas, una custodia, una cruz con pie triangular y un copón, total 7 libras y 7 onzas. *Arrancacepas*: un incensario y unas vinajeras de 2 libras y 5 onzas. En la colegiata de *Belmonte* recogen: 2 jarros y una fuente, 4 cálices, 2 cruces pequeñas, 2 arañas pequeñas con 4 candeleros, un incensario con su naveta, 2 candeleros, un cofrecito, 2 medallones con San Pedro y San Pablo, 3 lámparas, una cruz parroquial con su crucifijo y una efigie de la Virgen en el dorso y piezas sueltas de obras deshechas por un total de 80 libras y 6 onzas, aunque cuando lo volvió a pesar el platero Jacinto Serrano resultó pesar algo menos 76 libras, 12 onzas y 12 adarmes. Además, la ermita de Nuestra Señora de Gracia y los capellanes de varias capellanías ceden entre todos, un copón grande, un cáliz con su patena, 6 candeleros, 2 lámparas, 4 pares de vinajeras con sus platillos. En el convento de franciscanos del mismo lugar una lámpara mediana, 3 patenas, un ramo y algunas piececitas sueltas, total 3 libras, 5 onzas. Y en el de Dominicas una lámpara, una copa de cáliz y 5 arañas, total 5 libras y 5 onzas. Finalmente la cofradía de la Soledad una lámpara. *El Provencio*: un copón, un cáliz con su patena, unas vinajeras con su plato y campanilla, 4 lámparas de distintas capillas, 2 cetros ochavados con columnas, total 33 libras, 10 onzas, 10 adarmes. *Alcocer*: 3 cálices, una cruz parroquial, una custodia, 2 lámparas, 2 cálices, 1 cetro.

En *Uclés* prácticamente no queda nada en la parroquia, ni en el Monasterio de Santiago, ni en el convento de dominicas, después del saqueo del 13 de enero de 1809. Algunos conventos figuran con muy poca cosa o con nada como el de Franciscanos Descalzos de *Torrejoncillo del Rey* o las Concepcionistas de *Belmonte. Culebras*: un cáliz con su patena y cucharilla, unas vinajeras con su plato, total 2 libras y 9 onzas. El Monasterio de Monsalud de *Córcoles*: 2 cruces, 2 candeleros, 2 arañas chicas, 2 cetros, 2 ramilletes, un cáliz y unas vinajeras con su platillo, total 18 libras.

También constan varios conventos de Trinitarios: el de la villa de *Fuensanta* 6 ramos con sus macetas o pedestales, 6 candeleros, un crucifijo con cruz y pedestal, 2 arañas, 3 lámparas, vinajeras con su platillo, un vaso o caja que sirvió de copón —probablemente una caja hostiaria— y 8 cañones para vela, total 41 libras y 8 adarmes. El de *La Roda* una lámpara y unas vinajeras con su platillo y campanilla, total 11 libras. El de Nuestra Señora de Tejeda en *Garaballa*, 2 lámparas, 4 bujías, 2 candeleros de media vara, 2 vinajeras con su platillo y campanilla, 6 candeleros de 3 palmos, 1 cruz de una vara, un acetre con su hisopo y un copón, total 70 libras y 4 onzas.

En *Sacedón* recogen piezas de la Parroquia, la cual cede una lámpara de 5 libras y 13 onzas; de la ermita del Santísimo Rostro, 2 cálices, una patena, un par de vinajeras sin platillo, 2 libras y 3 onzas; y de la ermita de Nuestra Señora del Socorro, un cáliz de una libra y 4 onzas. El total del peso es de 9 libras y 10 onzas.

A continuación aparecen diversos conventos de *Villanueva de la Jara*. El de Carmelitas Descalzos, una lámpara de Nuestra Señora de las Nieves y un cáliz con

su patena, total 10 libras. El convento femenino de la misma orden, una lámpara, 4 candeleros, un cáliz con su patena y unas vinajeras con su plato, total 20 libras. El de religiosos observantes de San Francisco, una lámpara de 5 libras, 14 onzas y 4 adarmes, además, pensaron mandar un copón de 12 onzas, pero como es necesario, envían el dinero correspondiente, en total suma 6 libras, 10 onzas y 4 adarmes. El de Santa Clara, 2 arañitas y unas vinajeras con salvilla, de 2 libras. También figura la Parroquia, especialmente generosa, con una cruz con su crucifijo, una cruz con peana y crucifijo, un acetre con su hisopo, 6 candeleros, un cáliz con su patena, 3 vinajeras con su salvilla, una campanilla, un incensario con naveta y cuchara, una custodia, 2 cetros, la cabeza de otro cetro, varios cañones de ciriales, 2 candeleros de ciriales, una lámpara, una cruz parroquial y 2 sacras. Se tenían preparados también para entregar una cruz feligranada (sic) pero se manda el dinero correspondiente por ser regalo de un bienhechor, una imagen de Nuestra Señora de la Asunción, que se cambia por plata del mismo peso, entregada por la misma familia que la había donado para que la imagen se quede en la parroquia y un Lignum Crucis grande y otro pequeño por los que la parroquia envía dinero para que se queden por guardar una reliquia tan preciada. En total suma 100 libras, 15 onzas y adarmes. Hay asimismo cuatro ermitas que contribuyen. Son las de la Concepción, San Pedro Mártir, San Sebastián y San Ildefonso cada una de las cuales envía un cáliz con su patena y cucharilla que pesan en torno a una libra y 8 onzas cada uno.

La parroquia de *Quintanar del Rey* es, también, muy generosa: 3 lámparas, la de la capilla mayor, la de Nuestra Señora del Buen Suceso y la de Nuestra Señora del Rosario, un incensario con su naveta, una corona, 4 candeleros del Santísimo y un cáliz con su patena, todo lo cual pesa 36 libras, 11 onzas y 3 adarmes.

Por su pobreza, entregan pocos objetos las parroquias de *Valdemorillo,* un cáliz con patena y cucharilla y unas vinajeras sin tapa ni platillo; *Rubielos Bajos,* un copón de 2 libras, 5 onzas y 4 adarmes.

Vara de Rey, entrega "un viril que remata en una cruz que está sobre la cabeza de un ángel y alrededor cuatro rayos con cabezas de ángeles, dos ángeles sostienen el cerco y hay un niño sentado al pie y al frente del viril, está sobre un cáliz con molduras de ángeles en la copa y en el nudo 4 cabezas de serafines, en el pie varios ángeles y dos cabezas al parecer de los Príncipes de la Iglesia, otra efigie y una estampada". Es muy posible que se tratase de una pieza cuya tipología, aunque aparece en otras provincias castellanas, es especialmente frecuente en Cuenca: el cáliz con custodia. Debía de ser especialmente rico y le llamó mucho la atención al recolector pues la describe minuciosamente, cosa que no hace con ninguna otra. Por la descripción debía de ser muy parecido al que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres, obra de Noe Manuel y Jorge de Alcántara, que lo hicieron entre 1580 y 1590[35]. Pero además cede otro cáliz que debía de ser de la

35 A. LÓPEZ-YARTO, ob. cit., nota supra 10, 1998, pp. 342-343.

misma época, pues lo describe como "de varias molduras, con cuatro cabezas de serafines en la copa, otras cuatro en el nudo, y otras tantas con unos fruteros en la peana". Además, una lámpara, un copón y otro cáliz, este último perteneciente a la capilla de San Julián. Casas de Benítez, anejo a Vara de Rey, un cáliz con patena; la ermita del Cristo de la Misericordia una lámpara "como jarrón con molduras"; la ermita del Rosario de labradores, un cáliz con patena y cucharilla. El total de toda la plata entregada por Vara de Rey es de 25 libras, 2 onzas y 8 adarmes.

En *Sisante* colaboran el convento de Franciscas Descalzas con 4 candeleros y dos arañas con un total de 4 libras y 11 onzas y media y la Parroquia con 9 lámparas, una de ellas procedente de la ermita de la Concepción y dos pequeñas de la ermita del Cristo de la Esperanza, un cáliz con su patena, además de 2 lámparas, dos cálices con sus patenas y un vaso de cáliz pertenecientes a Pozo Amargo que era anejo a ella. Todo pesó 23 libras, 4 onzas.

Hay cerca de un centenar más de inventarios de conventos y parroquias, pero creo que esta muestra sirve para sacar algunas conclusiones. La primera de ellas sería el número considerable de objetos litúrgicos de plata que había en Cuenca y la cantidad considerable que se perdió en aquellos momentos. También la tipología de las piezas entregadas. Las más numerosas son: vinajeras con salvilla y campanilla tipología muy típica del siglo XVIII, cetros, coronas y, si tienen varios, algún cáliz. En menor cantidad bandejas, algún incensario con su naveta, candeleros, alguna custodia, cruz parroquial y de altar. Y llama la atención dos tipos de piezas de los que no hemos encontrado ningún ejemplar en las parroquias de Cuenca: los ramilletes, elementos puramente decorativos de los altares y por lo tanto sin utilidad para el culto y, sobre todo, las lámparas y arañas por ser muy numerosas (en algún caso se citan hasta 6 de una misma iglesia), que suelen ser las que más pesan y por lo tanto las que más dinero aportan. También se citan en varias ocasiones "viril al que sirve de pie un cáliz", sin duda los cálices con custodia a los que hemos hecho alusión más arriba.

En cuanto a las cantidades, son muy dispares, pero oscilan entre las 10 y las 30 libras; algunas sobrepasan bastante estas cifras, como la colegiata de Belmonte con sus 76 libras pero la mayoría no llega a las 10. Destacan por su peso los inventarios de las iglesias de Requena —hoy provincia y obispado de Valencia—, la de Santa María con 82 libras y la de El Salvador con 124.

El 24 de mayo sale la primera remesa hacia Sevilla en 6 cajones, en total pesan 17 arrobas, 12 libras, 3 onzas y 12 adarmes que equivalen a 860 marcos y 6 ochavas. En fechas sucesivas saldrán cuatro remesas más. La segunda el 16 de junio con 2.394 marcos, 2 onzas y 6 ochavas, con un valor de 360.216'15 reales. La tercera el día 23 del mismo mes con 743 marcos, 3 onzas y 5 ochavas que valían 123.900'6 reales. La cuarta salía el día 26 y es la más importante pues lleva 4.805 marcos y 4 ochavas, más 2 onzas, 5 adarmes y 2 tomines de oro, que suman 717.375'16 reales. Y la última el 25 de agosto con 368 marcos, 5 onzas y 7 ochavas con un valor de 54.341'50 reales. En esta se incluía la remesa llegada desde Requena a primeros de

agosto. En carta de 18 de julio el arcipreste de la zona le comunica al obispo que el día 12 había salido de esta villa Jaime Carrasco, que era el comisionado para la recogida de objetos de plata en la zona, con el arriero Pedro Antonio Murciano con cuatro cajones de objetos de plata. A estos se irían uniendo otros veinte arrieros. No es frecuente que el propio comisionado acompañe los envíos, pero aprovechan su marcha a Cuenca para que vigile a los arrieros que a veces no cuidan los carros sobre todo en las paradas donde "los pierden de vista".

El mismo día el obispo escribe una carta a Vicente Alcalá Galiano, Tesorero general y Ministro del Consejo de Regencia, en la que le comunica que sale este envío y que es el último, con lo cual piensa que ha cumplido fielmente la Real Orden de abril. En ella añade que el total de lo enviado pesa 188 arrobas 7 libras, 15 adarmes y 2 onzas. Esta cantidad equivale más o menos 2.200 kilos, lo que, unido a lo hurtado por las tropas francesas imposible de evaluar, da una idea de la magnitud de lo perdido. Incluso pensando que pudieron ocultar que conservaban algo más de lo que entregaban, los inventarios y la cantidad final dan idea de la catástrofe que supuso la Guerra de la Independencia para el Patrimonio Artístico de la ciudad y del obispado. El Tesorero, por su parte envía una carta de pago dirigida al obispo de Cuenca el 14 de noviembre de 1809 en la que constan los cinco envíos con sus cantidades correspondientes. Valoran la plata a 160 reales el marco, por lo que suman un total de 1.386.465 reales.

El 26 de febrero de 1810, el Marqués de las Hormazas, Presidente del Gabinete interino del Consejo de Regencia de España e Indias, escribe personalmente al obispo comunicándole que ha dado cuenta de la llegada de la plata de Cuenca y dicho Consejo ha visto con enorme satisfacción el "pronto cumplimiento de la Real Orden en lo relativo a las alhajas". Todavía estaba vivo el espíritu patriótico, pero imagino la tristeza que debieron sufrir tanto el obispo como los párrocos y frailes al ver partir tantas obras de arte reunidas durante siglos y que esta carta sería una pequeña satisfacción dentro de las tribulaciones que estaban soportando.

Como dato curioso apuntaré que en el *Libro de fábrica de 1789-1812,* sin fecha fija, consta la cantidad de 7.760 reales que se pagaron por la plata "después de ejecutado por los franceses en 1808". En el contexto en el que está redactado el párrafo, parece ser que compraron piezas robadas, no que las hicieran nuevas. Además, pone que algunas de la catedral fueron devueltas por particulares. No creo que Caulaincourt dejara participar del expolio a conquenses. Quizá estos las compraran a los franceses que muchas veces las vendían para hacerse con dinero y no cargar con el peso de la plata[36].

Por todo lo dicho y por lo que aun le quedaba por padecer a la diócesis en otras guerras, parece casi milagroso que se conserven aun suficientes piezas de plata en la diócesis para que nos permitieron, en su momento, hacer un estudio del desarrollo

36 ACC, *Libro de frutos 1789-1812,* fol. 236.

estilístico de la orfebrería conquense en el siglo XVI y, de una manera más sucinta, las consecuencias del empobrecimiento de la provincia y la influencia de la Corte en los siglos siguientes. Creo que debemos felicitarnos por ello.

Plateros de las Reales Caballerizas

FERNANDO A. MARTÍN
Patrimonio Nacional

Dentro de los nombramientos de plateros reales debemos tener en cuenta aquellos que fueron nombrados para atender los encargos de las Reales Caballerizas de S.M., que eran nombrados por el Caballerizo Mayor en nombre de S.M.

De ellos no nos hemos ocupado en el Catálogo de la plata[1], debido a que su documentación está dentro de las de Caballerizas que ocupan una sección independiente dentro del Archivo General de Palacio, la cual empezamos a cotejarla a finales de la década de los noventa, por ello hoy sólo damos a conocer cuatro nombres de plateros de la Caballerizas que corresponden a los reinados de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, de los cuales no se han publicado hasta la fecha ningún dato.

El interés que nos mueve a dar a conocer estos datos es el hecho de ampliar el campo de especialidades de la platería, tanto en sus vertientes técnicas, tipológicas y estilísticas. Desde el punto de vista técnico serán sobre todo plateros-cinceladores y así consta en sus nombramientos, ya que el cincelado será uno de sus trabajos fundamentales en una variedad de piezas que no habíamos tenido en cuenta hasta la fecha, como las piezas necesarias para el uso de berlinas, birloches y forlones: remates en las esquinas de los coches, bisagras, llaves, hebillas, cabillos, pasadores, etc., a las que hay que añadir la ejecución de otras para los aderezos de caballos, como el diseño y realización de estribos, espadines y mazas para los lacayos y escudos de armas para los volantes (láms. 1, 2, 3 y 4). Piezas éstas que serán ejecutadas según la moda de cada momento y reinado.

---

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

El primero que tenemos documentado es Andrés de Loarte, que se nombra como platero cincelador y dorador de oro de las Reales Caballerizas en el documento que aportamos en el apéndice, sobre la contrata para la ejecución de piezas para las mismas en el año 1770. Es muy probable que fuera madrileño, pues dicho apellido lo encontramos entre el personal de la servidumbre de S.M. desde el siglo XVII, por ejemplo, Gregorio Loarte y Quesada mozo del Guardajoyas.

En 1763 aparece mencionado en la matricula de su hijo Manuel en la Academia de San Fernando y éste manifiesta que tiene catorce años, por lo que tenía que estar activo al menos desde el año 1749.

Trabajó tanto para el rey Carlos III como para el futuro Carlos IV y Maria Luisa de Parma, para los que realizó dos aderezos de caballo de plata sobredorada en el año 1778. El encargo es del año anterior, 1777, del 23 de diciembre, y para comenzarlos se le adelantan, el 26 de abril, 10000 reales de vellón; el total de la cuenta, que lleva fecha de finales de diciembre de 1778, asciende a la cantidad de 38.799 reales de vellón, cantidad esta que justifica la publicación de este documento.

En el año 1780 realiza otras piezas para otros dos aderezos de caballo, una cuenta del 2 de marzo que asciende a 2.510 reales y 8 maravedís y otra del 20 de junio por la que se le pagó 1.817 reales y 17 maravedís.

La última obra que tenemos documentada es su intervención en la composición de piezas y aderezos en las figuras del Nacimiento del Príncipe de Asturias que se montó en el Palacio Real de Madrid en la Navidad del año 1785.

La tradición de montar un Nacimiento en Palacio la trajo a España Carlos III desde Nápoles y desde el primer año de su reinado aparece mencionada esta costumbre en la vida palatina. En su adorno, montaje y ejecución intervenían todos los artistas reales: escultores, arquitectos, pintores, etc. y para el adorno de las figuras, como ya señaló nuestra compañera Mª. Jesús Herrero[2], se realizaba con el mismo esmero con que se trabajaba para las personas reales: vestidos de seda con botonaduras de plata o perlas, zapatos de piel, espadas, gualdrapas, frenos y aderezos de caballo. Las cuentas presentadas por los diferentes maestros así lo corroboran, sean bordadores, plateros, silleros, caldereros, etc.

Según la cuenta presentada por Loarte su intervención en dicho Nacimiento ascendió a 18.255 reales de vellón y 17 maravedís, cantidad que fue cobrada por su hijo Manuel de la Cruz Loarte.

Su muerte debió ser repentina, pues del 27 de diciembre de ese año, 1785, está la Real Orden del Marques de Villena y Estepa, Caballerizo Mayor de S.M., nombrando para cubrir la vacante de Loarte a Agustín García, maestro examinado y aprobado en esta Corte, en atención a su habilidad y primor en las obras que ejecuta de su arte, según consta en su expediente personal[3]; en el mismo, se hace constar que es

2 Mª.J. HERRERO SANZ, "El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid: Origen, desarrollo y actualidad". *La Navidad en Palacio*. Patrimonio Nacional. Madrid, 1998. pp. 27-35.

3 A.G.P. C 391/2.

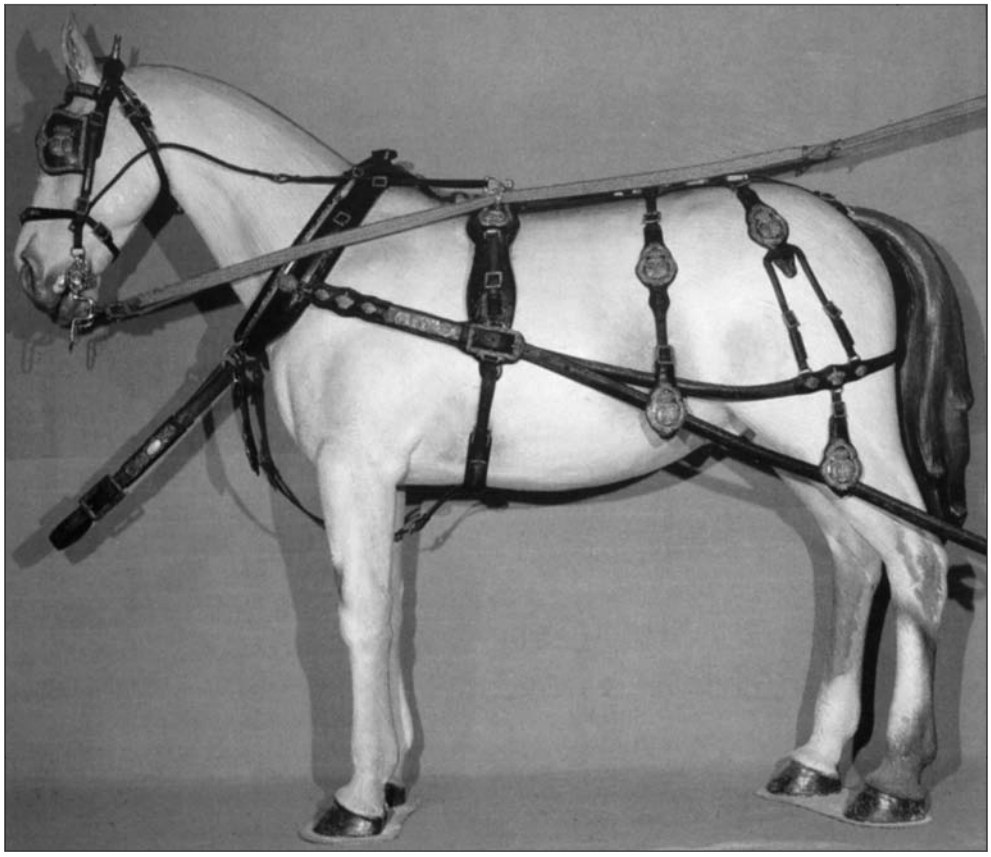


LÁMINA 1. *Aderezo de caballo, correaje con aplicaciones de bronce dorado. Siglos XVIII y XIX.*

por fallecimiento de Loarte, que servía dicha plaza sin sueldo alguno, mediante que esta plaza no lo tiene señalado. De aquí que estos plateros sólo aparezcan en las cuentas de las Reales Caballerizas y no en los libros de asientos de los oficiales de manos de la Real Casa o Cámara.

Escasas noticias tenemos de Agustín García, ya que sólo estuvo activo en la plaza apenas 22 meses; sólo nos consta su intervención en el Nacimiento que se montó en la Navidad del año 1786, por el que cobró la cantidad de 11.602 reales de vellón y 25 maravedís.

De nuevo el Caballerizo Mayor de S.M. nombra, para cubrir la vacante, producida por la muerte en el mes de septiembre de Agustín García, a Juan Antonio Hernández el 25 de octubre de 1787, para dicha plaza de platero cincelador de las Reales Caballerizas. En dicho nombramiento se hace constar la habilidad que tiene para la ejecución de las obras de su arte, y en papel aparte se menciona el hecho:

"que es artífice platero y del Colegio de Madrid", datos estos que no suelen aparecer en otros nombramientos. El 6 de diciembre se le dio certificado de fuero.

Entre las obras que se le encargan de su cargo, encontramos una cuenta de diferentes piezas de plata en el año 1788 que asciende a 21.541 reales de vellón. Del 30 de mayo del año siguiente consta otra en la que se especifica que realizó espadines para los lacayos y el sello de las armas reales.

En el año 1791 realiza cuatros puños de plata para los bastones y cuatro escudos de chapa de cobre dorados con oro molido para los porteros de las Reales Caballerizas, así como de componer una escribanía del Sr. Veedor; la cuenta ascendió a 4.182 reales de vellón.

Su habilidad o su influencia dentro de la vida laboral palatina le llevó a realizar otro tipo de encargos para la servidumbre de SS.MM., de tal manera que en el año 1789 presenta una factura de varias piezas de vajilla de plata que van colocadas en un cofre, que se ha hecho para la Reina Ntra. Sra.

Su actividad se desarrolla hasta el 6 de febrero del año 1806 en que muere, según consta en su expediente personal[4].

El siguiente nombramiento que hemos localizado es ya tardío, a finales del reinado de Fernando VII, se trata de Víctor García de Páramo, que es nombrado en el año 1831, en atención a su trabajo en los coches de las Reales Caballerizas. En su expediente consta que tiene el obrador en la calle de Hortaleza y pertenece al Colegio de Madrid[5].

Pero con anterioridad a esa fecha ya le encontramos trabajando para la Real Casa, pues en su solicitud, presentada el año 1829 para cubrir la vacante de Manuel José de Urquiza, nos manifiesta que es natural y vecino de esta Corte, platero-broncista, con casa abierta en el nº 25 de la calle Hortaleza, y entre sus obras nos dice que ha trabajado en los bronces de los muebles de la habitación de los Infantes Don Carlos y D. Francisco de Paula, así como en los del Casino de S.M.[6].

El periodo del Gobierno Intruso y la mayor parte del reinado de Fernando VII en cuestión de bronces está aún por analizar, pero la actividad debió ser grande en función de las obras conservadas o en el hecho de existir un taller de bronces muy activo durante este periodo. Este taller lo dirigió Ignacio Millán y en él trabajaron tanto plateros y broncistas que alcanzaron gran prestigio. Precisamente, la pugna por ocupar la vacante de Manuel José de Urquiza, que acumulaba en su persona los cargos de platero-broncista de Cámara, Casa y Casas de Campo, en el año 1829, es muy reñida, y pone de manifiesto la cantidad de importantes artífices que se presenta a ella.

Entre los especializados en bronces y relacionados con trabajos para la Real Casa debemos mencionar a: los Pecul, Felipe y Luis, que trabajaban en el taller reservado

4 A.G.P. C501/18.

5 A.G.P. C 415/29.

6 F.A. MARTÍN, "La platería de Martínez al servicio de la Real Casa (1)". *Reales Sitios* nº 66, 1980, p. 15.

LÁMINA 2. *Aderezo de caballo. Cabezada. Siglo XVIII.*

LÁMINA 3. *Estribo cobre dorado, modelo sencillo usado desde el siglo XVII.*

de S.M.; Blas Gil Gómez que, junto con García del Páramo, había trabajado en los bronces para los muebles del Casino de la Reina y para los de las habitaciones de los Infantes.

El rey determina dividir en dos el nombramiento y lo hace en función de la especialidad, nombra platero de la Real Casa y Cámara a la Fábrica de Martínez y como broncista a Luis Pecul. Dos años después, se nombra a Víctor García del Páramo como platero-broncista de las Reales Caballerizas.

Contrata de los precios presentada por Andrés de Loarte cincelador de las Rs. Caballerizas de S.M. para el año 1770[7].

Digo yo Andrés de Loarte artífice platero, cincelador y dorador de oro molido de la Rs. Caballerizas del Rey Ntro. Sr. (q. D. g.) que me obligo a ejecutar las piezas que se ofrezcan, desde primero de enero hasta ultimo de diciembre de este año de 1770 en los precios que diré y dichas piezas son las que sirven ordinariamente a S.M., Príncipe Ntro. Sr., Señora Princesa y Serenísimos Sres. Infantes que de lo que aiga (haya), ejecutar extraordinariamente bajo nueva idea o composturas que ocurran de esto no puede ir en esta contrata sus precios, respecto ignorarse lo que pueda ocurrir.

Berlina de dos asientos, de la servidumbre del Rey Ntro. Sr.

De hacer cada chapa grande de las que guarnecen todo el tejado,
Su hechura de medias cañas, ciento veinte reales de vellón 120
De hacer cada chapa de las que van de adorno sobre las puertas,
Veinte reales de vellón 20
De hacer cada chapa de las que van en los ángulos de los remates,
Catorce reales de vellón 14
De hacer cada chapa de las que van de adorno en dichas medias cañas,
Diez y seis reales de vellón 16
R
De cincelar cada remate, cincuenta reales de vellón..... 50
B
De cincelar cada bisagra, cuarenta y cinco reales de vellón 45
LL
De cincelar cada llave con su escudillo, treinta reales de vellón..... 30
G
De cincelar cada grampa para los cerraderos, quince reales de vellón..... 15

7 A.G.P. Leg. 477.

LÁMINA 4. *Maza de las Reales Caballerizas. Reinado de Fernando VII.*

E
De cincelar cada hebilla con su cabillo para los vientos,
Doce reales de vellón 12

Forlones[8] de cuatro asientos para la servidumbre de S.M. y Altezas y Sr. Caballerizo Mayor.

R
De cincelar cada remate, cinquenta reales de vellón 50
B
De cincelar cada bisagra, cuarenta y cinco reales de vellón 45
P
De cincelar cada pico, cuarenta reales de vellón..... 40
LL
De cincelar cada llave con su escudillo, treinta reales de vellon..... 30
G
De cincelar cada grampa para los cerraderos, veinte reales de vellón..... 20
E
Encorreamientos (correajes) para dichos forlones.
De cincelar cada hebilla para los correones, veinte reales de vellón 20
P
De cincelar cada pasador de puente, ocho reales de vellón..... 8
C
De cincelar cada cabillo, quatro reales de vellón..... 4
De cincelar cada clavija, quatro reales de vellón 4
E
De cincelar cada hebilla con su cavillo para los vientos,
Doce reales de vellón..... 12

Aderezo de caballo de plata para la servidumbre del Rey Ntro. Sr.

C
De cincelar cada cabezuela, ocho reales de vellón 8
De cincelar cada casquillo para fundas de pistolas veinte reales de vellón.... 20
De cincelar cada cabillo, un real de vellón..... 1
B
De cincelar cada pieza de bozo frontal y petral, diez y ocho reales de vellón 18
E
De hacer cada estribo para montar a caballo, ciento ochenta reales de vellón 180

8 Carruaje cerrado con puertecillas, colgada la caja sobre correones y puesta entre dos varas de madera, sin estribos.

D
De dorar a oro molido dicho estribo, quatro cientos catorce reales de vellón y veinte maravedís.....414,20
P
De platear a plata molida dicho estribo, ciento cincuenta reales de vellón... 150

Tiro de caballos de los que sirven a S.M. en el birloche

C
De hacer cada chapa larga de la tapa, noventa reales de vellón..... 90
De hacer cada chapa como de bozo para dichas tapas,
Diez y seis reales de vellón..... 16
Y si fuesen en igual de tapas silloncitos a la inglesa, de cada
Chapa, ciento y cuarenta reales de vellón..... 140
De cada chapa de en medio de dos, sillones, cinquenta reales de vellón..... 50
De hacer cada chapa de antogera, diez y seis reales de vellón..... 16
De hacer cada chapa de frontal, diez y seis reales de vellón..... 16
De hacer cada chapa de gruperin, diez reales de vellón 10
De hacer cada chapa de caracolillo, diez y ocho reales de vellón 18
De hacer cada chapa de alzatirante, diez y seis reales de vellón..... 16
De cincelar cada cabillo chico, tres reales de vellón 3
De cincelar cada copa de freno, doce reales de vellón..... 12
E
De cincelar con la inclusión de la hechura de cada hebilla,
Con su hebillón, seis reales de vellón..... 6
P
De la hechura de cada pasador de punta, cinco reales de vellón..... 5
La hechura de cada pasador, quatro reales de vellón..... 4
C
Hechura de cada cabillo, tres reales de vellón..... 3
Hechura de cada copita, cinco reales de vellón..... 5
Hechura de cada copa de freno, veinte reales de vellón..... 20
Hechura de cada casquillo para las fundas de pistolas,
Quarenta y cinco reales de vellón..... 45
De hechura de cada cabezuela de silla, veinte reales de vellón..... 20
B
De hechura de cada pieza de bozo frontal y petral, treinta reales de vellón 30
E
De hechura de cada estribo, doscientos treinta reales de vellón..... 230

Aderezo de caballo de metal para la servidumbre de S.M., Altezas y Sr. Caballerizo.

E
De cincelar cada hebilla, quatro reales de vellón..... 4
P
De cincelar cada pasador de punta, tres reales de vellón..... 3
De cincelar cada pasador, dos reales de vellón 2
C
De cincelar cada copita, cuatro reales de vellón 4
De cincelar cada copa de freno, doce reales de vellón..... 12
E
De cincelar cada hebilla mediana, ocho reales de vellón 8
De cincelar cada hebilla chica, seis reales de vellón 6
De cincelar cada hebilla de rendaje, cuatro reales de vellón 4
P
De cincelar cada pasador mediano, siete reales de vellón..... 7
De cincelar cada pasador chico, cinco reales de vellón..... 5
A
De cincelar cada argolla de tapa, doce reales de vellón 12

Tiros de mulas de la servidumbre de S.M., Altezas y Sr. Caballerizo Mayor.

C
De hacer cada chapa entera de adorno de tapa, doscientos cincuenta..... 250
De hacer cada media chapa de adorno de tapa, ciento doce reales de vellón 112
De hacer cada chapa de tapadillo, sesenta reales de vellón 60
De hacer cada chapa de en medio de ventril, ochenta reales de vellón 80
De hacer cada chapa de antogera , diez y seis reales de vellón..... 16
De hacer cada chapa de bozo, diez y seis reales de vellón..... 16
De hacer cada chapa de frontal , diez y seis reales de vellón..... 16
De hacer cada chapa de gruperín, diez reales de vellón 10
De hacer cada chapa de caracolillo, diez y ocho reales de vellón 18
De hacer cada chapa de alzatirantes, diez y seis reales de vellón. 16
De hacer cada cabillo grande, cinco reales de vellón 5
De hacer cada cabillo mediano, cuatro reales de vellón 4
De cincelar cada cabillo chico, tres reales de vellón 3
De cincelar cada copa de freno, doce reales de vellón..... 12
De cincelar cada hebilla grande, diez reales de vellón 10
De cincelar cada hebilla mediana, ocho reales de vellón 8
De cincelar cada hebilla chica, seis reales de vellón 6

P

De cincelar cada pasador grande, ocho reales de vellón..... 8
De cincelar cada pasador mediano, seis reales de vellón..... 6

E

De la hechura de cada espadín de plata que sirven a los lacayos,
Noventa reales de vellón..... 90
Así mismo separadamente es lo que importe la plata.....

ESCUDO DE ARMAS

De la hechura de cada escudo de armas de plata que sirven en las
Gorras de los bolantes, doscientos veinte reales de vellón sin la
Inclusión de la plata..... 220

M

De la hechura de cada maza de plata de los volantes,
Doscientos reales de vellón..... 200
Y el valor de la plata.....

Fechado y firmado por Andrés Loarte en Madrid a 1 de enero de 1770.

Una obra inédita de Manuel García Crespo: el marco de plata de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila

LORENZO MARTÍN SÁNCHEZ
Universidad de Salamanca

FERNANDO GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ

Introducción

La humilde humanidad cristiana, desapercibida muchas veces en la cotidianeidad de parroquias o monasterios, ha dado lugar con el tiempo a un sinnúmero de obras de arte de gran belleza. De entre los muchos ejemplos que podrían traerse a colación algunos merecen un lugar destacado en la historia. Tal es el caso de la capilla de Nuestra Señora de la Portería, anexa a la iglesia convento franciscano de San Antonio de Ávila, construida gracias a la devoción y no menos empeño de fray Luis de San José, un hombre sencillo, al que se le apareció la Virgen para salvarlo de una muerte segura. Ese trascendental y milagroso acontecimiento despertó en la ciudad abulense un fervor como no se recordaba desde los tiempos de Santa Teresa y atrajo hacia el convento a numerosos benefactores, incluso a destacados miembros de la aristocracia madrileña. Fue precisamente uno de ellos, don Pascual Enríquez de Cabrera, IX Duque de Medina de Rioseco, el que costeó la construcción de la capilla y gran parte de las obras de arte mueble que decoran su interior, entre ellas el magnífico retablo que acoge el lienzo de la Virgen. Sin embargo, pese a que se

han realizado varios trabajos sobre la historia del convento y de la propia capilla, y se han descrito y estudiado sus objetos artísticos, incomprensiblemente ha pasado desapercibida una interesante y destacada obra, que culmina artísticamente el conjunto y cierra el programa iconográfico: el marco de plata que rodea el cuadro de la Virgen de la Portería, del que vamos a tratar en estas líneas.

Baste adelantar, por el momento, que posiblemente sea la pieza de platería barroca de más calidad de cuantas se conservan en la ciudad de Ávila. Pero por si esto no fuera suficiente motivo para figurar en los inventarios artísticos, su importancia es mayor, pues los punzones que conserva permiten asegurar que salió de los talleres salmantinos de Manuel García Crespo, obra inédita que a partir de ahora habrá que incluir dentro del catálogo de este prolífico y conocido platero. A pesar de todo, no podemos por el momento resolver algunas dudas importantes, como el nombre del comitente o la fecha exacta de su colocación. Tan sólo podemos afirmar que se realizó hacia mediados del siglo XVIII, cuando la capilla mariana ya estaba terminada, alterándose con ello la disposición original de algunos elementos.

Asimismo, otro interesante aspecto, sobre el que ya hemos llamado la atención en ocasiones anteriores, tiene que ver con la situación de la platería abulense durante el siglo XVIII, pues ante la falta de artífices locales se recurre con frecuenca a plateros foráneos, especialmente de Madrid y Salamanca[1]. Este proceder era casi obligado cuando se trataba de encargar obras de gran magnitud o trascendencia, que requerían la intervención de un artísta experimentado, aun cuando se incrementase notablemente el precio. Y eso fue también lo que ocurrió en el caso de este marco de plata.

No queremos dejar pasar la ocasión para agradecer al párroco de la iglesia de San Antonio de Ávila, D. Máximo García Hernando, las atenciones que nos dispensó para poder fotografiar y estudiar la pieza. Igualmente queremos tener un recuerdo emocionado para el padre Martiniano Casero, querido fraile franciscano, protagonista en vida de la salud espiritual del barrio abulense de San Antonio, quien no sólo en alma, sino también en las letras se aproximó a la Virgen de la Porteria. Y también de gratitud para D. Julián Blázquez Chamorro, recientemente fallecido, pionero en el estudio de la platería abulense, quien con sus trabajos nos animó a realizar los nuestros y al que dedicamos este pequeño artículo.

La capilla de Nuestra Señora de la Portería

Los datos más relevantes sobre la construcción de la capilla en la que se venera el cuadro de Nuestra Señora de la Portería de Ávila, así como el origen de la advocación

1 Cf. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 157-186.

y colocación del cuadro en ella han sido ampliamente tratados con anterioridad[2]. Y dado que el objeto de este artículo es otro tan sólo haremos un breve resumen de los hechos más destacados para situar al lector en el contexto histórico y artístico en el que se elaboró el marco de plata que rodea el lienzo.

La historia de la Virgen de la Portería está ligada a la de fray Luis de San José (1690-1737), hermano laico, natural de Gallegillos de Campos (León). Según nos cuenta fray Juan de San Antonio, ya desde niño mostró gran devoción por la Virgen, lo que motivó que a finales de 1713 ingresara como novicio en el convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Cerralbo (Salamanca). En 1718 recaló en el de franciscanos descalzos de San Antonio de Ávila, siendo designado hortelano y encargado de la mendicación. El 3 de mayo de ese año, cuando el agua y el granizo ocasionado por una fuerte tormenta amenazaba con destruir la huerta del convento, fray Luis se adentró en ella para intentar dar salida a la riada abriendo las puertas y troneras de las paredes. Al verse rodeado por las aguas que se habían vuelto impetusosas, se subió a una de las tapias de tierra para salvar su vida. Invocó entonces a la Virgen, la cual se le apareció con la aspecto que mostraba en una estampa conservada en la portería de dicho convento. Tan sólo un mes después, el 16 de junio, y para que no se olvidase el suceso milagroso, fray Luis decidió encargar un cuadro de la Virgen, tal y como se le había aparecido, al pintor salmantino pero avecindado en Ávila, Salvador Galván Grados.

La pintura estaba terminada en 1719, entregándose el domingo de ramos. Se trataba de una obra sencilla en cuanto a ejecución, de colores "ordinarios" y estilo arcaizante, cercana en opinión de Matilde Verdú al naturalismo barroco del siglo

2 Las referencias más antiguas, contemporáneas a los sucesos que dieron lugar al origen de la devoción, son las que nos aporta fray Juan de San Antonio, historiador y cronista de la provincia franciscana de San Pablo: *Historia de la nueva, admirable y portentosa imagen de Nuestra Señora de la Portería, de Ávila, y de su camarero Fr Luis de Sn Joseph, religioso francisco descalzo de la provincia de San Pablo, en Castilla la Vieja, dedicada al Señor Marqués de Almarza, Juan Antonio Bernabé de Guzmán y Toledo, & c. Su author el R. P. Fr. Juan de San Antonio, lector de Theología, calificador de la Suprema, chronista oficial de todo el Orden Seraphico, comisario visitador, que ha sido de dos provincias, y presidente de sus capítulos, ex ministro provincial de la sobredicha provincia de San Pablo, y su actual chronista*. Salamanca: En la Imprenta de la Santa Cruz, por Antonio Villarroel, y Torres, 1739. Tomando como base las noticias aportadas por fray Juan se han publicado varios trabajos que mercen ser destacados: M. CASERO MARTÍN-NIETO, "La capilla de Nuestra Señora de la Portería, unida al Convento e Iglesia de San Antonio". *Monjes y monasterios españoles: actas del simposium (1/5 de septiembre de 1995)*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1, 1995 (Arte, arquitectura, restauraciones, iconografía, música, hospitales y enfermerías, medicina, farmacia, mecenazgo, estudiantes), pp. 569-605. L. MOYA BLANCO, "Capilla de Nuestra Señora de la Portería en Ávila". *Arquitectura española* n.º XXI, 1928. C. SÁNCHEZ FUERTES, "San Antonio de Ávila: ejemplo de Convento alcantarino (1577-1896)". *Monjes y monasterios españoles…* ob. cit., Vol. 2, 1995 (Fundaciones e historias generales, personajes, demografía religiosa), pp. 701-744. C. SÁNCHEZ FUERTES y S. LÓPEZ GONZÁLEZ, *El Convento de San Antonio de Ávila y su Capilla de Ntra. Sra. de la Portería*. Ávila, 1997. M. VERDÚ RUIZ, "La advocación de Nuestra Señora de la Portería y la capilla construida en su honor dentro del convento abulense de San Antonio". *Cuadernos Abulenses* n.º 8, 1997, pp. 11-92.

XVII, quizá porque se hizo a partir de una estampa que reproducía un modelo de esa época. Representa una Virgen Inmaculada de rostro juvenil que junta los dedos de las manos sobre su pecho. Viste túnica blanca y manto azul. Lleva en la cabeza doce estrellas rodeadas de rayos y sobre ella la paloma del Espíritu Santo, y está rodeada de nubes y serfines según es habitual en este tipo de representaciones. No obstante se advierten algunas variaciones respecto al modelo tradicional difundido por Ribera o Murillo, pues la media luna sobre la que apoya lleva las puntas hacia arriba y no hacia abajo, según solía ser habitual, y los atributos de María, en este caso rosas y lirios, flotan sobre las nubes en lugar de ser portados por ángeles (lám. 1).

En septiembre de 1719 la imagen ya se había colocado en la portería del convento, en un humilde retablito que hizo con sus propias manos, fray Bartolomé de San Francisco. Fue así como surgió la devoción a la Virgen de la Portería. En esa primera ubicación estaba accesible para todos, fundamentalmente "ciegos, cojos, enfermos de todo tipo y pobres", lo que al parecer ocasionó ciertos transtornos al convento, especialmente en lo que respecta a la tranquilidad que debía reinar en la portería. Tal vez eso pudo motivar el alejamiento temporal al que fue sometido fray Luis, pues en 1720 fue destinado al convento de San Francisco de Villacastín (Ávila) y un año después al de San Lázaro de Arévalo (Ávila).

De regreso en Ávila pudo comprobar cómo el fervor a la Virgen de la Portería iba en aumento entre los habitantes de la ciudad, recibiendo cada vez a más devotos y necesitados. Para facilitar su acceso se propuso en 1722 trasladar el cuadro a una ermita cercana al convento pero fuera de su recinto, llamada del Cristo (demolida en 1966). Fray Luis se opuso y su empecinamiento consiguió que se colocase en la capilla mayor de la iglesia del convento, en un altar propio. Para él construyó en 1724 un nuevo "retablillo" Marcos Tejada. De hecho parece ser que fueron varios los traslados y "colocaciones", y numerosos los textos que recogían sermones a la Virgen de la Portería (más tarde también novenas), amén de las varias estampas que reproducían su imagen.

Posiblemente en la capilla mayor hubiera permanecido hasta nuestros días si no hubiese sido porque entre los devotos de "la Portería" se encontraba don Pascual Enríquez de Cabrera (1682-1739), IX Duque de Medina de Rioseco, X Marqués de Alcañices y 2 veces Grande de España. Así, en 1727 medió para obtener licencia para celebrar novena a la Virgen, cediendo para su mantenimiento varios bienes. Poco después, en 1728, fue nombrado patrono del convento, pues éste carecía de ellos. Y en septiembre de ese mismo año, gracias a su mecenazgo, se puso la primera piedra de la capilla de Nuestra Señora de la Portería según la planta que el Definitorio de la orden envió al convento, quedando concluida en lo que se refiere a su arquitectura en abril de 1731. Según cuenta el ya citado fray Juan de San Antonio la idea de la capilla se debió a don Juan Morante, marqués de la Solana, quien hizo la propuesta tras haber visitado el convento de San Antonio y como muestra de agradecimiento por los favores que le había concedio la Virgen. Sin embargo, la construcción, cuyo

LÁMINA 1. *Cuadro de Nuestra Señora de la Portería (Ávila) y marco de plata realizado por Manuel García Crespo (h. 1752).*

coste total ascendió a 70.000 ducados[3], se materializó gracias a la intervención de los Duques de Medina de Rioseco, don Pascual Enríquez de Cabrera y doña Josefa Pacheco Téllez de Girón. Dadas las "quantiosas expensas" que entregaron "para la fábrica y adorno de dicha capilla" en junio de 1731 se les aceptó como patronos de ella, adquieriendo con ello "el dominio y el señorío, y aún el uso de ella"[4]. Y eso a pesar de las críticas que contra los excesos del noble hizo públicas un mes antes el Definitorio de la provincia de San Pablo, en la junta que tuvo lugar en el convento de San Diego de Valladolid. Hay que pensar, por tanto, que todo el conjunto de la capilla, a excepción de la pintura de la Divina Portera, fue ideado, aconsejado o supervisado por el marqués de Alcañices, tal y como nos lo presenta el cronista fray Juan de San Antonio, quien le adjudica la traza y diseño de los retablos.

Por otra parte, aunque no hay constancia documental, la autoría materíal de la capilla se atribuye al arquitecto Pedro de Ribera, quien llegó a ser Maestro Mayor de las Obras y Fuentes de Madrid[5]. Su planta hexagonal se inserta dentro de un rectángulo que acogía, a un lado la sacristía y al otro una sala para guardar las alhajas propias de la imagen. Enfrente de su altar mayor, marcando un claro eje longitudinal, se abre el arco de comunicación con la igleisa conventual en el que se dispone una reja monumental. Precisalmente, la orginalidad de este espacio reside en saber armonizar la planta central, propia de los santuarios marianos barrocos, con la longitudinal necesaria para la ligurgia. Es, además, de gran altura, pues los seis pilares que forman su espacio apean sobre pechinas un tambor con cúpula y linterna. El resultado es un espacio barroco de gran efecto teatral que sólo un arquitecto experimentado y con amplia formación podía llevar a cabo, pues deriva de modelos italianos. Este detalle, junto al hecho de que el propio Ribera figurase entre los devotos a la Virgen, son los argumentos que, por el momento, permiten asegurar la intervención del afamado arquitecto madrileño.

---

3 A este respecto Cayetano Sánchez recoge la siguiente cita tomada del denominado *Libro de la fundación*: "lo que costó la obra no se puede saber, pero todo ha sido a costa de los devotos de Nuestra Señora, milagro patente, que siendo cantidad tan excesiva todo ha sido de limosna en años tan estériles y fatales". C. SÁNCHEZ FUERTES, ob. cit., p. 728.

4 M. VERDÚ RUIZ, ob. cit., pp. 33-34.

5 En relación con esta noticia consultar principalemente A. PRAST, "La Capilla de Nuestra Señora de la Portería del Convento de San Antonio de Ávila, obra de Pedro de Ribera". *Cortijos y rascacielos: casas de campo, arquitectura, decoración* n.º 36, 1946, p. 11. Y entre los trabajos dedicados al arquitecto Pedro de Ribera sobresalen: MARQUÉS DEL SALTILLO, "Don Pedro de Ribera, Maestro Mayor de Obras de Madrid (1681-1742)". *Revista de la Biblioteca de Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* n.º 49, 1944, pp. 49-77. A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLAOS, "El proyecto de Pedro de Ribera para el nuevo Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* n.º 119, 1994, pp. 33-40. J. VALVERDE MADRID, "En el centenario del arquitecto barroco Pedro de Ribera". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* n.º 6-7, 1981, pp. 94-117. M. VERDÚ RUIZ, *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*. Madrid, Instituto de Estudios madrileños, 1998. De la misma autora, *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988 y "La advocación…" ob. cit.

Inmediatamente después de acabada la capilla se asentó el retablo mayor, que costó 550 ducados de hechura, y otros dos colaterales. En lo que respecta a la talla y ensamblaje nada sabemos del autor, aunque es probable, que se realizasen por algún artista próximo a la corte, dado que el comitente, el Duque de Medina de Rioseco y Marqués de Alcañices, residía en Madrid. Sí conocemos, en cambio, que fueron dorados entre junio de 1732 y septiembre de 1733 por Próspero Mortola, que desempeñaba el cargo de "dorador real".

El retablo mayor se concibió en función de la imagen de la Divina Portera. Constituye una buena muestra del barroco tardío, pero no resulta exagerado en la ornamentación. Su planta semicircular se adapta al espacio que lo acoge, cubriéndolo por completo. Se organiza en tres calles con un basamento, cuerpo principal y ático semiesférico. Cierran los extremos del cuerpo central sendas columnas estriadas de capitel barroco decoradas con rocallas, mientras que la separación de calles se hace por medio de pilastras cajeadas y restropilastras de escaso desarrollo. De esta forma la estructura arquitectónica se configura como un simple telón sobre el que se dispone el programa iconográfico. En cada calle lateral se abre una hornacina de perfil mixtilíneo en las que se disponen, a la izquierda San Pascual Bailón (tal vez porque el patrón se llamaba Pascual) y a la derecha San Diego de Alcalá. Por su parte, la calle central lleva en la parte inferior un tabernáculo que alberba el sagrario y encima el cuadro de la Virgen de la Portería con su marco de plata. A sus pies se sitúan los arcángeles San Miguel y San Gabriel, blandiendo la "espada de fuego" el primero y sujetando un ramito de azucenas el segundo, y en la parte superior dos angelotes de grácil y dinámica postura. En el ático se dispone la talla de Dios Padre surgiendo de una gloria de nubes y ángeles. El resultado de todo lo dicho es limpio y efectista pues la imagen de la Virgen simulaba estar suspendida en el aire, ya que no se integra en el retablo sino que se une a él mediante un bloque de nubes fingidas.

Esa es la disposición que muestra el retablo en la actualidad, pero la simple contemplación permite advertir que falta parte de su estructura original. Se trata con toda seguridad del "trono de la Virgen", mencionado por fray Juan y del que formarían parte las tallas de San Miguel y San Gabriel. Su función era servir de asiento y trono a las imágenes escultóricas de la Virgen por lo que es habitual en andas procesionales y retablos. Sin embargo, en el caso del cuadro que nos ocupa esa función quedaba supeditada a su simbolismo iconográfico. Quizá por este motivo se decidió eliminar el trono y reubicar las imágenes de los arcángeles en una posición más elevada, sobre todo a partir del momento en que se colocó el marco de plata que rodea el cuadro[6]. Asimismo, hay que llamar la atención sobre el cam-

6 En la crónica de fray Juan de San Antonio se menciona claramente la existencia del trono. De hecho, en los dibujos realizados por Luis Moya Blanco en 1928 parece representarse, aunque hay que advertir que las plantas y alzados realizados por este arquitecto adolecen de rigurosidad en detalles importantes por lo que nada es seguro. L. MOYA BLANCO, ob. cit. Lo que parece seguro es que falta un elemento que iría justo sobre el remate del tabernáculo y unido al fondo del retablo, dado que el dorado es diferente y se notan las marcas de un añadido desaparecido.

bio frecuente de disposición de los angelotes, algo que sólo puede documentarse a través de la comparación de dibujos y fotografías de época distinta.

La dedicación y colocación del cuadro en la capilla, en el centro de ese retablo, tuvo lugar el 24 de abril de 1731. A partir de entonces se realizaron obras menores, consistentes en el embellecimiento de la capilla, entre otras, el enlosado de jaspe y otras piedras, y la colocación de varias pinturas dedicadas a los misterios de la Virgen. La fiesta solemne de consagración tuvo lugar el 4 de octubre de 1733. A la ceremonia asistieron el Duque de Medina de Rioseco, el obispo de Ávila, don Pedro de Ayala, el Cabildo catedralicio en pleno y otras personalidades destacadas de la aristocracia madrileña y de la orden franciscana. El hecho no pasó desapercibido suscitando incluso recelos entre aquellos religiosos que veían tales fastos y excesos decorativos contrarios a la pobreza que debía seguir la orden[7]. Por otro lado, a partir de entonces, el culto a la Virgen de la Portería creció considerablemente generando abundantes recursos económicos a la comunidad que fueron empleados en la realización de varias e importantes reformas del convento, entre otras la construcción de una enfermería, el dormitorio llamado de los estudiantes, varias paneras, una caballeriza, un pajar, la sacristía y el retablo mayor de la iglesia, etc.[8].

Fray Luis de San José falleció el 3 de marzo de 1737, siendo su cuerpo inhumado a los pies de la imagen a la que él había consagrado su vida. Y dos años después falleció su protector, don Pascual Enríquez, quien fue sepultado a su lado, en la misma capilla.

En tan sólo quince años se había forjado y expandido, de forma fulgurante, la advocación a la Virgen de la Portería, llegando a fundarse varias congregaciones cuya finalidad era mantener y propagar su culto. Sobresale especialmente la "Congregación y Cuerpo Místico de Esclavos de Nuestra Señora de la Concepción con el renombre de la Portería de Ávila", con sede en Ávila (en el convento de San Antonio) y Madrid (en el colegio de Escolapios), de la que formaron parte varias personalidades destacadas de la nobleza, como el Duque de Frías y Conde de Peñaranda, el Señor de los Cameros y Conde de Aguilar, el Duque de Osuna, el Marqués de la Bajeza, el Conde de Miranda y Duque de Peñaranda, el Conde de Oñate, el Marqués de Bezmeliana, o el Marqués de Villaviciosa y Conde de Requena, además del propio don Pascual Enríquez, en calidad de fundador, y del arquitecto Pedro de Ribera.

---

7 Cayetano Sánchez recoge la noticia de cómo Pacual Enríquez tuvo que conseguir de la Santa Sede una dispensa especial para poder utilizar en la capilla objetos preciosos, en contra de lo legislado en las Constituciones de la Orden de San Pablo, con la condición de tales alajas no se utilizasen nunca en la contigua iglesia franciscana. C. SÁNCHEZ FUERTES, ob. cit., p. 731.

8 Ya al poco de fallecer fray Luis de San José se estimaba que lo recaudado por éste en una década suponía unos 150.000 ducados. Y el gasto del convento, tan sólo en obras, entre 1734 y 1737 ascendió a más de 200.000 reales. C. SÁNCHEZ FUERTES, ob. cit., p. 734. Además de este trabajo, para conocer los datos relativos a la historia del convento cosultar Mª.T. LÓPEZ FERNÁNDEZ, "La construcción del convento de San Antonio en Ávila y las fuentes de su alameda". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 48, Valladolid, 1982, pp. 367-370.

Por otra parte, el gran número de estampas y copias que se hicieron de la imagen, contribuyó decisivamente a su difusión, aun cuando el parecido con el original fuera escaso. En relación con esto, Joseph de la Asunción en su obra *Voces Sonoras Evangélicas* (Salamanca, 1736), señala que pasaban de treinta el número de capillas y altares dedicados a su culto, destacando por su suntuosidad los de La Habana, México y Veracruz. Por su parte las noticias recogidas por fray Juan de San Antonio permiten hacernos una idea aproximada de la extensión geográfica del culto, pues su imagen se veneraba en numerosas capillas y altares repartidos por todo el país, especialmente en Madrid, Toledo, Salamanca o Valladolid, e incluso en lugares del extranjero como Jerusalén (Israel) y Orán (Argelia)[9].

Durante la guerra de la Independencia, al igual que ocurrió en otros muchos lugares, los frailes tuvieron que abandonar el convento, aunque se les permitió seguir celebrando en él la Eucarístia. En el período del trieno liberal (1821-1823) la congregación estuvo a punto de desaparecer como consecuencia de aplicarse el decreto de 20 de junio 1818 por el que se suprimían los conventos que no tuvieran veinticuatro religiosos, lo que se verificó el 30 de mayo de 1821, si bien volvieron a ocuparlo en junio de 1823. La supresión definitiva vino con la desamortización de 1836, no obstante diversas circunstancias impidieron que el conjunto fuera subastado. En un primer momento, la intercesión del Ayuntamiento de Ávila ante el Gobernador civil motivó que, de forma provisional, se mantuviese abierta al culto la capilla de Nuestra Señora de la Portería, dada la gran devoción que había despertado en toda la provincia. Posteriormente, la mediación del Ayuntamiento, junto con las quejas de los capellanes, que utilizaban el convento de vivienda y espacio para los objetos de culto de la capilla, y la intercesión del patrono, el Marqués de Alcañices, a quién se requirió para que reclamase sus derechos de posesión, hicieron que finalmente

9 Matilde Verdú incluyó en su trabajo sobre la capilla una sistematización, por países y provincias, de los lugares en los que hubo una imagen de la Virgen de la Portería. M. VERDÚ RUIZ, "La advocación..." ob. cit., pp. 44-48. Fue en Madrid el lugar donde la devoción a la Divina Portera alcanzó más difusión. Una de las primeras copias que hubo en la capital fue la que costeó el marqués de la Solana tras la visita que en 1727 hizo al convento de San Antonio de Ávila. Se ubicó en el convento de la Madre de Dios y poco después se trasladó a una capilla (con salida a la calle de Santa Isabel) que dicho marqués construyó en sus casas. También hubo copia del cuadro en los conventos de religiosas del Caballero de Gracia, Comendadoras de Santiago, Santa Catalina de Sena, del Carmen Calzado y de Santa Isabel (de la que se conserva un grabado en la colección de Antonio Correa, n.º 03824), en las iglesias de los Trinitarios Calzados, Padres Monstenses, Jerónimos del Buen Retiro y San Lorenzo, en la capilla e iglesia del Colegio de las Escuelas Pías, en una capilla próxima a la puerta de Fuencarral, en el Hospital de San Antonio Abad, y en la ermitas de San Isidro y de San Isidoro del Campo (templo incendiado y destruido el 20 de julio de 1936), en este último caso en un lienzo pintado por el madrileño Juan García de Miranda (1677-1749) según noticia recogida por Ceán Bermúdez. J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* [1800]. Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, t. II, pp. 169-172. Mª.P. DÁVILA FERNANDEZ, *Los sermones y el arte*. Valladolid, 1980, pp. 149-150. T. JIMÉNEZ PRIEGO, "Juan García de Miranda: Pinturas religosas en conjuntos madrileños II". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 8, 1995, p. 205.

no se llevara a término la subasta que había sido hecha pública el 20 de noviembre de 1848. De esta forma, el convento que en su día propició la construcción de la capilla se salvó de una destrucción segura gracias, precisamente, a que existía la capilla. Todo el conjunto se cedió al Obispado de Ávila y éste a su vez cedió el uso, habitación y usufructo a la Provincia de San Gregorio Magno de Filipinas.

El marco de plata

Tras la colocación del cuadro de Nuestra Señora de la Portería en la capilla construida a tal efecto los esfuerzos de los muchos benefactores se centraron en la dotación de alhajas (lámparas, espejos, piezas litúrgicas, etc.), donación de exvotos, retratos y pequeñas esculturas de vestir, etc. Incluso Isabel de Farnesio, segunda mujer de Felipe V y madre de Carlos II, llegó a donar varios ternos. Y del círculo de la corte debe proceder un cuadrito de la "Virgen de la Corona" atribuido a Carlos Casanova, pintor de Fernando VI.

Y entre las numerosas obras que se encargaron sobresale el marco de plata que actualmente rodea el lienzo. Se trata de una pieza de extraordinaria calidad y excepcional incluso por su tamaño, que se integra plenamente en el conjunto artístico de la capilla, espacio sagrado en el que confluyen todas las artes: arquitectura, escultura, pintura, metalistería, cristalería, platería, etc., característica común a muchos santuarios barrocos marianos, especialmente americanos.

Está realizado a partir de chapas de plata labradas dispuestas sobre un armazón de madera. De grandes dimensiones, se concibe en forma de rectángulo con marco moldurado al que se agregan motivos varios (lám. 1). Los laterales muestran aletas de perfil mixtilíneo, decoradas con chapas repujadas a base de rocallas, volutas, molduras en forma de C y S, y elementos fundidos como cabezas de querubines, flores y tallos vegetales de ritmo sinuoso. La mayor fantasía aparece en el copete, donde se dispone en el centro una corona y encima un querubín y rocalla terminada en sartas de hojas y flores (lám. 2). Los mismos motivos con diferente diseño se disponen a izquierda y derecha mientras que la parte inferior del marco lleva en el centro una rocalla con dos cabezas de querubín rodeadas de plumas (lám 3). La maestría del trabajo se hace patente tanto en la factura técnica como en la selección de los adornos y en su adecuada disposición (lám. 4). La composición guarda una perfecta simetría, según es habitual en este tipo de piezas, armonizando en estilo con el que muestra el resto de obras de la capilla pero dotando al lienzo original de un realce que seguramente había perdido al colocarse en el retablo. Es la ventana que nos lleva la mirada hacia la pintura, que además de enmarcar, enaltece y ensalza, pero que no impide su perfecta visión.

En cuanto a la motivación de su encargo responde, a nuestro entender, a una doble intención: por un lado se dotaba a la capilla de una obra más, de gran riqueza decorativa y material; y por otro, se completa el programa iconográfico al servir dicho marco de pie para mostrar una nueva imagen de la Virgen, pues se transformaba una

LÁMINA 2. *Marco de plata de Nuestra Señora de la Portería (Ávila). Detalle del coronamiento.*

"Inmaculada" en una "Virgen coronada". Con ello lo que se representa es el tema de la "Glorificación", simbólica e intemporal, de la Madre de Dios, presentada ante los ojos del visitante como Virgen de Majestad. No obstante, hay que destacar que en las pechinas se representan a "mujeres fuertes" del Antiguo Testamento (Raquel, Rut, María hermana de Moisés y de Aarón, Judit, Abigail y Débora), que son prefiguraciones de la Virgen, mientras que en el tambor de la cúpula se pintaron pasajes significativos de su vida, entre ellos precisamente el tema de la Coronación[10]. Éste aparece por primera vez en el arte en la Edad Media tomando como base un relato apócrifo atribuido a Melitón, obispo de Sardes (Asia Menor), cuya invención fue divulgada en el siglo VI por Gregorio de Tours y más tarde en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda dorada*. De acuerdo con este texto, tras su muerte María subió a los cielos donde fue coronada por Cristo, Dios Padre (cuya imagen remata el retablo de la capilla) o la Trinidad. De esta forma con la Coro-

10 Los temas represntados son Nacimiento, Presentación, Anunciación, Visitación, Purificación y Coronación.

nación se alude, indirectamente, a otros dos pasajes fundamentales de la vida de la Virgen: el Tránsito y la Asunción. No sería, por tanto, extraño que con el marco de plata se quisiera resaltar ese importante pasaje del ciclo vital mariano. Pero independientemente de si se trata de la Glorificación o Coronación, o de ambos temas a la vez, el colofón a todo el programa lo aportan las esculturas dispuestas en las hornacionas de los retablos. Se trata de San José, esposo de María, y Santa Rosa de Viterbo en los laterales, y de San Pascual Bailón y San Diego de Alcalá en el retablo mayor, santos los tres últimos con los que se destacaba y reafirmaba el papel de la Orden Franciscana como impulsora de la devoción mariana y gran defensora de la Inmaculada hasta que el papa Pío IX la definió como dogma en 1854.

Quién concibió la idea de la realización del marco, es asunto más discutible, documentalmente no confirmado. Por un lado, debemos descartar cualquier intervención franciscana al respecto, no sólo por que la orden profesaba voto de pobreza y, según expusimos, ya se había manifestado en contra de los excesos y riquezas con las que se dotaba a la capilla, sino también porque una vez concluida su construcción sus principales esfuerzos se centraron, según expusimos, en la reforma y mejora del convento, lo cual ocasionó a la comunidad numerosos gastos, entre otros, los de la talla y dorado del retablo mayor de su iglesia. Por otra parte, también debemos descartar la intervención directa del primer patrono, don Pascual Enríquez, pues su muerte se produjo en 1739, fecha algo alejada de la realización del marco, pues se ejecutó, como veremos, hacia 1752.

Por el momento, y a falta de confirmación documental es una incógnita que no podemos resolver. Desde luego, a mediados del siglo XVIII la devoción de la Divina Portera estaba muy extendida en Ávila, pero también en Madrid y Salamanca. Por entonces el papel que desempeñaba la "Congregación y Cuerpo Místico de Esclavos de Nuestra Señora de la Concepción con el renombre de la Portería de Ávila" en el mantenimiento y difusión del culto era muy activo. El propio fundador había dispuesto en su testamento que el uso de la capilla y su patronazgo pasase a sus herederos, y a la muerte de éstos, a la Congregación[11]. Entre sus estatutos figuraba la obligación, para los nuevos congregantes, de realizar un donativo el día de su ingreso de acuerdo con "su devoción y posibilidades económicas". De esta forma, es probable que algún importante devoto, por su propia iniciativa, o con la ayuda de otros compañeros de la Congregación, donase o encargase la ejecución del marco, y más si tenemos en cuenta el importante poder adquisitivo de alguno de ellos, que eran miembros ilustres de la nobleza madrileña.

Por último, no podemos descartar la posibilidad de fuera la propia Congregación en pleno la que lo encargó, quizá para hacer cumplir una manda testamentaria del fundador o de algún otro miembro. A este respecto hay que señalar que muy poco

11 Lo cierto es que no parece que se cumplieran las intenciones de Pascual Enríquez de Cabrera, y al finar sus herederos varias fuentes confirman que el patronazgo de la capilla no pasó a la Congregación sino que los marqueses de Alcañices siguieron ostentando el mismo.

LÁMINA 3. *Rocalla con querubines de la parte inferior del marco de plata de Nuestra Señora de la Portería (Ávila) y puerta del Sagrario realizado por Manuel García Crespo en 1730 para la Catedral de Zamora.*

antes de que el marco estuviese realzado, en 1751, falleció en Madrid doña Josefa Pacheco, que fue mujer de don Enrique Pascual, y junto con su marido poseyó el patronazgo de la capilla. La lectura de su testamento, que de momento no hemos localizado, tal vez resuelva la duda. Por otra parte, en 1752 se documenta el pago de 550 reales para *los reparaos que se ofrecen en ella* [la capilla] por parte de doña María de Velasco, *viuda del Conde de Grajal y Marquesa de Alcañices, vecina de la villa y corte de Madrid, madre tutora y curadora de la persona y acciones del Excmo. Señor don Manuel Osorio, Conde de Grajal y Marqués de Alcañices*, que era quien tenía el patronazgo del convento de San Antonio y de la capilla de la Virgen de la Portería[12]. Así pues, pudo ser doña María de Velasco la que encargó el marco, quizá con ocasión de haber heredado su hijo la posesión de la capilla. Además, a este personaje le correspondieron los mayorazgos de los Rodríguez de Villafuerte, que estaban en Salamanca, dato que tal vez ayude a explicar que para realizar el marco se elegiese a un platero de esa ciudad.

12 Se le menciona como *patrono de la capilla de la milagrosa y benerada Ymagen de Nuestra Señora de la Conzepzión con el título de la Portería*. Los 550 reales suponían sólo una parte de la cantidad total que debía entregar para reparos. Además, cada año satisfacía dos pagas de 1.100 reales de vellón por el patronazgo del convento, y otras dos pagas de 275 reales de vellón por el patronazgo de la capilla. Archivo Histórico Provincial de Ávila (A.H.P.Av.), protocolo 1380, año 1752, ff. 354 y 355.

LÁMINA 4. *Marco de plata de Nuestra Señora de la Portería (Ávila). Detalle de la aleta izquierda.*

Autoría y estilo: Manuel García Crespo

Si bien en diversos trabajos han sido abordados los "valores artísticos" de la capilla, esta importante obra de plata ha quedado en la umbría, pues ni tan siquiera existe una breve descripción. Quizá tenga que ver con ello el hecho de que no se hayan localizado referencias documentales sobre su contratación o colocación. Sin embargo, con frecuencia las propias obras de plata nos presentan a su artífice mediante la impronta de su marca, como ocurre en este caso. Afortunadamente se conservan varios punzones que permiten determinar el año de finalización de la obra y el taller del cual salió. Los que hemos localizado aparecen en dos zonas. Un primer grupo de tres marcas en la parte inferior izquierda. Son las de la ciudad de Salamanca (escudo coronado y en el campo un toro pasante hacia la derecha sobre puente con cuatro arcos), la de Ignacio Montero (52/MTO), activo desde 1750 a 1758, en calidad de marcador, el primero que en la ciudad del Tormes actuó sin llevar

LÁMINA 5. *Marco de plata de Nuestra Señora de la Portería (Ávila). Pormenor de las decoraciones y localización de los punzones.*

unido también el cargo de contraste, y algo borrada la del autor, que corresponde a Manuel García Crespo (MNV_/GARZ__, A y R enlazadas). El punzón cronológico, usado por primera vez por Ignacio Montero, nos indica que la pieza pudo realizarse en torno a 1752, aunque no necesariamente en ese año pues a veces los yerros se continuaban usando con posterioridad al año que señalaban. Un segundo grupo de marcas se sitúa también en la parte inferior, pero en este caso en la derecha. Son nuevamente las de Ignacio Montero (52/MTO) y la de Salamanca (lám. 5).

Nacido en Tordesillas pero afincado en Salamanca desde comienzos del siglo XVIII, Manuel García Crespo (c. 1688-1766) es, junto con los salmantinos Baltasar Sánchez Aparicio, Antonio Fernández Clemente, Juan Manuel Sanz o Manuel de Silva uno de los plateros más prolíficos del momento[13]. Entre los aspectos más relevantes de su biografía hay que señalar que accedió al cargo de maestro en 1712, cuando contrató su primera obra de envergadura, unas andas para la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco. Su matrimonio con Josefa de Coca le posibilitó cierto status social, pues su cuñado, Antono de Coca, era Prior de la Encomienda de San Juan de Barbalos. Tenía además un hermano boticario, Francisco García Crespo, y una de sus hijas, Josefa, se casó con Francisco de Ovando, miembro del claustro de la Universidad de Salamanca. Gozaba de cierta consideración entre los compañeros de oficio, pues llegó a participar activamente en comisiones y asuntos varios de la Congregación de plateros de San Eloy de Salamanca (actuando como testigo, avalista o tasador), y ocupó sucesivamente los cargos de mayordomo, veedor, diputado de mayordomo y diputado de cofradía. Tenía además un importante taller, que de acuerdo con las noticias que aporta el Catastro de la Ensenada contaba con dos maestros, quince oficiales y cuatro aprendices, estimándose sus ingresos anuales en unos 1.000 ducados. Gracias a ese taller pudo hacer frente al mismo tiempo a varios trabajos de gran entidad, en los que colaboraban de forma directa sus ayudantes. Y su prestigio como artífice era grande, como demuestra el número e importancia de los encargos que recibió, aunque también contribuyó a ello la gran calidad técnica de sus obras y su capacidad para adaptarse a las demandas y necesidades de la clientela, sabiendo adaptar como ningún otro, el naturalismo

13 La vida y la obra de este platero ha sido estudiada en varias ocasiones. Los trabajos más importantes son: J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* ts. XL-XLI, 1975, pp. 427-444, C. ESTERAS MARTÍN, "Obras inéditas de Manuel y Luis García Crespo en Badajoz". *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Cáceres, 1983, pp. 53-92. A. GUTIÉRREZ G. DE CEBALLOS, "Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León". *Tierras de León* vol. 19, n.º 34-35, 1979, pp. 47-76. F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, "Nuevas aportaciones a la obra de los plateros salmantinos Manuel y Luis García Crespo en la Basílica de San Isidoro de León". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 341-356. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990, pp. 245-249 y "Sobre la interdisciplinariedad de las artes: Manuel García Crespo y el Barroco salmantino". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 271-297.

barroco al sentimiento religioso de la época. Todos esos factores en conjunto, y no uno sólo, pueden explicar la difisión que alcanzaron sus obras, especialmente en Castilla y León, Extremadura, Galicia y Asturias, y la fama de la que gozó incluso en vida. A ello habría que unir su relación con los clientes, que fueron de lo más variado y amplio de la sociedad del momento, llegando incluiso a documentarse la mediación desarrollada por numerosos colegiales y religiosos residentes en los colegios y conventos salmantinos[14]. Tal vez el encargo del marco para la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila tenga un origen parecido. O quizá el propio comitente residía en Salamanca y decidió contratar al platero más capaz de cuantos trabajaban entonces en la ciudad. Sea como fuere, también conviene recordar que que el propio Garcia Crespo perteneció a diversas cofradías, además de la de San Eloy de los plateros, lo que sin duda le facilitó el contacto y la relación con numerosas personas, algunas vecinas y otras foráneas.

La pieza que ahora demos a conocer permite ampliar la nómina de las realizadas por Crespo en Ávila. Tal vez la primera fue el juego de aguamanil y bandeja conservado en la Catedral de Ávila, de 1731. Para este mismo templo, en 1738, contrató la realización de un conjunto de altar destinado a la Capilla de San Segundo. Lo realizó finalmente Juan Manuel Sanz y todo fue tasado por el propio Crespo en 1759[15].

Su estilo denota su formación barroca hasta fechas bastante avanzadas del siglo XVIII, lo que se percibe, sobre todo, en que sus modelos son normalmente de bastante consistencia. En cambio, en el aspecto decorativo irá evolucionando paulatinamente desde el decorativismo barroco, inicialmente muy recargado, según puede verse en el conjunto de obras (altar, gradas y credencias) que en la década de 1720 hizo para la Catedral de Zamora, hacia un estilo más rococó caracterizado por la inclusión de un repertorio cada vez más rico y variado que no oculta las líneas arquitectónicas. Sólo en algunas de sus últimas obras, como el Sagrario de San Marcelo (León), puede avertirse que también la estructura ha experimentado una evolución hacia un incipiente clasicismo, el mismo que a partir de los años centrales del siglo XVIII mostraran en sus obras artistas como Simón Gavilán Tomé, Juan de Sagarvinaga, Miguel Martínez o Jerónimo García de Quiñones.

Precisamente, el marco de plata de la capilla de la Portería constituye un importante ejemplo en el que puede advertirse esa doble evolución de su arte. Desde el punto de vista estructural su forma se inspira en el diseño de las puertas y ventanas de los edificios barrocos, pero a diferencia de los gruesos bocelones y líneas quebradas que utiliza en obras anteriores (por ejemplo, en el frontal de la Catedral de Zamora), sólo incluye ahora un leve quiebro en el lado superior, casi

---

14 Un caso peculiar fue la relación que mantuvo con el Convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, en el que profesaba su hija Ana Joaquina de San José, y para el que hizo varias obras, llegando incluso a ser denomiando "platero de la comunidad".

15 Para un mejor conocimiento de la platería barroca de la Catedral de Ávila consultar nuestro trabajo L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Luces y sombras…" ob. cit.

necesario para dejar hueco a la corona que va en esa parte. La molduración es clara y nítida, rebajada hacia el interior para no perjudicar la visión del lienzo y sólo se ve interrumpida por pequeñas placas doradas de perfil quebrado distribuidas de forma regular. Además, las esquinas carecen de ingletes y se resuelven mediante tramos semicirculares. Es, por tanto, una pieza que denota cierto clasicismo en su diseño y que resulta ya bastante alejada de los modelos barrocos del primer tercio del siglo XVIII.

Y en lo que se refiere a decoraciones incluye un léxico rococó muy distinto del naturalismo barroco, a base de rocallas mezcladas con elementos vegetales (tallos carnosos, hojas y flores), molduras en forma de C y S, y querubines (lám. 2, 3 y 4). Desde luego, a simple vista parece predominar lo decorativo sobre lo estructural. Sin embargo, todos los motivos se disponen de forma simétrica, equilibrada y uniforme, armonizando forma y ornato, es decir, adaptándose al marco que los contiene y reforzando con ello las principales líneas arquitectónicas. Como resultando su lectura es clara y nítida. Además, Crespo emplea con profusión el bruñido, técnica que permite resaltar los relieves y líneas de los dibujos incisos del fondo, y alterna las superficios lisas y grabadas con los motivos decorativos, y el dorado de algunos elementos (querubines, plumas, festones de flores y hojas) con el fondo de planta blanca.

Pese a todo, encontramos todavía algunos detalles propios del pleno barroco. Tal es el caso de la floración carnosa presente entre las rocallas a modo de flores, que de forma individualizada constituyen por sí mismas una interesante muestra de naturalismo. Otro tanto ocurre con el tratamiento dado al plumaje que rodea las cabezas de querubines, elaborado con la técnica del repujado, aunque también emplea el grabado para los detalles superficiales. De hecho, en este tipo de motivo su estilo parece haber avanzado poco ya que siempre lo resuelve de la misma forma: combinando plumas cortas de perfil semicircular con otras más alargadas terminadas en punta. Baste comparar el plumaje incluido en el marco abulense con el que muestra el pelícano de la puerta del Sagrario que realizó para la Catedral de Zamora (lám. 3)[16], o con el que lleva el expositor en forma de águila bicéfala de la iglesia del Real Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca, ambas obras realizadas en la tercera década del siglo XVIII. Por cierto, la corona barroca que lleva esta última pieza es idéntica en cuanto diseño y ejecución a la que incluyó en el marco que analizamos, lo que también constituye otro interesante arcaismo.

Finalmente, un importante aspecto que debemos resaltar es la vinculación de García Crespo con destados artistas de su tiempo, lo que influirá notablemente en la evolución de su estilo. Dichas relaciónes, especialmente con arquitectos, tallitas y ensambladores, han sido tratadas recientemente por el profesor Manuel Pérez,

16 Sobre esta pieza ver F.J. GARCÍA BUESO, "Puerta de Sagrario". *Catálogo de la Exposición Kyrios. Las Edades del Hombre. Catedral de Ciudad Rodrigo. Junio a diciembre de 2006*. Salamanca, Fundación "Las Edades del Hombre", 2006, pp. 270-272.

proporcionándonos un perfil biográfico y artístico muy completo[17]. Sin duda, hay que tener en cuenta que en el aprendizaje de los plateros se mezclaban aspectos comunes a otros oficios, especialmente a la arquitectura y escultura. Nosotros mismos ya tratamos de ese asunto respecto a los plateros abulenses del siglo XVI, demostrando como algunos de ellos incluso estaban emparentados con los escultores que entonces trabajaban en Ávila, con lo que la vinculación artística queda más que confirmada[18]. En el caso de Salamanca esta vinculación se hace más visible durante el siglo XVIII, cuando el estilo barroco llega a su máxima exaltación y la integración de todas las artes se materializa en el interior de iglesias y capillas, pero también en las fachadas de edificios o en las propias estructuras de los retablos. Además, en el campo de la platería se crean y difunden nuevas tipologías que se inspiran, tanto en su estructura como en sus decoraciones, en las obras arquitectónicas. En relación con esto úlimo el caso de García Crespo es paradigmático, pues colaboró en varias ocasiones con los principales arquitectos salmantinos del momento. Y en el marco de la Virgen de la Portería la inspiración arquitectónica se aprecia en la solución dada a los aletones, donde los motivos que emplea se inspiran sin duda en las decoraciones que enmarcan los vanos de edificios barrocos. Incluso todavía parecen advertirse ciertos ecos churriguerescos en las volutas que dispuso en las esquinas inferiores, de modo similiar a como aparecen en las andas del Corpus de la Catedral de Salamanca, obra realizada por Crespo a partir del diseño de Alberto Churriguera. En cambio, la disposición de otros elementos más alejados del naturalismo anterior, como las molduras geométricas con forma de C, las rocallas y los ángeles de cuerpo vegetalizado (motivo que también incluyó en el Sagrario de San Marcelo de León), es muy parecida, como acertadamente observó Manuel Pérez, a lo que podemos ver en la portada de la capilla de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Salamanca[19], obra que Simón Gavilán Tomé ejecutó casualmente en 1752, el mismo año que Crespo punzona el marco que analizamos (lám. 4).

Conclusiones

Con este breve ensayo hemos querido dar a conocer una nueva obra de Manuel García Crespo cuya importancia dentro de la producción de este platero creemos que es fundamental para entender la evolución estilística que experimentó su arte. No obstante, y aunque en líneas generales podemos considerar que se trata de una obra rococó conserva, según hemos visto, elementos propios del naturalismo

17 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Sobre la interdisciplinariedad…" ob. cit.

18 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo*. Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, 2006, y *Platería abulense del Bajo Renacimiento: Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*. Ávila, Ayuntamiento, 2003.

19 Nota 17.

barroco, incluido el tratamiento abultado y carnoso de algunas decoraciones. La explicación de esto tenemos que buscarla en la propia formación del platero y en el resto de su producción, capaz de adaptarse en cada momento a las necesidades del cliente. El marco, una vez colocado en su lugar, no desentonaba con el estilo arquitectónico de la capilla, ni con el de los retablos y espejos que la embellecen. Mas al contrario, constituye un elemento esencial para entender y comprender la iconografía mariana que allí se representa, permitiendo enfocar la mirada del devoto hacia el tema principal. Buen ejemplo, sin duda, de la interdisciplinariedad de las artes en el siglo XVIII, en el que participaron algunos de los mejores artistas del momento, desde Pedro de Ribera hasta Manuel García Crespo[20]. Quedan todavía bastantes dudas por solventar, tales como la motivación del encargo, su cuantía o el autor del diseño. Esperamos poderlas resolver en un futuro trabajo.

20 Sobre este aspecto consultar V. TOVAR, "Espacios de devoción en el barroco español. Arquitecturas de finalidad «persuasiva»". *Figuras e imágenes del barroco*. Madrid, 1999, pp. 143-168.

Platería y joyería privada en el entorno murciano (1785-1800)

ELENA MARTÍNEZ ALCÁZAR

Introducción

En esta investigación, cimentada en los datos extraídos de la documentación notarial de los quince últimos años del siglo XVIII en Murcia, se pretende ofrecer un análisis de los objetos de platería civil que estuvieron presentes en el entorno doméstico de los distintos estamentos sociales del momento, así como el estudio de las tipologías de joyería que los individuos tuvieron en sus respectivos ajuares. Para ello se ha recurrido a las cartas de dote, testamentos e inventarios de bienes contenidos en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Murcia. Se trata de una fuente primaria de especial relevancia como base para un campo de estudio interdisciplinar puesto que en ella se recogen los datos del transcurrir diario de aquellas gentes, sus formas de vida, creencias, vicisitudes y pleitos, así como la relación de bienes de que dispusieron. Este artículo continúa la línea de los estudios anteriores llevados a cabo por Nadal Iniesta sobre la platería y la joyería murciana de los veinticinco primeros años del Setecientos[1].

1 J. NADAL INIESTA, "La platería en el ámbito doméstico murciano" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002. pp. 265-282 y J. NADAL INIESTA, "La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 445-a458.

De lo suntuoso a lo humilde

En las cartas de dote e inventarios de bienes las menciones que se hacen a las obras de platería y joyería son bastante numerosas y las hay de distintas tipologías y usos. En los testamentos, por el contrario, no es tan frecuente su aparición aunque en los casos que se citan suelen presentar una descripción más minuciosa en cuanto al valor sentimental se refiere. Teniendo en cuenta que se trata de piezas elaboradas con materiales nobles que en muchas ocasiones ponen de manifiesto el estatus de sus propietarios, la mayoría, especialmente las más ricas en cuanto a ornamentación y apliques, forman parte de los documentos relacionados con los sectores eclesiásticos y nobiliarios.

El estudio de estas valiosas piezas se ha realizado en base a las funciones de las mismas. Los objetos más abundantes son aquellos destinados al uso doméstico, especialmente los accesorios de mesa y cocina. Le siguen cuantitativamente los adornos personales, distinguiendo entre los que se insertaban en la indumentaria y los que se aplicaban sobre las distintas partes del cuerpo: dedos, muñecas, cuello, cabeza y peinado. Por último, aparecen en el muestreo diferentes objetos religiosos como relicarios y rosarios que informan de la religiosidad de la época, teniendo presente que muchos de ellos se erigieron como verdaderas obras de joyería debido a la suntuosidad de los materiales con los que se realizaron.

En la mesa

Si se tiene en cuenta que la cocina en la arquitectura popular doméstica era la parte más importante de la casa, donde las familias pasaban gran parte de las jornadas, los accesorios de mesa y cocina suelen aparecer en la mayoría de los documentos[2]. Sin embargo hay que decir que estos objetos se realizaron, en su mayoría, con materiales poco costosos como la madera o el metal, lo que no impide a su vez que en los inventarios de los acaudalados predominen los ajuares de plata. Su valor estriba en su carácter práctico, si bien hay que tener en cuenta que las familias de poder se servirían de ellos como símbolo de ostentación ante las visitas y eventos familiares como fiestas y velatorios[3]. A diferencia de lo que ocurría en la primera

2 La cocina frecuentemente se usaba además como comedor, recibidor y sala de estar. (M. MANDIANES CASTRO, "Los espacios femeninos de la casa tradicional gallega" en A. CEA GUTIÉRREZ et al. (coor.), *Arquitectura popular en España*. Madrid, 1990, p. 63).

3 Como muestra de la suntuosidad de ciertas piezas para la mesa como bandejas, soperas, teteras o cafeteras en los siglos XVIII y principios del XIX, ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata.* Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Las Claras de Cajamurcia. Murcia, 2007, pp. 188-272. Véase también J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Las Claras de Cajamurcia. Murcia, 2006.

mitad de siglo, la denominación cubierto ya se menciona[4]. En algunas ocasiones se especifica el tipo de objetos por los que está formado y el peso de los mismos, como un cubierto de plata compuesto por cuchara y tenedor con peso de cinco onzas que se hallaba entre los bienes de Micaela Vicente[5]. Otras veces se omiten las piezas que lo componen. Así en la partición de los bienes del abogado de los Reales Oficios de Murcia, Francisco López de Aguilar, aparecen doce cubiertos de plata con peso de cuarenta y nueve onzas y catorce adarmes valorados en novecientos noventa y siete reales[6]. Otro ejemplo son los diez cubiertos de plata estimados en ochocientos veintiséis reales de Antonio Galera Sánchez o los doce con peso de seis onzas cada uno, que Ángela del Castillo incluyó en los bienes que aportó como dote a su matrimonio[7].

Los utensilios de comida aparecen en ocasiones enumerados por separado atendiendo a sus fines. El ejemplo más ilustrativo a este respecto es el testamento de María Luisa Belluga y Tracegnies, hija de Antonio Belluga, Marqués de Torre del Barco, Teniente Coronel del Régimen de Caballerías de Granada y Regidor Perpetuo de la ciudad de Motril y de Manuela Tracegnies, natural de Figueras. Proveniente de una familia con prestigio e influencia en el reino, María Luisa poseía un ajuar para la mesa digno de su posición. En el documento pide que se le den a su hermano Ignacio Belluga "doze platos de Plata de peso cada uno de una libra por via de legado". En otra de las cláusulas de su testamento deja a su sobrino Fernando Belluga y Valcárcel "una salvilla de plata destinada para seis vasos con tres pies", además de "diez y ocho cucharitas de Plata para Elado, otras dos cucharitas y unas tazitas de Plata para café; y una bandeja asimismo de Plata de peso de quatro onzas". A otro de sus sobrinos, Joaquín Belluga y Valcárcel, le cede "la salbilla grande con cuatro pies que tengo mia propia en los que cojen catorce basos, y quatro cubiertos compuestos de cuchara, tenedor y cuchillo todo ello de Plata". Por último, entre los elementos de plata para la mesa que lega, pide se le entreguen a su sobrino José Belluga y Valcárcel "quatro candeleros, platillos y espabiladeras y dos cubiertos compuestos de chuchara, tenedor y cuchillo todo ello de plata"[8]. Resulta este documento de gran valor para el estudio de los elementos que componían el ajuar

4 A. PEÑAFIEL RAMÓN, "Entre el lujo y la humildad" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 424 y J. NADAL INIESTA, "La platería en el ámbito doméstico…" ob.cit., p. 266-267.

5 A.H.P.M. ante Gregorio Buendía. Prot. 2580, 10 de diciembre de 1789, f. 540r-561v.

6 Se trata de uno de los inventarios más ricos en cuanto a diversidad de piezas y tasación, lo que estaría relacionado con su oficio de abogado. Oficios como el de abogado, regidor, médico o comerciante de sedas aparecen vinculados con los documentos más ricos y minuciosos en cuanto a descripción de materiales, técnicas, pesos y tasación se refiere (A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2864, 22 de octubre de 1791, f. 67r-83r).

7 A.H.P.M. ante Francisco Bocio y Belda. Prot. 2555, 20 de junio de 1798, s/f.; A.H.P.M. ante José Antonio Calahorra. Prot. 2619, 31 de julio de 1799, f. 275r-277v.

8 A.H.P.M. ante José de Calahorra. Prot. 2617, 26 de junio de 1796, f. 248r-252v.

de mesa de las clases elevadas, así como para el acercamiento al tipo de bebidas y alimentos que podían permitirse estos sectores.

La influencia francesa propia de este siglo, fundamentalmente entre las gentes más pudientes que podían permitirse estar al tanto de la última moda, llevó a algunas familias de Murcia a adquirir entre sus pertenencias incluso cubiertos al estilo del país vecino. En la partición de los bienes de Teresa Cavanes, la cual ascendía en su totalidad a 81.371 reales de vellón, se hallan doce cucharas y doce tenedores de plata de moda francesa valoradas aquéllas en cuatrocientos cuarenta reales y éstos en trescientos noventa y dos[9].

Junto a los utensilios de plata para la mesa citados están los candeleros, saleros, platos, vasos, salvillas, bandejas y fuentes. Las enumeraciones de estas piezas son muy parcas en descripción de estilo, dimensiones y detalles. Lo único que se menciona al respecto es el material y algunas veces el peso. Sólo en documentos concretos se nos dice el número de pies de las salvillas y la dimensión puede adivinarse si se atiende a descripciones como ésta: "salvilla grande con cuatro pies en la que caben catorce vasos". Los vasos suelen aparecer en grupos y la mayoría eran de cristal. En cuanto a los realizados en plata sólo se indica el peso de algunos y que eran lisos: "Item cuatro vasos lisos de plata, su peso once onzas y dos adarmes" tasados en doscientos catorce reales. Resulta lógico si se considera que lo normal en aquella época era que fuesen de forma troncocónica y apenas tuvieran decoración, debido al clasicismo imperante en las postrimerías del siglo, cuyo máximo exponente fue la fundación por privilegio real de la Escuela de Platería Martínez[10]. Los saleros de plata en el siglo XVIII se caracterizaron por la forma ovalada y las ondulaciones diversas, pero hay que tener en cuenta que en las fechas estudiadas ya se advertían los atisbos del neoclásico que quedará implantado en los albores del XIX, por lo tanto ese barroquismo de formas onduladas desembocará en líneas continuas tanto en el cuenco como en la falda[11].

Como ejemplo de la suntuosidad y el valor que llegaron a alcanzar algunos de los ajuares destinados a la mesa se pueden enumerar algunas de las piezas halladas en la partición de los bienes de Juan Antonio Galtero, inventariadas y tasadas por el maestro platero Antonio Gozalvo: un candelero liso con peso de diez onzas y dieciséis adarmes en doscientos doce reales, otro candelero cincelado de peso de siete onzas y once adarmes tasado en ciento cuarenta y seis reales, una bandeja labrada o cincelada con peso de veinticinco onzas y quince adarmes estimada en quinientos cinco reales, cuatro platos lisos de plata de peso de cincuenta y ocho

9 A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2863, 17 de abril de 1790, f. 208r-256r.

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Piezas de platería murciana en colecciones madrileñas" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 137; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera Aproximación al platero Antonio Martínez". *Goya* nº 160 (1981), pp. 193-201.

11 Sirva de ejemplo uno de los saleros murcianos hallados en colecciones madrileñas catalogados por J.M. CRUZ VALDOVINOS. "Piezas de platería…" ob.cit., p. 137.

onzas y nueve adarmes, y una salvilla de plata lisa de veinte onzas y un adarme en trescientos sesenta y cuatro[12].

Ostentación piadosa

Dentro de la joyería y la platería adquieren especial relevancia las piezas devocionales y las ofrendas de particulares, fundamentalmente mujeres, a los ajuares de imágenes sacras. La práctica de donar joyas, especialmente a las imágenes de Vírgenes y santas, fue una costumbre muy arraigada entre los acaudalados en el siglo XVIII. El paradigma de esta práctica lo constituye la monarquía. Por ejemplo, en la primera mitad del siglo, Bárbara de Braganza legó a las carmelitas descalzas de Murcia un relicario que terminaba en cruz. Además donó varias alhajas a la imagen de *Nuestra Señora Madre de Dios* sita en el convento de las religiosas Capuchinas de Xabregas y una espléndida joya que la reina usaba a menudo con forma de corazón y un águila inserta a la *Sagrada Imagen del Patrocinio* de El Escorial[13].

Pero esta costumbre venía ocurriendo en España desde bastantes años antes. Así, como apunta García Pérez, Mencía de Mendoza donó varias joyas a imágenes religiosas porque era un modo de mostrar su devoción piadosa[14]. En Murcia fue habitual —al igual que en otras zonas de España como en Sevilla[15]— el engalane con vestidos y joyas de esculturas de conventos y parroquias gracias a las donaciones privadas de los fieles. Isabel Ruiz, en una de las cláusulas de su testamento, exponía lo siguiente: "Declaro que durante la vida del dicho mi Juan de Gavaldon mi marido, hicimos ambos una promesa a Nuestra Señora de Gracia de entregarle

12 A.H.P.M. ante Antonio Pérez Lázaro. Prot. 3736, 2 de mayo de 1787, f. 1r-6v. Gozalvo fue un platero de origen valenciano asentado en Murcia que gozó de prestigio y logró una desahogada posición económica (F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999, pp. 135-140).

13 C. de la PEÑA VELASCO, "Sublimium ingeniorum crux" en *Huellas: Catedral de Murcia. Exposición 2002*. Murcia, 2002, p. 524 (Agradezco la orientación y la ayuda que me ha proporcionado la Doctora de la Peña en esta investigación). La reina hizo otras donaciones a la Virgen del Pilar de Zaragoza, a la Virgen de Atocha y a la Virgen de Guadalupe (A. ARANDA HUETE, "Las joyas de Fernando VI y Bárbara de Braganza" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 31-32).

14 N. GARCÍA PÉREZ, "Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 155.

15 Para el estudio de las donaciones a imágenes religiosas por particulares véase Mª.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "El adorno con alhajas de las imágenes marianas en la Sevilla rural: las joyas de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona" en J. RIVAS CARMONA (coor.) *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. ob.cit., pp. 233- 246, de la misma autora, "Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitorios de su iconografía". *Laboratorio de Arte* nº 14 (2001), pp. 275-284 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)" en J. RIVAS CARMONA (coor.) *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. ob.cit., pp. 157-170.

al tiempo de su colocación en la nueva Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, un vestido color celeste con flores de plata matizado de sedas y con los cabos correspondientes para el adorno, y culto de dha Soberana Imagen, y habiendo ocurrido la Fiesta de su colocación después de la muerte del referido, cumpli a nombre de ambos aquella antigua promesa"[16].

También era lícito que algunas personalidades hicieran entrega de objetos suntuarios que engrandecieran el culto a la divinidad. Antonia de Lesa y Aistor cedió al cura propio de la parroquial de San Nicolás seis candeleros de plata para que así "hayan de servir para alumbrar a el Señor Sacramentado cuando se componga en dha su parroquia"[17]. Del mismo modo había personas que tenían en sus oratorios privados tallas que aderezaban con sus joyas. Es el caso por ejemplo de Nicolás Alcayna, regidor perpetuo de la ciudad de Murcia, y su mujer Francisca Irene Meseguer Sánchez, los cuales declararon en su testamento conjunto que tenían "un niño de talla con el nombre de Jesús y diferentes alhajas pertenecientes a este para su adorno". El conjunto de alhajas estaba formado por un lazo de filigrana de plata de cuatro hojas, una cruz de oro con nueve esmeraldas, collar, báculo, una diadema de plata sobredorada, unos evangelios y una campanilla de plata[18]. En la descripción de los bienes del regidor Juan Pedro Flores y su mujer, María de Arrieta Martínez de Santaella, se describe el ajuar en plata labrada de una imagen de la Virgen del Rosario con niño. Dicho ajuar se componía de corona con peso de diez onzas valorada en doscientos cinco reales, otra más pequeña del "soberano Niño" de la imagen con peso de dos onzas y media tasada en cincuenta reales, un cetro estimado en noventa y cinco reales y una media luna con peso de ocho onzas en setenta y cinco reales[19].

En cuanto a los objetos devocionales de los murcianos del siglo XVIII sobresalen los relicarios, rosarios y las cruces o crucifijos. La acumulación de reliquias y la atribución de poderes espirituales a las mismas es una constante en la historia del cristianismo. Pero su origen se remonta a la Antigüedad con el culto a los héroes que puede compararse hasta cierto punto con la devoción y el proteccionismo atribuido

16 A.H.P.M. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2360, 28 de noviembre de 1786, f. 991r. En Murcia, imágenes relevantes como la *Virgen del Rosario* o *Nuestra Señora de la Fuensanta*, recibieron un ingente número de donaciones por parte de damas ilustres de la sociedad para su atavío y ornato tales como vestidos, velos, tocados, joyas y rosarios (A. PEÑAFIEL RAMÓN, "Cultos, adoraciones, donaciones y ofrendas en la Murcia del Setecientos" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. ob.cit., pp. 554-563).

17 A.H.P.M. ante Gregorio Buendía. Prot. 2580, 25 de mayo de 1792, s/f.

18 A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2862, 9 de julio de 1789, f. 76r-80v.

19 A.H.P.M. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2384, julio de 1799, f. 478r-531v. Véase al respecto L. ARBETETA MIRA, "Sacra Regalia: los signos de la realeza en las imágenes marianas". *Goya* nº 305 (2005), pp. 68-80.

a los mártires y santos cristianos[20]. De hecho, como señala González Fernández, muchas de las hazañas de los héroes mitológicos presentan similitudes con los relatos hagiográficos[21]. Padres de la Iglesia como San Agustín, Basilio y Juan Crisóstomo temieron que se produjera una paganización de las reliquias por lo que dictaron las condiciones y características de su culto[22]. Su preponderancia fue en aumento y durante las cruzadas de la Edad Media se produjeron grandes importaciones a Europa desde Occidente, especialmente de Tierra Santa.

El Concilio de Trento otorgó tanto a las imágenes como a las reliquias el papel de recurso idóneo para instruir a los fieles. De la misma forma intentó limpiar su culto denunciando las prácticas supersticiosas y el afán de lucro de muchos[23]. Trento revitalizó el culto a las reliquias usándolas como señas materiales que reforzaron su doctrina tras los ataques del protestantismo. Esta importancia que se les concedió desde el seno del Iglesia hizo que durante los siglos XVI y XVII tanto las parroquias, iglesias, comunidades como los particulares mostraran un enconado empeño en su obtención. En España, durante el Barroco, diversas iglesias, monasterios y catedrales impulsaron el culto de sus reliquias construyéndoles nuevos espacios de devoción como capillas y retablos o remodelando los existentes. Por ejemplo, en la catedral de Ávila se realizó una capilla para albergar el cuerpo de san Segundo y en la catedral de Oviedo, a finales del XVII, se realizó una estancia para adorar los restos de santa Eulalia, custodiados por un baldaquino. En Murcia, el obispo Trejo trajo de Roma unos relicarios que colocó para el engrandecimiento del trascoro de la Inmaculada que había mandado construir[24].

Durante el periodo ilustrado las reliquias fueron el objeto de muchos comentarios en las obras literarias de artistas como Montaigne y Voltaire quienes hicieron una recopilación de las más llamativas, como los huesos de los niños que Herodes mandó decapitar que se veneraban en Tolosa[25]. En España se siguió manteniendo una

20 Los vínculos entre los rituales paganos de la Antigüedad y los cristianos tienen a veces un origen común. Las similitudes se deben en ocasiones a una cristianización de las mentalidades religiosas y cultos paganos, lo cual sería fundamental para conseguir fieles en los inicios de la era cristina. Un ejemplo de ello se constata al comparar la iconografía de Isis y Horus con la de la Virgen de la Leche.

21 R. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, "El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana. Origen, evolución y factores de su configuración". *Kalakorikos* nº 5 (2000), p. 166.

22 F. JORDÁN MONTES, "Las reliquias en el mundo cristiano. Introducción etnográfica e histórica" en A. GONZÁLEZ BLANCO (ed.), *El culto a la Santísima y Vera Cruz y el urbanismo en Caravaca y su término municipal*. Murcia, 1999, pp. 40-42.

23 Ibidem, pp. 56-57.

24 G. RAMALLO ASENSIO, "Reactivación del culto a las reliquias en el barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639". *Liño, Revista Anual de Historia del Arte* nº 11 (2005), pp. 77-91. Para el estudio de las reliquias e imágenes milagrosas en Murcia durante el Barroco véase G. RAMALLO ASENSIO, "El deseo y la necesidad de una imagen antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII" en G. RAMALLO ASENSIO (coor.), *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*: Actas del Congreso. Murcia, 2003, pp. 265-273.

25 F. JORDAN MONTES, ob.cit., p. 61.

profunda fe en las indulgencias que otorgaban a quienes las veneraran. En el caso del Reino de Murcia comenta Peñafiel Ramón que este siglo supuso un paréntesis en cuanto a acumulación de reliquias pero que el interés por las mismas se mantuvo, citando al propio Belluga que aumentó su número con generosas aportaciones como la *Virgen de las Lágrimas* y los manteles sobre los que lloró que fueron colocados junto a otras reliquias en la catedral[26]**.** También fue en este siglo cuando se depositó en la catedral la reliquia de la leche mariana procedente de Nápoles. La donación fue realizada por María Teresa Fajardo de Portugal, marquesa de los Vélez, siguiendo la disposición testamentaria de su madre Mariana Engracia de Toledo y Portugal, la cual quiso que fuese colocada en el altar de la capilla de San Lucas, custodiada por un sagrario[27].

Las reliquias se colocaban en cajas y urnas llegando a ser consideradas éstas auténticas joyas, símbolo de la nobleza del objeto que contenían[28]. El contendor llegó en ocasiones a constituirse como una verdadera obra de arte por encima del contenido. Así los relicarios de plata con incrustaciones de joyería fueron muy usuales en el periodo que nos ocupa. Los particulares, al igual que dedicaban una parte de su vivienda a construir un oratorio emulando las capillas de las iglesias habilitándose un espacio íntimo de devoción, contaron entre sus colecciones con relicarios que albergaban las reliquias a las que podían acceder. Aunque en muchos ocasiones serían simples láminas o representaciones de santos.

Hay que tener en cuenta que a finales del siglo XVII y a lo largo de siglo XVIII solía denominarse "relicario" a cualquier joya que llevara una representación religiosa aunque no fuera una reliquia. Es más, por las relaciones de bienes consultados, era habitual que no se especificara el contenido del mismo, apareciendo señalado únicamente las dimensiones y el material con el que estaba realizado, la mayoría de las ocasiones en plata. En la tasación de uno de ellos aparece mencionado el maestro platero Juan Iniesta, el cual valora un relicario de plata en sesenta y siete reales[29].

Muchos de ellos serían parecidos a los medallones ya que aparecen con una cadena de plata, diferenciándose de las joyas de pecho en la imagen que llevarían

26 Esta imagen se trasladó a El Cabezo de Torres, lugar donde tuvo lugar el milagro, en 1994. En la catedral se conserva una copia hecha por Sánchez Lozano. (G. RAMALLO ASENSIO, "El deseo…"ob.cit., p. 272-273).

27 A. PENAFIEL RAMÓN, *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia, 1988, pp. 102-108. Además de los relicarios que se depositaron en la Catedral de Murcia en esta época, algunos canónigos embellecieron diversos espacios de la misma con el encargo de ajuar litúrgico a maestros plateros de distintas zonas de España (Véase 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).

28 Como ejemplos de la suntuosidad que llegaron a adquirir véase el estudio que sobre varios relicarios de la catedral de Murcia realizó M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios. (A propósito de tres relicarios de plata de la Catedral de Murcia)". *Imafronte* nº 14, (1999), pp. 195-210.

29 Partición de los bienes de Joaquín Sánchez Gil (A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2864, f. 1r-5v).

bajo un cristal. En las relaciones de bienes aparecen tasadas individualmente algunas cadenas "medianas para relicario". Pero también hay ejemplos en los que se citan las reliquias que albergaban siendo el *Lignum Crucis* la que más aparece. Incluso en algún documento se mencionan varios fragmentos de esta reliquia como "un relicario de plata sobredorada con tres Lignum Crucis" que perteneció a la ya mencionada María Luisa Belluga Tracegnies. Completan la lista los relacionados con los santos como santa Lucía, san Antonio y santa Teresa y los dedicados a la Sagrada Familia.

El rosario constituía otra de las formas de religiosidad de la sociedad. La advocación mariana de la *Virgen del Rosario* fue una de las que más repercusiones tuvo en las mentalidades españolas, especialmente en el siglo XVII. La Contrarreforma unida a la victoria de Lepanto y a la institución de la festividad del Rosario, otorgada por el Papa Pío V en 1572, contribuyó a la exacerbación de su culto.

En Murcia, la devoción por la *Virgen del Rosario* estaba bastante extendida. En la iglesia de Santo Domingo se veneraba desde el siglo XVI una imagen de la misma que, según la tradición, apareció en un hueco de una pared[30]. El fervor por esta imagen era tal que se llevaba a la catedral en rogativa por los miembros de la Cofradía que lleva su nombre[31].

La costumbre de rezar el rosario no sólo se hacía en las iglesias y en los conventos, también se usaba en los recintos no sagrados y en la intimidad de los hogares, siendo una de las piezas más habituales entre las objetos piadosos como se constata en los documentos. Predominan los realizados en plata y nácar y en menor medida en oro y en piedra de ágatas. Aunque no en todos los casos se menciona, las cruces se realizaban en plata o en perlas. Los ejemplos más valorados económicamente son un rosario de oro y perlas tasado en doscientos cincuenta reales perteneciente a José López Leyrado, interventor de las Reales Salinas de Sangonera y Molina, y otro realizado en oro con cruz para mano valorado en novecientos reales incluido en la relación de los bienes que aportó como dote Ángela del Castillo[32].

Las cruces eran una constante en las posesiones de los distintos estratos de la sociedad del siglo XVIII. En la mayoría de los documentos aparece al menos un crucifijo ya sea de materiales costosos como la plata, el oro y el cristal, como de materiales de bajo coste, entre los que destaca el metal. La devoción a Cristo y su martirio justifica su presencia en estos inventarios pero a esto hay que añadir su bajo precio debido a su escaso tamaño[33]. La cruz podía llevar inserta o no la figura

30 J. CUESTA MAÑAS, "Iconografía de las imágenes milagrosas de la Virgen en la Ciudad de Murcia (siglo XVIII)". *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española* nº 3 (1989), p. 253.

31 Véase J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano: la capilla del Rosario*. Murcia, 1982.

32 A.H.P.M. Prot. 2866, 14 de septiembre de 1793, f. 454r.; A.H.P.M. ante José Antonio de Calahorra. Prot. 2619, 31 de julio de 1799, f. 275r-277v.

33 J. NADAL INIESTA, "La platería en el ámbito doméstico…" ob.cit., p. 268.

de un Cristo. Aunque en la documentación no suele mencionarse, diversos ejemplos conservados y documentados contienen su representación[34]. En ocasiones aparece, junto al Hijo de Dios, la representación de la Inmaculada Concepción que solían colocarse en el reverso. Una de las más nombradas es la Cruz de Caravaca, lógico en tierras murcianas por la larga tradición devota hacia esta reliquia del *Lignum Crucis* conservada en el Santuario de la Vera Cruz. Como apuntó Gutiérrez García las cruces de Caravaca se colocaban en las viviendas para protegerlas de amenazas de tormentas, además se las consideraba amuletos contra enfermedades, ayudando a su vez a combatir la esterilidad femenina[35]. La difusión de su culto se extendió por Centroeuropa donde, según indica Messner, se colocaron en lo alto de torres e iglesias y en pequeñas capillas sitas en el campo para que protegieran las cosechas. Pero fundamentalmente las gentes la incorporaron a su indumento para la prevención de posibles males en su salud[36].

Las cruces podían ser de pequeño tamaño cuando los propietarios optaban por incorporarlas a su atuendo o a su cuerpo —muchas de las cuales aparecen formando aderezos—, pero también las había de mayores dimensiones para colocarlas encima de la cama o en el oratorio doméstico. Es en este último caso cuando se especifica el soporte de la misma como un crucifijo grande con peana que Francisco Fernández Royo deja a su hermano en su testamento[37].

El material con el que más cruces se realizaban era la plata aunque no son pocas las veces en que se sobredoraban. También aparece el oro, siendo estas las más valoradas económicamente, aunque a veces el oro se combinaba con otros materiales como el cristal, el nácar o las piedras de colores. Las cruces de metal y madera apenas alcanzan los cinco reales.

Por último cabe destacar entre estas piezas devocionales las imágenes realizadas en ricos materiales, por otro lado no muy frecuentes. No se especifica el tamaño de las mismas, pero atendiendo a su tasación, que estriba entre los veinte y treinta reales, se puede decir que no deberían ser de grandes dimensiones. Se trataría seguramente de representaciones destinadas al culto de los oratorios privados. Cristo es la figura que domina en las imágenes de este tipo tomando como ejemplo más llamativo un

34 Véase los relicarios y cruces colgantes catalogadas por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arbor Una Nobilis" en *La ciudad en lo alto: Caravaca de la Cruz. Exposición 2003*. Murcia, 2003, pp. 176-180. Aprovecho para agradecer las indicaciones que me ha proporcionado el citado autor en esta materia y recordar que la primera sistematización de las cruces-relicario de Caravaca fue realizada por él en *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe.* Cat. Exp., Murcia, 1997, pp. 15-92.

35 Mª.A. GUTIÉRREZ GARCÍA, "Joyería doméstica, sentimental y religiosa. Fondos del Museo de Murcia". *Imafronte* nº 14 (1999), p. 98.

36 D. MESSNER, "La Cruz de Caravaca en Centroeuropa" en *La ciudad en lo alto…* ob.cit., pp. 117-122. Gracias a misioneros como los franciscanos o los jesuitas e incluso a diversos seglares que arribaron al Nuevo Mundo, la devoción a la Vera Cruz de Caravaca de expandió por tierras americanas (J.A. MELGARES GUERRERO, "La Cruz de Caravaca en América" en *La ciudad en lo alto*… ob.cit., pp. 123-129).

37 A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2864, 12 de diciembre de 1791, f. 223r.

santo Cristo de oro con nueve perlas valorado en setenta y cinco reales[38] y otro realizado en marfil.

Sobre el cuerpo y el traje

El siglo XVIII se caracteriza por la opulencia y la magnificencia en el atuendo. Junto a la diversidad y riqueza de prendas y tejidos destacaron los complementos que llegaron a estar constituidos por esplendorosas joyas realizadas con ricos materiales y pedrería, en el caso de las elites sociales.

En la documentación hallada en los protocolos notariales se informa de los tipos, materiales, pesos y técnicas —aunque en menor proporción— de los distintos objetos para el adorno personal, denotando en algunos particulares un gusto extremo por el lujo.

Fue el Setecientos una época dorada para lo que a la joyería se refiere, siendo objeto de Pragmáticas desde Felipe V, pues el exceso de su uso evidenciaba un gasto público y una vanidad en los comportamientos sociales que paulatinamente iba en aumento. Incluso cuando la economía dejó de ser boyante la mentalidad y el deseo de ostentación siguió latente entre las gentes que, al no poder acceder a piezas de materiales ricos, se contentaron con la imitación de las mismas y con las piedras falsas[39]. Los joyeros españoles empezaron a ver decaer sus ingresos puesto que los nuevos materiales venían del país vecino. Por motivos de esta índole la Pragmática de 1723 intentó frenar esta moda aunque sin éxito[40].

Es importante tener en cuenta la diferencia entre los plateros de oro y los joyeros de aquel tiempo. Siguiendo a Aranda Huete, que ha realizado un extenso e interesante estudio acerca de la joyería en el reinado de Felipe V, la diferencia entre estos dos tipos de profesionales estribaba en el valor del material con el que trabajaban. Los joyeros se dedicaban a vender en sus tiendas abalorios de poca calidad realizados en materiales como el aljófar, el azabache y el coral. Por el contrario los plateros de oro eran los únicos autorizados por la Corona a vender joyas de oro, plata y pedrería. Los joyeros contaron con un amplio público por sus razonables

38 Partición de los bienes de Teresa Cavanes (A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2863, 17 de abril de 1790, f. 208r-256r).

39 J. NADAL INIESTA, "La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII". ob.cit., p. 452. El seguimiento de la moda del ámbito europeo, fundamentalmente francés, fue un aspecto de primera índole entre las clases altas, y esto se dejó notar en diversidad de campos como en la demanda de diseños, colores y materiales específicos de las joyas (A. ARANDA HUETE, "Aspectos influyentes en el desarrollo de la joyería de la primera mitad del siglo XVIII", en *El arte español en épocas de transición, Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte*. T.II, León, 1994, pp. 255-261).

40 "Ordeno y mando, que de aquí en adelante ninguna persona, hombre ni mujer, de qualquier grado y calidad que sea, pueda comprar ni vender, ni traer aderezo ni otro adorno de piedras falsas que imiten diamantes, esmeraldas, rubíes, topacios ú otras piedras finas" (*Novísima Recopilación de las Leyes en España*. Tomo III, Libro VI, Titulo XIII, Ley XI. Reproducción facsímil de la ed. de 1805-1807, Madrid, 1992. p. 190).

precios teniendo como clientes, en ocasiones puntuales, a damas nobles deseosas de ir a la última moda[41].

En los documentos destaca en primer lugar la orfebrería y platería destinada al engalane de las distintas partes del cuerpo. Las había de distintas tipologías ya fueran para las manos, brazos, pechos o para la cabeza, siendo las de las mujeres más variadas y numerosas que las de los hombres. El conjunto de piezas para manos se componía de anillos, sortijas, cintillos, pulseras y manillas. La mayoría de estas joyas estaban realizadas en oro teniendo como material sustentado las gemas —destacando los diamantes y esmeraldas— y las perlas. Para decorar los dedos lo más frecuente era el anillo de oro con gemas como las esmeraldas, diamantes, amatistas, topacios y piedras falsas. En esta época la montura de estas piezas se hizo más ligera y fueron frecuentes los motivos calados. La filigrana fue una técnica común tanto en anillos, cintillos y sortijas y está presente en la documentación. La pieza que mayor valor alcanza en la tasación se corresponde con una sortija de brillantes que perteneció a la ya mencionada Ángela del Castillo, estimada en cinco mil trescientos reales.

Para las muñecas los adornos más comunes fueron las manillas con sus muelles, por encima de las pulseras, si bien es cierto que su número es inferior al de los adornos para dedos y cuello. Las manillas se realizaban en pareja porque estaban destinadas normalmente para lucirse en ambas manos. Durante el último tercio de siglo XVIII se llevaron sobre cintas negras siendo sustituidas estas por un cuerpo de metal o perlas a mitad del siglo XIX, según señala Mejías Álvarez[42]. El cierre de las mismas se denominaba muelle y se hacían en ricos materiales que reproducían motivos vegetales o lazos, aunque los más característicos de esta época eran ovalados y cobijaban un retrato[43]. Un diseño que se puso de moda en el siglo XVIII tanto para muelles como para pendientes y broches fue la roseta, formada por una piedra brillante central rodeada de otras más pequeñas. Hay menciones a este tipo de diseño como unos muelles de rosetas montados en plata que completaban un aderezo de diamantes y rubíes con collar con caída y zarcillos de tres almendras, perteneciente a María Luisa Belluga.

Pero el ejemplo más destacado de estos adornos para las muñecas son "unas manillas de perlas con muelles de oro y diamantes" que María Ángela Elgueta cita en su testamento y cede a sus hermanas para que las vendan y las empleen en pro-

41 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, pp. 351 y ss. En las ordenanzas de los plateros en Murcia (1738) se prohibió que "el cristalero o lapidario, ni otra cualquier persona extranjero o natural de estos mis reinos pueda trabajar en obras de plata ni de oro, ni engastar ninguna clase de piedras finas ni falsas por el medio de precaver los muchos fraudes" (J. GARCÍA ABELLÁN, *Organización de los Gremios en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1976, p. 218). Véase C. BELDA NAVARRO, "Las ordenanzas de plateros en la ciudad de Murcia". *Boletín de arte* nº 16, (1995), pp. 7-22.

42 Mª. J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "El adorno con alhajas de las imágenes marianas…" ob.cit., p. 243.

43 Ibidem, p. 429.

piedad. Asimismo se incluye una referencia al "Secretario en el Arte de la Plateria en Murcia" Antonio Ruiz Funes. Dicho platero tasa la obra: "en su consecuencia han resultado valer las enunciadas manillas seis mill y treinta Reales de Vellón"[44].

Para el cuello las mujeres murcianas usaban principalmente el collar que a menudo hacía juego con los pendientes componiendo un aderezo, aunque también se colocaban cadenas con medallones. A mediados de siglo incorporaron los collares diseños de lazo. Los lazos son de origen francés, donde se conocían con el nombre de *sevignés,* y fueron una de las piezas de joyería más importantes en los siglos XVII y XVIII. A principios del Setecientos sujetaban las joyas de pecho, pero en la segunda mitad de la centuria se desplazaron al cuello de las mujeres sujetándose con cintas. A pesar de lo dicho, no se han encontrado referencias a estas piezas para el cuello sólo una alusión a un lazo de diamantes tasado en seiscientos sesenta reales que probablemente se usara como broche[45]. Por su parte, la forma y tipología de los collares no aparece descrita, mencionándose únicamente el material. Por tanto, estaban realizados en perlas o diamantes, habiendo otros de materiales menos costosos como el nácar y el aljófar.

En muchos documentos aparecen adornos para las orejas. Son las arracadas o pendientes y chorrillos los más citados en los inventarios y cartas de dote de la mayoría de las mujeres, indistintamente de su posición social. Las arracadas más simples estaban compuestas de un pequeño aro del que colgaban algunas perlas. No obstante, cuando la moda de las grandes pelucas femeninas se fue desechando, los pendientes se hicieron más largos y grandes llegando hasta el punto de tener que ser sujetados al peinado y a las orejas por una tira[46]. Los chorrillos por su parte eran un tipo de pendientes más sencillos compuestos generalmente por un candado y una lista de perlas que por su simplicidad eran más asequibles a las clases populares[47]. Los pendientes, en su mayoría, se correspondían con diseños pesados realizados en oro con gemas pero también los había más ligeros trabajados con la técnica de filigrana. Se hallan por ejemplo entre las joyas del comerciante de sedas Benito Tacio un par de pendientes de filigrana de oro tasados en doscientos diez reales o unas arracadas de filigrana valoradas en treinta reales que pertenecieron a Antonio Galera Sánchez[48]. Además del oro, como material sustentante destaca la plata y en

44 A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2863, 16 de septiembre de 1790, f. 172 v. También destacan unos retratos para las manos guarnecidos en pedrería, tasados en quinientos reales y que se hallan en la carta de dote de Ángela del Castillo Chornet (Véase nota 7). Sobre la labor de este platero consúltese F. CANDEL CRESPO, "Los Ruiz-Funes, una estirpe de plateros en Murcia". *Verdolay* nº 7 (1996), pp. 435-441.

45 Partición de los bienes de Francisco Ramón Elgueta (A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2866, 21 de agosto de 1793, f. 150r-158v).

46 A. ARANDA HUETE, "Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V". *Anales de Historia del Arte* nº 10 (2000), p. 221.

47 Mª.V. LICERAS FERRERES, *Indumentaria valenciana siglos XVIII-XIX: de dentro afuera, de arriba abajo*. Valencia, 1991, p. 75.

48 A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2866, 17 de julio de 1793, 294r-363v; A.H.P.M. ante Francisco Bocio y Belda. Prot. 2555, 20 de junio de 1798, s/f.

menor medida el cristal. El enriquecimiento de este tipo de joyas se obtenía con la incrustación de diversas perlas y gemas. La combinación del oro con diamantes, perlas y esmeraldas —muy frecuentes por el gusto barroco hacia el color— constituyen los pendientes más valorados llegando a superar los cuatrocientos reales en la tasación. En cambio, aquellos vinculados a las relaciones de bienes de las personas de clase social más baja estaban realizados con perlas ordinarias o falsas, no llegando a superar los veinte reales.

Muchas veces el ajuar de las señoras se agrupaba formando aderezos muy ricos en variedad de tipologías y materiales. Los más citados eran bastante sencillos y estaban compuestos generalmente por una cruz acompañada de anillo o pendientes. Solían alcanzar grandes sumas de dinero como se puede ver en los ejemplos siguientes: aderezo de oro con diamantes compuesto de cruz y anillo en 2430 reales, uno de diamantes compuesto de cruz y pendientes con anillo de lo mismo en 1375 y otro de diamantes y esmeraldas en 3500[49]. En algunos documentos aparecen varios. Por ejemplo, Ángela Antonia Martínez aportó a su matrimonio tres aderezos que heredó de su abuela paterna:

"Item: Un aderezo de Brillantes en filigrana de oro, apreciado en siete cientos y cinquenta reales de vellón"

"Item: Otro aderezo de Esmeraldas, con dos anillos de lo mismo, en nueve cientos reales de vellón"

"Item: Otro aderezo de Piedras finas de Francia en Plata, apreciado en ciento y ochenta reales de vellón"[50].

Por último, el adorno del cuerpo femenino se completaba con los abalorios del pelo. Agujas, alfileres y peinetas componían el aderezo del cabello de las murcianas de finales de siglo. Normalmente se hicieron en plata y tenían motivos ornamentales. Las agujas y alfileres acababan en dos apliques con forma de botón que podían estar decorados con piedras semipreciosas o en su defecto por piedras ordinarias. A veces los peinados no se deshacían de un día para otro, esto dio lugar, según indica Liceras Ferreres, a la aparición del rascamoño, pieza similar a la aguja pero parecida a un espadín que servía para rascar la cabeza[51]. Los alfileres son los que más predominan y a menudo aparecen agrupados con otras alhajas de oro y plata. No obstante algunas de estas piezas podrían no estar destinadas para la cabellera y usarse como complemento del traje ya que no se especifica su función. Las peinetas se citan en menos ocasiones.

---

49 Partición de los bienes de Benito Tacio (A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2866, 17 de julio de 1793, f. 294r-363v); Recibo de dote de José Botino a favor de María Margarita Chapuli (A.H.P.M. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2361, 9 de enero de 1787, f. 20r-24v); Recibo de dote de Rafael Ortiz de Almodóvar Martínez de Vera, Caballero de la orden de Santiago y Maestrante de la Real de Valencia a favor de Ana Fontes Abatt y Riquelme Ulloa (A.H.P.M. ante Gonzalo Chamorro. Prot. 2736, 1 de abril de 1797, f. 231r-233v).

50 A.H.P.M. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2383, 20 de septiembre de 1798, f. 781r-784v.

51 Mª.V. LICERAS FERRERES, ob.cit., p. 72.

Como compendio de toda esta joyería descrita, a la vez que un ejemplo de la suntuosidad de los ajuares que los acaudalados del momento llegaron a reunir, destacan las alhajas que se hallan en la descripción de los bienes del regidor Juan Pedro Flores y su segunda mujer. Sobresalen un par de manillas de perlas con catorce rastras cada una de setenta y dos adarmes y medio y muelles de diamantes en nueve mil seiscientos cincuenta y siete reales con diecisiete maravedíes; un collar de perlas estimado en novecientos veinticinco; dos cadenas de oro fabricadas en indias con cinco onzas y cuatro adarmes en mil seiscientos ochenta reales; otra cadena de oro realizada en Génova con peso de once adarmes tasada en doscientos veinte; un alfiletero de oro con peso de treinta y cuatro adarmes en seiscientos ochenta; una caja de oro inglés de treinta y nueve adarmes en setecientos ochenta; un anillo de brillantes estimado en nueve mil reales; un rosario de oro y cruz en cuatrocientos; un reloj de repetición de oro guarnecido de piedras falsas en dos mil cuatro reales de vellón; un aderezo de diamantes compuesto por collar y pendientes puestos en plata en cuatro mil ciento dieciocho; un aderezo de esmeraldas formado por cruz y pendientes puestos en oro tasado en ochocientos sesenta reales; un anillo con topacio guarnecido de diamantes en mil doscientos noventa; un dedal de oro con peso de nueve adarmes y medio valorado en noventa reales. El círculo de amistades de este individuo es otra de las muestras de su más que desahogada posición económica. Esto se advierte en su misma descripción de bienes cuando se alude al libro de Memoria "embutido en oro con la Palabra Souvenir de diamantes" que el conde de Floridablanca le regaló por su boda o al abanico de nácar embutido en oro, valorado en trescientos reales, con que Jesualdo Riquelme agasajó también a los cónyuges[52].

Las joyas actuaban como símbolos del poder y estatus de sus portadores y como muestra pública de piedad y devoción en el caso de ser donadas a fundaciones religiosas. Pero también habría que asociarles otra creencia que se depositaba en ellas, el valor mágico-protector de ciertas alhajas y piedras. Aristóteles ya había señalado el valor terapéutico de la esmeralda, la cual pensaba que disipaba los oscurecimientos de la vista. Los lapidarios se sucedieron a lo largo del tiempo y en ellos se entremezclaron estudios de diversa índole como mágicos y médicos. En el siglo VI d. C. San Isidoro de Sevilla dedicó el capítulo XVI de sus *Etimologías* al estudio de las piedras y metales[53]. No se debe olvidar que la luz y los colores fueron los principales puntos sobre los que se asentó la estética de la luz que pre-

52 Véase nota 19. Juan Pedro Flores Navarro fue regidor en 1791 y perteneció al mayorazgo fundado por su tío Juan Pedro Navarro, el cual renunció a su puesto de regidor en favor de Mateo Ceballos que ostentó el cargo en 1759. (F.J. GUILLAMÓN ÁLVAREZ, *Regidores de la Ciudad de Murcia (1750-1836)*. Murcia, 1989, p. 190).

53 M. ESTEBAN DE ANTONIO, "La oculística en los viejos lapidarios. Apuntes históricos". *Anales de la Sociedad de Ergoftalmología Española* nº 1-2 (1999). http:// www.oftalmo.com/ergo/ergo1999/09.htm [Consulta: 10 de Octubre de 2007].

conizó el gótico, y los metales nobles, junto a los reflejos y fulgores de las joyas, serían identificados con símbolos del poder suprasensible de la Luz, de Dios. A este respecto en el siglo IX Escoto Eriúgena dijo lo siguiente: "Con acierto, pues, llama el teólogo a Dios el padre de las luces, porque de Él son todas las cosas, por las que y en las que se manifiesta y en el resplandor de la luz de su sabiduría las unifica y las hace"[54].

Volviendo a la naturaleza protectora de las joyas, en el siglo XVI el cirujano de Felipe II escribió un tratado donde se refirió a la turquesa aclamando sus notables funciones para mejorar la vista, afirmando incluso que ante un adulterio cambiaba de color y se despedazaba[55]. Como indica García Pérez, fue habitual que durante el Renacimiento las mujeres usaran determinadas piedras para protegerse en el parto, el ágata protegía de las enfermedades infecciones, las perlas fortalecían el corazón y los rubíes protegían de las heridas de lanza[56]. Muchas fueron las cualidades atribuidas a este tipo de piedras preciosas y semipreciosas. Lo cierto es que estas creencias debieron transmitirse en el seno de las familias pero estas alusiones no están presentes en la documentación, lógico si tenemos en cuenta el carácter legal de la fuente y su misión estrictamente descriptiva a la hora de enumerar las distintas pertenencias de los implicados.

Por encima de los adornos que se aplicaban directamente sobre el cuerpo, los aplicados a la vestimenta aparecen con mayor frecuencia. A pesar de este dato, su variedad es menor ya que sólo se puede distinguir, atendiendo a los documentos consultados, entre hebillas —para vestido o calzado—, y broches —para mangas o pecho—, llevados indistintamente por los dos sexos. Como viene siendo habitual apenas aparecen descritos indicándose en ocasiones únicamente la técnica de elaboración y el metal de realización. La forma no aparece citada menos en un caso en el que se tasan veinticuatro broches redondos con muletilla valorados en setenta reales incluidos entre los bienes de Ramón Ortiz[57]. La única técnica mencionada para los broches es la filigrana de plata, la cual podía llevar incrustada piedras falsas —dieciséis broches de plata con piedras blancas para mangas—, muy de moda en la época. Los broches de las mangas solían ir a juego con los de pecho y fueron los sustitutos de los alamares a partir de la década de los años treinta[58]. Las hebillas estaban realizadas también en plata y solían ser rectangulares, aunque también había modelos redondos. A veces se acompañaban de una caja a juego realizada en

54 J. ESCOTO ERIÚGENA, "Dios como luz" en *Comentario a la jerarquía celeste*. T. I. Citado por U. ECO, *Historia de la belleza*. Barcelona, 2004, p. 104.

55 M. ESTEBAN DE ANTONIO, art. cit., http:// www.oftalmo.com/ergo/ergo1999/09.htm [Consulta: 10 de Octubre de 2007]

56 N. GARCÍA PÉREZ, "El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro" en J. RIVAS CARMONA, (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. ob.cit., pp. 252 y ss.

57 A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2871, 18 de julio de 1797, s/f.

58 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte*… ob.cit., p. 405.

el mismo material. Sobre el vestido, en la zona del pecho, las mujeres colocaron y tejieron distintos abalorios como lazos, ramos o mariposas, aunque es frecuente que aparezcan bajo la denominación "joya" como una joya de oro y perlas estimada en ochenta reales y otra guarnecida de perlas con un san Francisco de porcelana tasada en ciento veinte reales[59].

También hay alusiones a campanillas de plata con cadenas. Se consideraba que este tipo de objetos protegía contra los malos espíritus y el mal de ojo, por ello se colgaban sobre la indumentaria, fundamentalmente a los niños, lo que también permitía tenerlos localizados[60]. Del mismo modo se incluyen diversos llaveros y dijes de plata compuestos por cruces, campanas y castañas que prendían sobre una pretinilla ceñida a la cintura. En el caso de los inventarios de bienes de algunos varones, hay ejemplos de espadines, sables y bastones con puños de plata.

Para concluir este apartado se hará mención a dos objetos que completaban el traje de mujeres y hombres. Se trata de los relojes y abanicos. El reloj adquirió relevancia en el siglo XVIII, en tanto que los intervalos de tiempo quedaron definidos por referencias sacras. Si bien en la primera mitad de siglo los relojes eran objetos apenas presentes entre las posesiones de la gente, ya a finales de siglo se pueden enumerar varias referencias de distinta tipología y rango. No obstante, los relojes —como advirtió Peñafiel Ramón para los primeros años del Setecientos[61]— siguieron siendo complementos caros, incluyéndose únicamente en los documentos relacionados con la elite social. Hay algunas obras de joyería inventariadas como un reloj de esqueleto de oro guarnecido de sengones con dos lunas y otro también de oro esmaltado con fondo azul y guarnecido de sengones, que María Luisa Belluga dejó en su testamento a dos de sus sobrinos, o el reloj de oro con piedras que Antonia Lesa y Aistor legó a Pedro Jiménez, cura propio de la parroquial de San Nicolás.

Aparecen tanto relojes de sobremesa como de faltriquera. Estos últimos se llevaban colgando de la ropa como otras tantas joyas más por lo que aparecen tasadas también cadenas de plata u oro para relojes tanto de mujer como de hombre. Como detalle curioso relacionado con la creación y venta de estos objetos, se cuenta con una de las cláusulas testamentarias del presbítero José de Alarcón donde exponía lo siguiente: "declaro que tenía dados a componer dos relojes uno de plata y otro de bronze, ambos de repetición, a un relojero que hizo fuga de esta ciudad, por lo

59 A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2866, 14 de julio de 1793, f. 294r-363v; A.H.P.M. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2361, 9 de enero de 1787, f. 20r-24v. Durante el siglo XVIII era frecuente que las imágenes religiosas incorporadas a las joyas de pecho se realizaran en un tipo de esmalte "a la porcelana" circundado de piedras (Mª..J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la rosa al peto" en J. RIVAS CARMONA, (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, 2007, pp. 475-476).

60 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor de la plata*... ob.cit., p. 301. En el Museo de Bellas Artes de Murcia se conserva una campanilla de plata de principios del siglo XX con cuerpo liso y astil con forma de balaustre (Mª.A. GUTIÉRREZ GARCÍA, art. cit., p. 99).

61 A. PEÑAFIEL RAMÓN, "Entre el lujo…". ob.cit., p. 423.

que se hicieron autos ante Pedro Alonso Adan escribano de este Número, y uno de dichos relojes para en su poder, según me acuerdo, de Juan Sedeño oficial segundo de correos en Murcia, por via de deposito, y al otro lo ignoro es mi voluntad se recojan si se pudiese"[62].

Un complemento común entre las mujeres de la época fue el abanico. El origen de los mismos, tanto los fijos como los plegables, es oriental y se remonta a la Antigüedad. Los fijos pasaron a España desde Persia con los árabes y los plegables fueron introducidos en el país por los portugueses en el siglo XVI[63]. Fue esta última modalidad la que más raigambre tuvo en los siglos posteriores. En el siglo XVIII se convirtió en pieza indispensable, llegando a constituirse como un atributo típicamente español. Podían ir decorados con pinturas de paisajes o con encajes y se realizaban en telas, marfiles, madera, nácar, etc. Entre los hallados destaca un "abanico con pie de carey embutido en ojuela de oro fino y tela de papel pintada de miniatura" estimado en seiscientos reales[64].

Era frecuente que las damas poseyeran más de uno teniendo unos específicos para uso diario, otros para fiestas, lutos, etc. Fue tal su protagonismo en la moda del momento que llegó a constituirse como uno de los símbolos del galanteo. Incluso se creó un código que auxiliaba al cortejo con determinados movimientos expertos[65]. Ya a finales de siglo se asentó una nueva modalidad de abanico denominado pericón. Se trataba de un abanico de grandes dimensiones característico de las majas, cuyo influjo se dejó notar también en las damas de la corte.

En Murcia, según indican Díaz y Gómez, muchos abanicos eran de factura valenciana aunque también podía haber algún ejemplar de Andalucía o incluso, los más sofisticados, de China y Japón. Esto se debió a que no hubo en Murcia gremio de abaniqueros en el siglo XVIII, contando únicamente con seis tiendas y seis maestros dedicados a su venta[66].

En la documentación consultada el material más frecuente es el marfil, llevando algunos apliques de oro y plata. También los había de nácar o charol y en raras ocasiones se menciona su origen de factura. Por ejemplo entre los bienes aportados al matrimonio de Concepción Alcayna Meseguer se hallaba un abanico de China tasado en ciento cincuenta reales[67].

---

62 A.H.P.M. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2361, 11 de mayo de 1787, f. 307v.

63 M. TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria Regia y Cortesana en España. Siglos XVII-XVIII*. Málaga, 2006, pp. 17-18.

64 A.H.P.M. ante Antonio Pérez Lázaro. Prot. 3737, 27 de enero de 1791, f. 346v.

65 Véase C. MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del XVIII en España*. Barcelona, 1994, p. 48.

66 M.J. DÍEZ y J.Mª. GÓMEZ, *Región de Murcia. El traje popular*. Murcia, 1989, pp. 150-154.

67 Recibo de dote de Mariano Buitrago Ceballos a favor de Concepción Alcayna Meseguer (A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2865, 6 de septiembre de 1792, f. 136r-143v).

Conclusiones

El estudio de estas piezas a través de la documentación notarial de que se dispone ha de realizarse con cierta precaución en tanto que las lagunas de información, fundamentalmente a la hora de describir el estilo y las técnicas de los ajuares más humildes, no permiten establecer un rigor a la hora de analizar estas piezas. Sin embargo y a su vez, la información que se desprende de estos legajos resulta fundamental y lo suficientemente representativa para ofrecer una visión del panorama de la platería y joyería de los distintos puntos geográficos. Panorama vinculado en primera instancia a la elite social del momento, a aquellas personas que por su estatus podían demandar determinados objetos para su distinción social como un rico ajuar para la mesa que disponer ante los invitados o multitud de abalorios con los que engalanarse en festividades u ocasiones señaladas. Sin olvidar las herencias y los regalos o las donaciones a los ajuares sacros como manifestación pública de la piedad y devoción del donante.

Los *petos* en la joyería sevillana: nuevas aportaciones

MARÍA JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ
Universidad de Sevilla

La llegada al trono de la dinastía borbónica jugará un papel fundamental en la renovación de los conceptos estéticos aplicados al vestido y a las joyas. La influencia francesa iniciada suavemente durante el reinado de Carlos II, se aceleró con Felipe V, transformándose la indumentaria y sus complementos como reflejo de la nueva mentalidad[1]. El cambio dinástico provocó la sustitución de la digna solemnidad del traje del siglo XVII por la sofisticación, la vistosidad y la ornamentación del traje francés del siglo XVIII; asimismo, se abrió una nueva perspectiva en la joyería española, obligando a los plateros de oro a conocer las nuevas técnicas y modas francesas que pasaban por un mejor conocimiento del tallado de las piedras, el gusto por la utilización del diamante y por los engastes en monturas más aéreas[2].

Los componentes básicos de la indumentaria femenina desde principios de siglo hasta la Revolución Francesa, con algunas variaciones en los detalles decorativos, fueron el vestido con falda y sobrefalda, mangas abollonadas, y un cuerpo triangular y rígido, con generoso escote cuadrado, que cubría el pecho y el estómago, atándose

1 Véase: A. MOLINA y J. VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII.* Madrid, 2004, pp. 17 y ss.

2 A. ARANDA HUETE, "Aspectos influyentes en el desarrollo de la joyería de la primera mitad del siglo XVIII" en *Actas del Congreso El Arte Español en épocas de transición.* CEHA, 1992, 1994, vol. II, pp. 255-264.

generalmente por detrás[3]. La parte delantera, a menudo, se adornaba profusamente con lazos de encajes, cintas, flores artificiales, o grandes joyas que adquieren un perfil triangular cuya base recorre la línea del escote del vestido, conocidas en español como *peto,* en inglés como *stomacher*, en francés como *devant de corsage,* y en portugués como *guarniçâo de corpete*. El *peto*, joya de pecho femenina de gran tamaño e importancia, es considerada una de las tipologías más significativas del siglo XVIII[4]. Suele realizarse en oro y plata, con abundante pedrería, y con diseños de temas florales calados que irán evolucionando a lo largo del siglo. Entre 1700 y 1730 predominan los motivos vegetales muy naturalistas, con la típica hojarasca barroca y flores con pétalos y pistilos esmaltados, mientras que a mediados de siglo, los motivos vegetales se estilizan y aparecen entrelazados con ces y cintas. En el último tercio del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX, vuelve el gusto naturalista: las flores y las hojas que habían sido estilizadas y subordinadas al diseño general de la joya, se vuelven protagonistas y recuperan toda la plenitud de sus formas[5]. Esta última tendencia se encuentra asociada al cambio en la línea del vestido femenino, acentuado tras la Revolución de 1789, que se aparta de todo amaneramiento artificioso buscando conceptos "más libres", donde desaparecen los *corsés,* los bordados y brocados[6]. Se manifiesta un deseo de volver a la Naturaleza a través de sencillos vestidos realizados con tejidos ligeros como la muselina o la batista, y de joyas de fuerte inspiración naturalista, quedando clara la vinculación entre la indumentaria y la joyería.

A pesar de que en origen y por su uso, el *peto* es de una joya civil de aplicación sobre la indumentaria, muchas de las piezas conservadas se encuentran formando parte de los joyeros de imágenes marianas, algunas como fruto de donaciones y otras realizadas específicamente para ellas. El desarrollo de las devociones y el exorno con alhajas de las imágenes van unidos, de tal modo que los tesoros de las Vírgenes ven incrementados sus fondos cuando más devoción despierta una Imagen. En todo este proceso es muy importante la implicación de los distintos grupos locales de poder que apoyando a una u otra devoción, pueden convertirla en Patrona de una ciudad o en Alcaldesa Perpetua, fundar hermandades, e incrementar su patrimonio con donaciones. Tanto los títulos nobiliarios como los grandes hacendados y los altos funcionarios públicos, están claramente vinculados a las actividades religiosas de sus comunidades, participando en el mundo devocional mariano, lo que en mu-

3 J. LAVER, *Breve historia del traje y la moda.* Madrid, 1988, pp. 129 y ss.

4 Véase L. ARBETETA MIRA, "El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII" en *Estudios de Platería. San Eloy 2007* (Coord. Jesús Rivas Carmona). Universidad de Murcia, 2007, pp. 41-64.

5 Cfr. M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "Evolución de las joyas de pecho en el Barroco español: de la *rosa* al *peto*" en *Estudios de Platería. San Eloy 2007* (Coord. Jesús Rivas Carmona). Murcia, 2007, pp. 471-483.

6 Cfr. AKIKO FUKAI, *Moda: una historia desde el siglo XVIII al siglo XX (La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto).* Taschen, 2005, pp. 26-31.

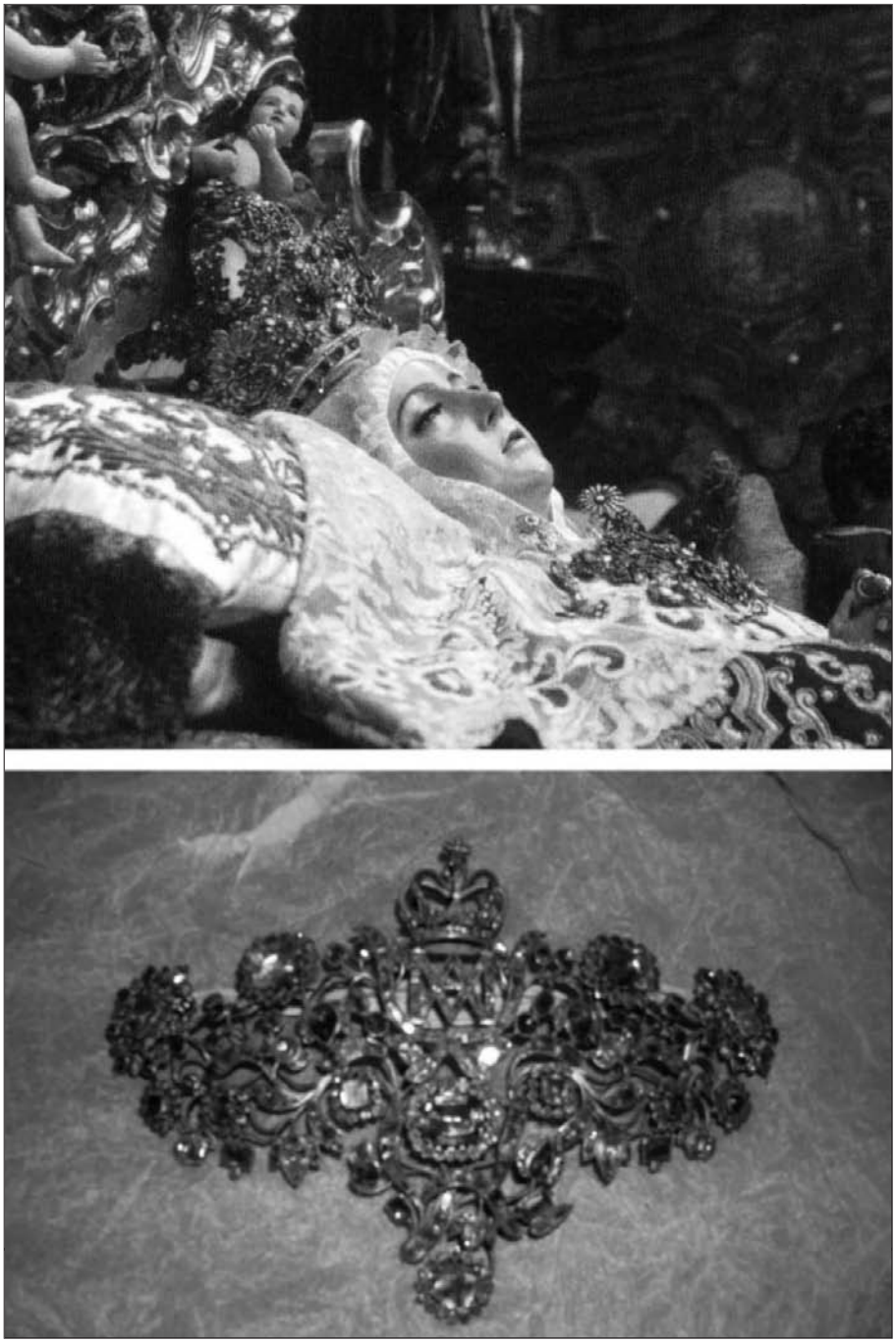


LÁMINA 1. *Virgen del Tránsito, Hospital del Pozo Santo, Sevilla, y peto de plata y piedras preciosas, segunda mitad del siglo XVIII.*

chas ocasiones les lleva a ceder, o donar, parte de sus joyas, pero en otras, éstas se realizan a través de las donaciones monetarias, o limosnas, de los fieles y en las que ya explícitamente suelen aparecer algún tema iconográfico de carácter religioso.

A pesar de que el número de ejemplares conservados y exhibidos en museos y colecciones abiertas al público es relativamente escaso, existen otras muchas piezas inéditas, custodiadas, fundamentalmente, por instituciones de carácter religioso y coleccionistas privados que las guardan con gran celo. Pero esta tendencia, poco a poco, va cambiando, pues son las propias instituciones las que están abandonando ciertos prejuicios y miedos, dándose cuenta que para una mejor conservación de su patrimonio lo más adecuado es conocerlo y difundirlo. En este trabajo que presentamos, estudiamos tres nuevos petos localizados en Sevilla, dos forman parte de los tesoros de distintas imágenes marianas, y el tercero es propiedad de un coleccionista privado.

En Sevilla capital, la Virgen del Tránsito (lám. 1) que se encuentra en el Hospital del Santo Cristo de los Dolores[7], fundado en 1666 por beatas terciarias franciscanas, posee una espectacular joya de pecho, *peto*, realizada en el tercer cuarto del siglo XVIII, momento en el que la devoción adquiere mayor fuerza. Fue a mediados del siglo XVIII, durante el gobierno de la Madre Mayor Josefa Alejandra de la Presentación, cuando se incorporó al citado Hospital la devoción de la Virgen del Tránsito[8]. En 1754, un fervoroso donante llamado Juan López, entregó al Hospital la imagen de la Virgen, hechura del último tercio del siglo XVII, que tuvo que ser restaurada su policromía por el pintor y grabador sevillano Pedro Tortolero[9]. La instauración, en 1756, de los cultos solemnes conllevó el inicio de la creación de un ajuar para la Virgen, costeado, en gran parte, con las limosnas de distintas devotas anónimas. En la actualidad, la Virgen de Tránsito posee un rico joyero con piezas de platería y joyería, fundamentalmente, de los siglos XVIII y XIX. Destacan sus dos coronas de plata; la más antigua, estrenada en 1766, es de plata dorada, adornada en el frente del canasto y en los cuatro imperiales por amatistas, diamantes, rubíes, esmeraldas y pequeñas perlas, y realizada por el platero sevillano Tomás de Pedrajas, mientras que la de 1771 es de plata en su color, más sencilla, ajustándose la estética del rococó tardío, donde las rocallas y las tornapuntas se dejan ver entre pequeñas guirnaldas de flores neoclásicas.

---

7 Conocido en Sevilla vulgarmente como del Pozo Santo por estar situado en la plaza de este nombre, en la collación de San Andrés.

8 Sobre la iconografía de la Dormición y Asunción de la Virgen, véase: B. NIETO, *La Asunción de la Virgen en el Arte: vida de un tema iconográfico.* Madrid, 1950; M. TRENS, *Santa María: vida y leyenda de la Virgen a través del arte español.* Barcelona, 1954, pp. 76-79; M. AZCÁRATE DE LUXÁN, "El Tránsito de la Virgen a través del Arte" en *Cuadernos de Arte e Iconografía* T. I, nº 1, Madrid, 1988, pp. 121-134.

9 Véase J. RODA PEÑA, *La Virgen del Tránsito y el Hospital del Pozo Santo de Sevilla.* Sevilla, 2004, pp. 29-33.

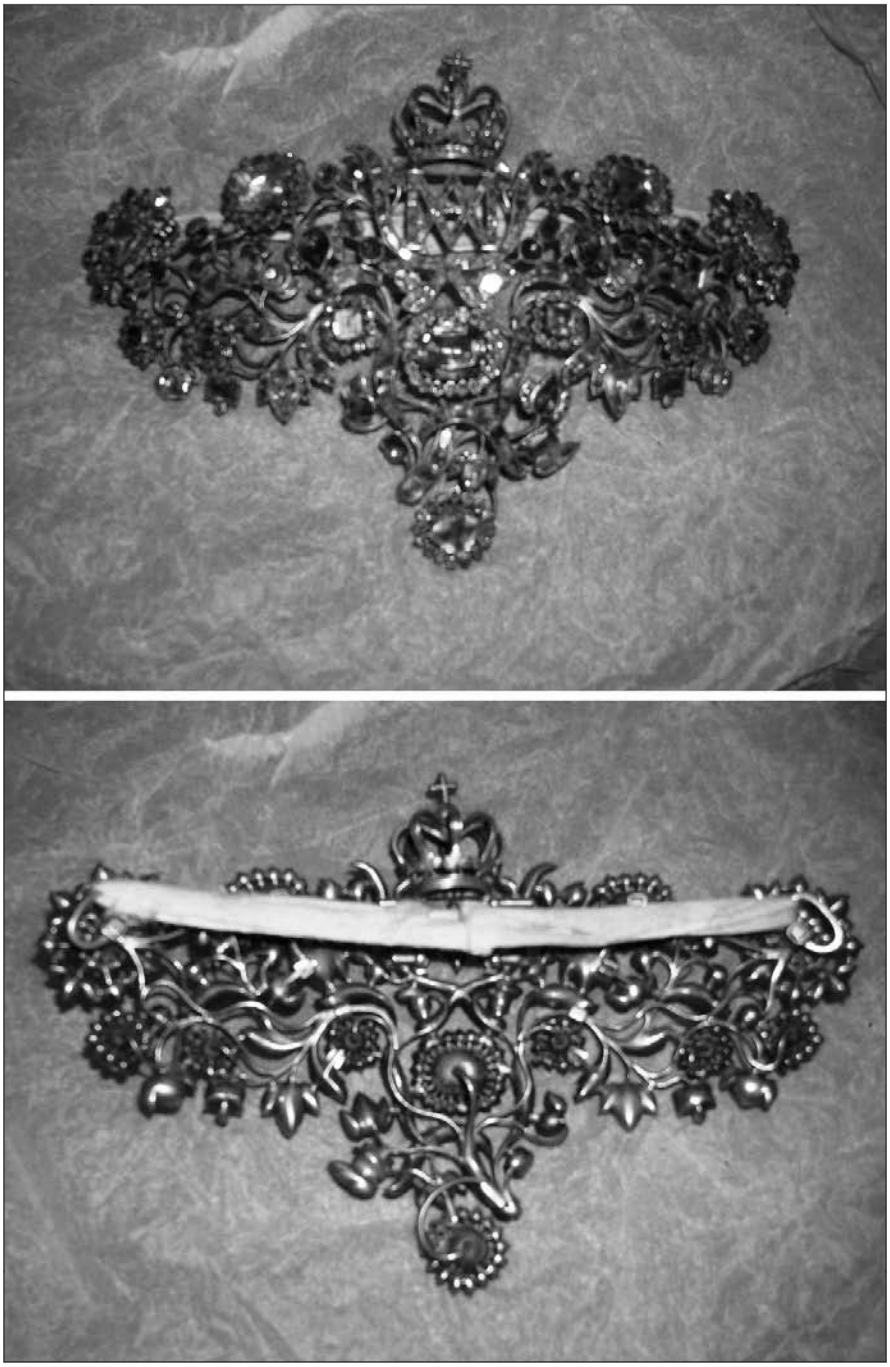


LÁMINA 2. *Anverso y reverso del peto de la Virgen del Tránsito, Hospital del Pozo Santo, Sevilla. Segunda mitad del siglo XVIII.*

De todas las piezas de joyería sobresale por su significación, tamaño (18 cms x 11 cms) e importancia material y estética, un peto de plata y piedras preciosas (lám. 2). Se ajusta al modelo compuesto por un amplio cuerpo desarrollado de hojarasca calada, con flor central configurada por una gran amatista rodeada de diamantes, y otra pinjante realizada a base de una gran esmeralda enmarcada por pequeñas amatistas. Presenta como novedad la introducción de un Anagrama de María coronado que nos indica que la pieza fue concebida para la Virgen. Podría tratarse de la joya que lució la Imagen en el pecho en la Novena de 1775, por la que se pagaron 10.990 reales, recogidos en metálico de las limosnas de los fieles[10], aunque lamentablemente desconocemos el artífice que los cobró. Por la calidad de la pieza, creemos que debió ser un encargo realizado por un artista sevillano buen conocedor de las nuevas tendencias técnicas y estéticas.

Sin duda, este peto responde al tipo estructural predominante en el barroco europeo tal como se pude apreciar en varios diseños de la época como el de Pietro Cerini, realizado en Roma en 1675, que se encuentra en el Museo Victoria y Alberto de Londres, publicado por Leonor d´Orey[11], y el muy conocido dibujo nº 3 del folio 44 vuelto, del Códice de Guadalupe, publicado por Müller[12] en 1972. Tanto el abandono de la exuberante hojarasca estructural como la utilización de una gran variedad de piedras preciosas y su tratamiento indican que se trata de una obra de mediados del siglo XVIII. En Europa, sobre todo en Francia, la mayor innovación en la joyería dieciochesca reside en el corte y tallado de las gemas y en la gran utilización de éstas casi como material básico para la confección de los adornos, mientras que en España, los artífices que fueron poco a poco adaptándose a estas nuevas tendencias, seguían realizando una joyería de carácter tradicional con sutiles cambios. Las técnicas arcaizantes de la talla a bisel, o en tabla, y los engastes embutidos van dejando paso a las tallas más complicadas para conseguir una mayor brillantez de la gema, y a las monturas de las piedras con molduras más aéreas. Además, el trabajo de las piezas se concentra en el anverso, abandonándose el enriquecimiento de reverso de épocas anteriores.

Un aspecto a destacar de esta excelente pieza es su riqueza cromática, producida por la diversidad de piedras preciosas utilizadas (diamantes, esmeraldas, amatistas, aguamarinas y topacios). Hacia 1730 van desapareciendo los esmaltes en esta tipología; las flores con pétalos esmaltados son sustituidas por flores compuestas por una gran gema rodeada de otras más pequeñas que configuran los pétalos. El gusto por el color característico de la joyería barroca española se evidencia en este peto donde esmeraldas y diamantes son las gemas protagonistas, acompañadas principalmente

10 Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (A.D.P.S.). Legajo 20-A. Cuaderno de ingresos y gastos de 1775. Cfr. J. RODA PEÑA, ob. cit., p. 59.

11 L. D'OREY, *Cinco Sécalos de Ojalaría.* Museo Nacional de Arte Antiguo. Lisboa, 1995, p. 30, figura 24.

12 P. MÜLLER, *Jewels in Spain, 1500-1800.* Nueva York, 1972, p. 161, figura 244.

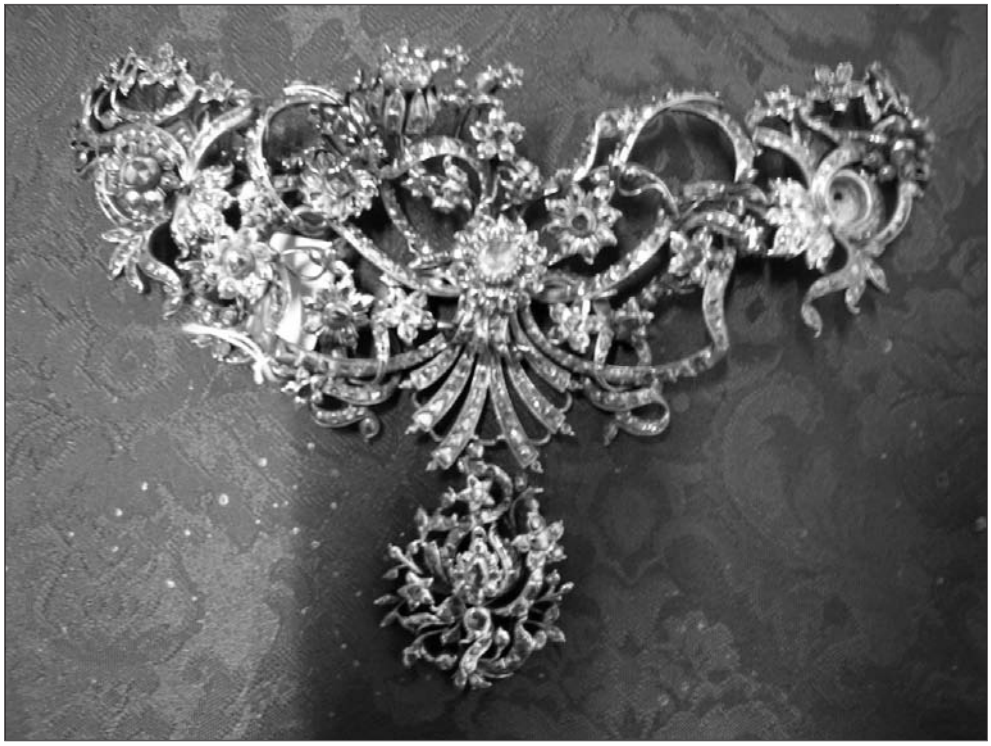


LÁMINA 3. *Peto de la Virgen del Amparo, Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena, Sevilla. Segunda mitad del siglo XVIII.*

de topacios y amatistas, también llamadas rosas de Francia[13]. En España el color no decayó nunca como ocurrió en Francia, junto a los diamantes, la esmeralda sigue teniendo un papel protagonista, trabajando las combinaciones cromáticas a base de los amarillos de los topacios y los rosas y lilas de las amatistas.

La Real, Venerable e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora del Amparo, sita en la Real Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla[14], cuenta con una importante colección de joyas de los siglos XVIII, XIX y XX. La Hermandad que fue fundada en 1736 con el fin de extender la devoción de la Virgen del Amparo y fomentar la del Santo Rosario, rinde culto a una imagen mariana, de talla completa, obra de 1555,

13 Se denomina rosas de Francia a las amatistas de color lila claro, así como al material artificial de vidrio que adopta este color.

14 Véase el estudio que sobre la imagen y la advocación de la Virgen del Amparo realiza J. RODA PEÑA (ed.), *Noticias sevillanas del siglo XVIII. La Virgen del Amparo y el terremoto de Lisboa de 1755.* Sevilla, 2005.

del imaginero flamenco Roque de Balduque[15] que responde al modelo iconográfico de Virgen Conductora, presentada de pie con el Niño Jesús en el brazo izquierdo. El rico joyero de la Imagen cuenta con casi cien piezas inventariadas, de desigual calidad material y estética[16], pudiéndose fechar las más significativas en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX, momento en el que se produce un desarrollo de la devoción como expresión de gratitud por su protección ante el terremoto de Lisboa de 1 de noviembre de 1755. Se trata de un conjunto poco homogéneo, compuesto de piezas de exorno personal, casi exclusivamente femenino[17]. Las tipologías más repetidas son los pendientes, los anillos, las pulseras, algunos collares y los broches, y una serie de rosarios de distintos materiales que reafirman el compromiso de la Hermandad con la difusión del Rosario. De todo el joyero sobresale una impresionante pieza que los inventarios de la Hermandad denominan *peto brocamante*[18] (lám. 3); términos que en la documentación del siglo XVII y del siglo XVIII se utilizan indistintamente para designar a una joya de pecho de perfil triangular[19] y de aplicación sobre la indumentaria.

El peto de la Virgen del Amparo es de estructura triangular, ligeramente convexa, formada a base de entrelazos por los que se extienden y enroscan tallos con flores abiertas y capullos, con colgante central articulado. Se encuentra realizado en plata, cuajado de diamantes de distintos tamaños y tallados en rosa y en tabla, montados muy cerca uno de otros, de manera que sólo pueden verse partes muy pequeñas del metal de la montura. Se trata de un ejemplar de la segunda mitad del siglo XVIII, de gran calidad técnica y estética, y de inspiración francesa, tanto en lo que se refiere a la composición asimétrica de los adornos como al uso masivo de los diamantes. Ejemplifica un tipo de joya erudita, de alto nivel y valor intrínseco, que se ajusta al naturalismo predominante en la joyería europea de la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo a partir de 1760.

15 Para profundizar en el estudio de la Imagen véase: J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista.* Sevilla, 1944, p. 24; *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951, p. 12; *La parroquia sevillana de Santa María Magdalena. Templo del extinguido Convento de Dominicos de San Pablo*. Sevilla, 1980, pp. 220-221. J.M. GONZÁLEZ GÓMEZ, "Nuestra Señora del Amparo" en *Las Glorias*. Catálogo de la Exposición. Sevilla, 1992, s.p.

16 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "El alhajamiento de las imágenes Marianas de Sevilla: El joyero de la Virgen del Amparo" en *VIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia.* Sevilla, 2007, pp. 215-233.

17 A excepción de algunas pequeñas piezas consideradas alfileres de corbata, y una medalla de plata de la Ciudad de Sevilla, entregada a don José Sebastián y Bandarán, y regalada por éste a la Virgen.

18 El Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora del Amparo no posee inventarios anteriores a 1913, siendo este el más antiguo, le siguen varios de 1961, 1982 y 1993. En todos aparece registrada con el número 1, lo que evidencia la singularidad de la pieza y la importancia que la Hermandad le otorga.

19 Véase la cartela que acompaña al dibujo, folio 41 r., del Códice de Guadalupe, en la que se utiliza indistintamente el término *brocamante* y *peto*. El dibujo con su leyenda ha sido publicado por P. MÜLLER, ob. cit., p. 160, figura 243.

LÁMINA 4. *Peto, colección particular. Segunda mitad del siglo XVIII.*

La documentación hasta el momento conocida, no nos aclara como llegó esta joya a la Hermandad. Sin duda, debió ser fruto de una donación piadosa, pues se trata de una pieza de aplicación sobre la indumentaria, meramente ornamental, que difícilmente se puede adaptar a una imagen de talla completa, a pesar de que en distintas épocas se la intentó vestir. La relación de la Hermandad con los Duques de Montpensier es un hecho constatado desde 1848, fecha en la que ingresan como "hermanos protectores", pero nada sabemos de sus posibles donaciones.

Menos llamativo, pero igualmente interesante, es el tercer peto que presentamos (lám. 4), propiedad de un coleccionista particular de Sevilla[20]. Realizado en plata dorada, repujada y cincelada, y complementado con esmeraldas, diamantes y rubíes, presenta estructura triangular calada formada a base de ces vegetalizadas, combinadas con tallos entrelazados terminados en flores de cinco, seis y ocho pétalos. En el centro, enmarcado por una cartela muy movida, aparece un ostensorio que se ajusta a las líneas estructurales y estéticas de la segunda mitad del siglo XVIII, con tradicional nudo piriforme y viril solar conformado por haces de rayos biselados

20 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "Joya de pecho" en *Teatro de Grandeza*. Catálogo de la Exposición (Comisarios A. Pleguezuelo y E. Valdivieso). 2007, pp. 164-165.

de distintos tamaños que parten de un marco de nubes y querubines. Tanto en las flores que recorren el cuerpo de la pieza, como en los siete capullos semiabiertos que penden de ella, se utilizan esmeraldas, diamantes y rubíes en engaste embutido, que le aportan un efecto cromático muy típico de la joyería española. Se trata de una pieza de gran tamaño (21 cms. x 36 cms) que debió ser realizada ex profeso para una Imagen según podemos deducir del tema iconográfico central, aunque al no conocer su procedencia sólo podemos realizar un análisis morfológico de la misma.

Estas tres joyas de pecho tienen algo en común, el no presentar marcas. Lo verdaderamente sorprendente es que piezas de gran tamaño, coste y espectacularidad compositiva como éstas, no hayan sido marcadas en un momento como la segunda mitad del siglo XVIII, en el que la normativa sobre el marcaje se solía cumplir. Lo cierto es que los plateros de oro eluden la ley con mucha frecuencia. En primera instancia podríamos pensar que la carencia de marcas en las piezas de joyería responde a un problema de espacio donde colocar la impronta, pero en piezas de gran tamaño este argumento no se sostiene. Curiosamente, las marcas de joyería catalogadas hasta el momento en Sevilla y su provincia, se han localizado en piezas de pequeño tamaño como pueden ser cruces y zarcillos de lazos[21]. El único *peto* que presenta una marca es el de la Virgen de la Asunción de Estepa[22]. En el reverso de la pieza se pueden leer las siguientes letras: A. B. C., que no hemos podido identificar.

La riqueza cualitativa de los tesoros marianos de Sevilla queda demostrada con estas singulares piezas de la segunda mitad del siglo XVIII. En cada una de ellas podemos apreciar una interpretación diferente del lenguaje estético dieciochesco aplicado a la joyería. El peto de la Virgen del Tránsito se encuentra más cercano a las tendencias españolas debido al recargo cromático que le aportan la gran variedad de piedras utilizadas, mientras que el de la Virgen del Amparo sigue los dictámenes de la joyería internacional del momento, con predominio absoluto de los diamantes de clara influencia francesa. Por lo que respecta al peto de la colección particular, su tratamiento técnico lo hace estar más cercano al concepto de una obra de platería que de joyería. Sin quitarle ningún valor técnico y estético, su estructura de chapa de plata calada y el diseño de las flores realizadas con pedrería de tallas demasiados simples y engastes excesivamente embutidos para el momento, sugieren que la obra fue realizada por un artífice poco acostumbrado a las labores de joyería.

Lo estudiado hasta ahora es sólo la punta del iceberg de la grandeza de la joyería en Sevilla y su provincia, por lo que seguiremos confiando en la toma de conciencia de los responsables de los tesoros públicos y privados que han empezado a comprender que el conocimiento, el análisis y la difusión son las mejores armas de defensa contra cualquier tipo de expolio.

21 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "Aproximación a las marcas de la joyería española del siglo XVIII" en *Estudios de Platería. San Eloy 2004* (Coord. J. Rivas Carmona.). Murcia, 2004, pp. 285-297.

22 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "El tesoro de Nuestra señora de la Asunción de Estepa. Las joyas barrocas" en *I Jornadas sobre Historia de Estepa.* Estepa, 1994, pp. 415-428.

Mecenas y plateros. El mecenazgo civil de las platerías extremeñas

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

1. Introducción

El interés que entraña el amplio y complejo espectro que abarca el *método social,* reside en la doble relación que establece entre el arte y la sociedad de la que es fruto, así como también en la situación histórica que justifica en gran parte el objeto artístico. Como es bien sabido, en este enfoque de la Historia del Arte el artífice, platero en nuestro caso, constituye parte activa y no autónoma. La sociedad, o parte de ella, es la que produce, solicita, promueve, recibe, utiliza y valora su arte; de este modo, y dependiendo de cada momento, su quehacer estará más o menos determinado, aunque, en cualquier caso, el sistema aparece siempre como determinante.

La obra de arte se incardina de este modo en la realidad social como parte constitutiva de la cultura y no como mero reflejo de las transformaciones que tienen lugar en su seno, superando, por tanto, el reducido horizonte de la conocida hasta no hace mucho tiempo historia social —limitado a una cadena de causas socioeconómicas y efectos artísticos—[1]. Las obras de arte se producen, solicitan, promueven, utilizan y valoran por parte de la sociedad, y no se pueden estudiar de un modo

1 F. MARÍAS, *Teoría del Arte II.* Madrid, 1996, p. 120; F. PEREDA, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid, 2000, p. 12.

aislado. Se trata de analizar la forma con la que el arte responde a unas necesidades sociales, de qué manera es reflejo de la sociedad que lo produce, solicita o valora o en qué medida está determinado por esa sociedad. Se trata, en suma, de descubrir la doble relación entre arte y sociedad, y sociedad y arte. Los factores que mayor peso han ejercido sobre los estudios sociales en relación al fenómeno histórico-artístico han sido los derivados de la situación económica general y de la demanda económica del arte, en particular, así como los de la organización del trabajo y el taller; la posición social y cultural del artista, el papel de la clientela y las vías del coleccionismo artístico; la definición de un gusto general o socialmente limitado, más allá de la mera oposición entre un arte culto y uno popular; la influencia del público en términos de grupo ideológico; o bien, las connotaciones políticas del arte y sus incidencias en la formulación de la ideología de un momento histórico. Asimismo, sobresalen las investigaciones referidas al análisis de los mecanismos de la formación y la agrupación (gremial o académica) del artista, y de los cauces de relación con las tipologías de la clientela (patronazgo, mecenazgo, clientes públicos y privados, consumidores anónimos), así como la consideración social de artistas, la estima de sus personas y sus trabajos y la retribución económica de éstos. De igual forma, las condiciones de los encargos y de los contratos han centrado el interés de los historiadores como prueba la influencia de varios factores (materiales, legales y económicos) en su producción[2].

Nuestro objetivo con este artículo no es, desde luego, dada la extensión lógica de un trabajo de esta naturaleza, abarcar el amplio espectro que implica enfocar los estudios de platería desde la óptica del *método social,* sino más bien el de ofrecer un *boceto* para la aplicación del mismo y complementar así los estudios de platería existentes actualmente en la región extremeña. Analizar, por ejemplo, los parámetros culturales o el interés de los mecenas nos será de gran utilidad para establecer una amplia serie de relaciones que, a la postre, nos servirán para justificar la temprana introducción de un estilo, o la presencia de plateros renombrados o de determinadas obras, como es el caso, por ejemplo, de la bella arqueta de las reliquias que probablemente Felipe II regaló a la villa de Berzocana (lám. 1) en señal de reconocimiento por haber enviado algunas de esas reliquias que conserva la iglesia al monasterio de El Escorial; la calidad de la obra corrobora la hipótesis sobre su procedencia cortesana.

En este trabajo únicamente nos ocuparemos de la platería procedente, o bien de las donaciones o bien del mecenazgo artístico ejercido desde el ámbito civil; con ello, no solamente podremos estudiar y analizar las motivaciones que indujeron al encargo de una obra determinada, sino que también tendremos la ocasión se apreciar la riqueza y suntuosidad derivada de algunas de las piezas más señeras conservadas en Extremadura, y cuya singularidad nos permite reseñar el presente trabajo.

2 F. MARÍAS, ob. cit., pp. 118-123.

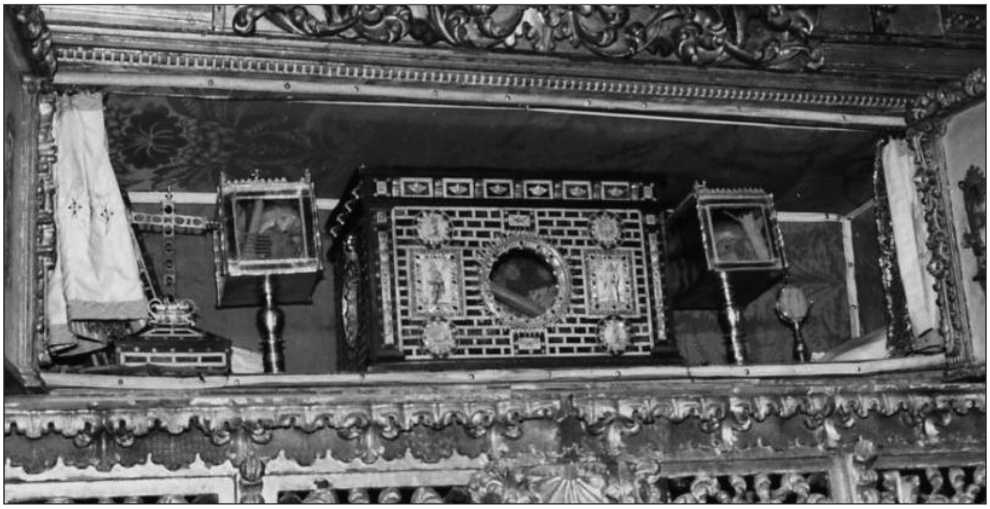


LÁMINA 1. *Berzocana. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Arqueta de las reliquias. Ébano, taraceas de nácar, marfil y carey y aplicaciones de plata sobredorada. Finales del siglo XVI.*

2. La Corona

La clientela se alza como uno de los soportes primordiales de la vida artística. Para su estudio y análisis es preciso distinguir entre clientela de tipo civil y religioso. En lo que respecta a la primera, aunque las obras sufragadas por las buenas intenciones de los comitentes laicos son, cuantitativamente hablando, de mucho menor peso que las de otros grupos sociales, son, sin embargo, obras de soberbia suntuosidad y de un evidente buen gusto, todo más que sus caudales e influencias les permitían acudir a los artífices de mayor nombradía y lograr que ejecutaran para ellos las piezas que tenían en mente depositar en su ajuar privado o entregar a una iglesia, monasterio o catedral en señal de su reconocido mecenazgo.

Dentro de la amplia diversidad que entraña la clientela civil, uno de los ejes que ha tenido mayor peso a lo largo de los siglos ha sido el patrocinio y mecenazgo ejercido desde la Corona. Uno de los primeros ejemplos que contamos en Extremadura de este patrocinio regio nos permite advertir la importante serie de donaciones que se hicieron durante el Medievo de imágenes de plata, deudoras de una creciente piedad que era necesario reafirmar en aquellos terrenos que las tropas cristianas iban ganando a la dominación musulmana. Tal vez sea la imagen de Ntra. Sra. del Sagrario, conservada en la catedral de Plasencia, junto a aquellas otras de las que tan sólo existe hoy constancia documental en el Monasterio de Guadalupe, los ejemplos más antiguos y deudores de una tradición oferente que se remonta a la etapa clásica.

Como en el caso de tantas imágenes medievales procedentes de la iconografía de la Santa Fe de Conques, cuyo núcleo de madera se data entre el 856 y el 882, y su revestimiento con chapas de oro y ornato de pedrería en torno al año 1000, la imagen de Ntra. Sra. del Sagrario (64 x 17 x 41 cm) conservada en la catedral de Plasencia es una obra realizada en madera con un revestimiento de chapas de plata en su color y aplicaciones sobredoradas[3]. Es una imagen sedente de María, con el Niño Jesús situado sobre su pierna izquierda, y ambos con actitud de bendecir; estilísticamente, la obra se adscribe a la tendencia naturalista del estilo gótico del siglo XIII. El modelo iconográfico mariano responde, por tanto, al tipo denominado Virgen de Majestad o *Sedes Sapientiae,* heredado de la *Theotokos* bizantina, el más abundante y extendido, por otro lado, entre la escultura extremeña del siglo XIII.

Siguiendo la tradición francesa tomada del oriente bizantino, la plata que recubre la obra es lisa, se adapta perfectamente a los pliegues de la obra y en ella se aprecia un fino tratamiento de la superficie, ornada a base de apliques dorados repartidos por toda la obra y consistentes en elementos circulares y cuadrados. Entre los motivos decorativos destacan sobre todo aquellos que van distribuidos por el cinturón de María, los ribetes de su manto y la cinta u orfrés que baja hasta el escote de la túnica: de forma alternativa, se reparten un castillo de tres torres —emblema del reino de Castilla—, un león rampante a la izquierda —correspondiente al reino de León—, y una especie de portada con dos pisos y doble arquería —alusiva tal vez a la ciudad de Plasencia—. Dichos castillos y leones se corresponden además con los que se aprecian en las orlas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (1252-1284), por lo que sería preciso retrasar la cronología de la obra hasta el último tercio del siglo XIII. La presencia de los escudos heráldicos parece sugerir una donación regia, que podría vincularse con los ejemplos conocidos de tradición protogótica en la zona de Navarra —cuya filiación proponen Spencer y Gudiol a partir de la dependencia que advierten de la placentina con respecto a la imagen que se conserva en la catedral hispalense, de origen vasco-navarro[4]— y de Castilla —Durán Sanpere y Ainaud de Lasarte se inclinan por su influjo leonés[5]—.

En la donación de esta obra a la catedral de Plasencia debió primar el Patronato real que ejercían los Reyes sobre la ciudad desde su fundación en 1186 a manos del Rey Alfonso VIII de Castilla (1158-1214), responsable, asimismo, de haber

3 Sobre la imagen se pueden consultar los siguientes trabajos: J.R. MÉLIDA ALINARI, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916).* Madrid, T. II, pp. 298-299; S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la Catedral de Plasencia.* Cáceres, 1983, pp. 229-235.

4 W.W. SPENCER COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas*. Vol. VI de la Col. *Ars Hispaniae.* Madrid, 1980, p. 352.

5 A. DURÁN SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica*. Vol. VIII de la Col. *Ars Hispaniae.* Madrid, 1956, p. 134, fig. 122. Las relaciones estilísticas de la imagen ya fueron advertidas por J. BENAVIDES CHECA, *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia*. Plasencia, 1999 (Edición original de 1907), p. 60.

elevado en Sede Episcopal el amplio alfoz que le concedió por razones geopolíticas; esto sucedería tres años después de su fundación: en 1189, el Papa Clemente III (1187-1191) erigió canónicamente su Obispado en virtud de la Bula *Tunc Dei beneplacitum.* Y no debemos olvidar, en aras de justificar la fecha en la que debió hacerse la donación, que a finales del siglo XIII tuvo lugar la confirmación del fuero fundacional de Plasencia a manos de los monarcas Alfonso X (1272) y Sancho IV (1289)[6], lo que supone la confirmación, a través de este acto de legitimación, de la relación que estableció la Corona con Plasencia en las fechas en las que se ejecutó la obra que nos ocupa.

Esta generosa actitud de los reyes con la ciudad Alfonsina tuvo su continuación con las diversas donaciones que hicieron al monasterio de Santa María de Guadalupe en señal de ofrenda, y que se concretaron, al igual que el caso anterior, en una serie de imágenes de plata de la Virgen que, a pesar de no haber llegado hasta nuestros días, sin duda contribuyeron a definir esta nueva iconografía mariana. También hubo piezas cuyo destino era enriquecer el importante tesoro de reliquias que iba reuniendo el monasterio. Conviene tener presente que la relación de éste con la Corona databa de la época de Alfonso XI (1312-1350), soberano que debió tener conocimiento de la antigua ermita donde se servía la imagen de Ntra. Sra. a raíz de las cacerías que organizaba en la zona —en su *Libro de Montería* describe la sierra de las Villuercas y los animales que en ella solían habitar—. Su devoción hacia la imagen le hizo construir una nueva iglesia aproximadamente entre 1330 y 1336; este fervor del Rey se acrecentó con la victoria obtenida en la *Batalla del Salado,* el 29 de octubre de 1340, a raíz de la cual haría numerosas donaciones monetarias al santuario, otorgándole además la condición de Patronato Real y la institución de un Priorato secular, inmediatamente anterior a la llegada de los monjes jerónimos, para atender las necesidades de dicho santuario.

En este contexto hay que situar la cruz-relicario que donara al monasterio el Rey Enrique IV de Trastámara (1454-1474)[7], tal vez teniendo en cuenta que la iglesia de este santuario fue elegida como lugar de enterramiento de su estirpe, y en ella reposan sus restos junto a los de su madre doña María de Aragón, primera esposa de Juan II (1406-1454), en los sepulcros situados a ambos lados de la cabecera de la iglesia. Dos piezas integran esta obra que recibe el nombre de las reliquias que atesora, a saber, diversos fragmentos del Lignum Crucis: la cruz propiamente dicha y el soporte sobre el cual se alza, de bella estructura y traza arquitectónica. Cruz y soporte se atribuyen a la órbita más cercana del importante platero guadalupense *fray Juan de Segovia,* y ambas se sitúan estilísticamente en la segunda mitad del

6 E.C. de SANTOS CANALEJO, *El siglo XV en Plasencia y su Tierra. Proyección de un pasado y reflejo de una época.* Cáceres, 1981, p. 32.

7 C.G. VILLACAMPA, OFM, *Grandezas de Gvuadalupe. Estudio sobre la Historia y las Bellas Artes del Gran Monasterio Extremeño.* Madrid, 1924, pp. 131-135. *Vid., etiam,* F. TEJADA VIZUETE, "La orfebrería en Guadalupe" en S. GARCÍA RODRÍGUEZ, OFM (Coor.), *Guadalupe: Siete siglos de Fe y de Cultura.* Madrid, 1993, pp. 410 y 412.

siglo XV. La cruz cuenta con un crucero oval donde se exhibe otra de menor tamaño, realizada en oro, con las reliquias del Lignum Crucis. Los brazos describen un perfil irregular gracias a la inserción de una serie de medallones tetralobulados que encierran, los más cercanos al crucero, esmaltes traslúcidos de *baja talla* o bajorrelieve —en el anverso se representa la *Crucifixión* en la zona superior, abajo *San Mateo,* y *San Lucas* y *Ntra. Sra. de la Concepción* a ambos lados de la cruz; en el reverso, la *Resurrección* en la zona superior, abajo *San Marcos,* y *San Juan Evangelista* y *un apóstol* a ambos lados de la reliquia—, y cristal de roca los más alejados. Se añade un rico ornato realizado a base de hojarasca, piedras preciosas de gran tamaño y perillones en los extremos. La obra asienta en un pie calado por labores góticas, que desemboca en un elegante astil torreado en dos cuerpos, en los que se combinan una suerte de estructuras góticas entrelazadas sobre las que deviene la cruz antes descrita. Se trata, en suma, de una pieza de gran riqueza, realizada en plata sobredorada, oro, piedras preciosas (rubíes, zafiros y topacios), esmaltes y cristal de roca.

El 19 de octubre de 1484, Isabel la Católica encargó a su platero Juan Pizarro una imagen de la Virgen en precio y cuantía de 80.165 maravedís, cifra nada despreciable en el momento[8]. También tenemos constancia, a través del *Libro de Bienhechores* del convento, de la imagen que envió el Rey Felipe II antes de su muerte: «*assi mismo embió su magestad a esta santa Casa antes que muriese, una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de plata blanca, maravillosamente labrada, que tiene de peso quarenta y cuatro marcos y medios y vale mil ducados*»[9]. Junto a estas imágenes, los monarcas españoles también regalaron al monasterio otras obras de índole similar aunque muy diferentes en su ulterior justificación, al ser su finalidad la de legitimar y propagar la imagen de ellos mismos, o bien, la de recibir la intercesión de María para su linaje. De este modo, consta en las Actas Capitulares que el 19 de marzo de 1520 acordó la comunidad situar la imagen que había llegado de los Reyes Católicos en un lugar donde todos pudieran verla, tanto los religiosos como los peregrinos que llegaban al monasterio[10]. También se tiene constancia de las imágenes de plata de Carlos V y su futura esposa que irían en el retablo cuya ejecución tenía proyectada en 1525 *Juan de Borgoña* y que nunca se llegó a concluir. Y en relación con esta obra también hay que citar la serie de cuadros de plata que en lugar del retablo se dispusieron debajo del trono de la Virgen, según recogía una descripción fechada en 1597. Correspondían dichos retratos al hermano de Carlos V y soberano de Hungría y de Bohemia don Fernando de Austria y a su esposa doña Ana Jagellón. Es probable que estas imágenes fueran enviadas a España

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos.* Madrid, 1992, p. 247.

9 C.G. VILLACAMPA, OFM, ob. cit. p. 48.

10 M.ªC. PESCADOR DEL HOYO, "La hospedería Real de Guadalupe". *Revista de Estudios Extremeños* T. XXI, 1965, p. 505.

desde Centroeuropa, o bien, que fueran realizadas por los maestros españoles que solían acompañar a los reyes. Sea como fuere, el hecho cierto es que en este caso tales imágenes fueron un presente al monasterio con la intención de lograr para sí la intercesión de la Virgen de las Villuercas[11].

En relación con la Casa de Austria, no obstante las referencias citadas, hay que destacar la particular vinculación que Carlos V y su hijo Felipe II establecieron con la provincia de Cáceres cuando el primero decidió pasar sus últimos años en el monasterio de Yuste. La elección que hizo el Emperador de este cenobio como lugar donde tratar de encontrar el reposo que su aguerrida alma necesitaba después de una agitada vida en la que había estado dedicado a tratar de construir un vasto Imperio, hace lógico justificar la presencia en Yuste de piezas tan señeras como el magnífico reloj-astrolabio, propiedad del Emperador y obra de Jeremías Metzger. Al mismo tiempo, el monasterio yustiniano nos sirve de ejemplo contumaz para estudiar los factores que en ocasiones justifican las desapariciones de importantes tesoros de platería. Y aunque sabemos que a la muerte del Carlos V su hijo procedió a hacer almoneda de sus bienes y a trasladar sus objetos más personales y preciados, es de imaginar que debió dejar a la Orden más piezas de las que en la actualidad tenemos constancia, pues las que hoy sirven al culto proceden de diversos monasterios de la Orden jerónima, cuya cesión estuvo sujeta a la intención de equipar el recién recuperado monasterio, utilizando en algunos casos obras de cenobios suprimidos.

Incendiado en agosto de 1809 por las tropas francesas dependientes del ejército del mariscal Víctor, desamortizado en 1820 y luego vendido a un particular, de la restauración del monasterio de Yuste se hizo cargo José Manuel González-Valcárcel en la década de 1940, haciendo posible el retorno de la Orden jerónima en 1958, así como la recuperación de gran parte de un Patrimonio que entonces se hallaba disperso en las parroquias de los pueblos cercanos. Como es de imaginar, las obras de orfebrería que tuvo el convento debieron perderse en la serie de fatídicos acontecimientos en los que se vio inmerso, máxime teniendo en cuenta el valor intrínseco de las platerías. En la actualidad, y como ya hemos señalado, el tesoro de orfebrería que se conserva es de diversa procedencia y naturaleza, y en éste sobresale especialmente el ya citado reloj-astrolabio propiedad del emperador Carlos V. Realizado en bronce y plata, dotado de una delicada labor ornamental renaciente y diseñado a modo de templete con balaustres en cada una de las esquinas, fue realizado, según consta en la inscripción de la obra, por Jeremías Metzger, grabador, orfebre y relojero activo en 1560 en Augsburgo, localidad donde se fabricó en 1562.

11 G. TALAVERA, OFM, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este sanctuario.* Toledo, 1597, fols. 160v- 161. Citado por P. ANDRÉS, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural.* Salamanca, 2001, p. 31.

De forma simultánea, a la llegada del Emperador el monasterio de Yuste se convirtió en uno de los centros palaciegos mejor dotados de Extremadura, teniendo en cuenta la serie de cajas que se hizo traer desde Flandes con todo tipo de mobiliario, menaje y vajilla destinado a su servicio personal[12]. La llegada de este importante ajuar tuvo lugar el 6 de diciembre de 1557, y lo conocemos a través del inventario de bienes que se hizo tras su muerte. Nos interesa resaltar sobre todo el amplio ajuar de plata que se servía en las distintas estancias que utilizaba el Emperador dentro del monasterio. Por la relación conservada, cabe argüir que se trataba de uno de los ajuares de platería civil más amplios que jamás se hayan reunido en nuestra región, habida cuenta la importancia del egregio monarca al que pertenecían. Fuentes, jarros, copas, tazas, cubiletes, calentadores, palmatorias, jarros, «*bolas de plata juntas para meter duraznos o melocotones*», platos, cajas de diversos tipos, etc. Además de estos enseres, también estaban los objetos que integraban la botica de su majestad que, como es bien sabido, padeció una salud muy quebradiza al final de sus días; entre esos objetos se encontraban las jeringas de plata, balanzas con las que realizar las fórmulas magistrales que tomaba, frascos de distintos tipos, «*ampolletas de plata para traer jarabes*», paletas, además de algunos objetos que le habían regalado algunos de los miembros de la realeza y nobleza europeas, como por ejemplo: «*una caja grande de plata, con su cubierta, que envió la princesa de Portugal, que pesa 7 marcos y 5 onzas*»; o «*una cazoleta con su candil, hecha a manera de torre, que envió la duquesa de Frías, que sirve de perfumador, que pesa, con su cazoleta y los perfumes que en ella hay, 4 marcos, 2 onzas y 15 estilines*».

En el inventario también se reflejan los objetos que el Emperador mandó labrar en Plasencia, importante centro artístico de la Alta Extremadura en estos momentos. Sus mandatarios debieron acudir a la plaza de la ciudad, donde entonces se concentraban los talleres de los plateros en función del marcado que aún hoy continúa celebrándose en este espacio de la urbe. Entre sus titulares en estas fechas, cabe citar a *Sebastián Jiménez, Francisco de Tendilla, Diego de Pedraza, Juan Micael,* y un largo etcétera[13]. «*De plata nueva*» se adquirieron algunas piezas para engalanar aún más la mesa del Rey, como fueron, por ejemplo, las «*tres rejas redondas, que sirven para poner, sobre los platos, el pescado encima, porque caiga el agua abajo*», además de los «*dos palillos de plata, para poner las esponjas con que Su Majestad se limpia la boca*»[14].

La relación que entabló Carlos V con la provincia de Cáceres la mantuvo su hijo Felipe II, habida cuenta de su intención por convertir el monasterio de San

12 Las referencias sobre el inventario de bienes del Emperador las tomamos de la obra de V. de CADENAS Y VICENT, *Carlos de Habsburgo en Yuste.* Madrid, 1990 (2ª Ed.), pp. 33-38.

13 V. MÉNDEZ HERNÁN, "La distribución sectorial urbana de las profesiones artísticas en la ciudad de Plasencia de mil quinientos" en Mª.M. LOZANO BARTOLOZZI (Coor.), *Congreso ciudades históricas vivas, ciudades del pasado: pervivencia y desarrollo.* Mérida, 1997, T. I, p. 129.

14 V. de CADENAS Y VICENT, ob. cit., pp. 36-37.

Lorenzo el Real, de El Escorial, en la mayor lipsanoteca de toda la cristiandad. Por tal motivo, y siendo sabedor de las reliquias que conservaba la Diócesis de Plasencia de sus Patronos —San Fulgencio y Santa Florentina— en Berzocana, utilizó todos sus contactos disponibles para gestionar el envío de una parte de dichas reliquias al Escorial.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, el afán de Felipe II por convertir el monasterio de San Lorenzo el Real, de El Escorial, en el mayor relicario de toda la cristiandad, hizo que el monarca elevara una petición a Plasencia para ser informado de la serie de reliquias existentes en la Diócesis. Sucedió durante la prelatura de don Pedro Ponce de León (1560-1573), que a tal efecto escribió, con fecha de 24 de abril de 1572, una carta a don Santiago Maldonado, beneficiado en la iglesia de Berzocana, para atestiguar la autenticidad de los restos allí conservados. De igual forma actuó el obispo don Juan Ochoa de Salazar (1587-1594) cuando envió idéntica misiva el 20 de junio de 1592, dando lugar a la apertura de un proceso similar al desarrollado 20 años antes (con la intervención de testigos y las consecuentes declaraciones)[15]. Para esta segunda causa medió de forma importante el nombramiento que en 1591 había hecho Felipe II de don Sancho Dávila y Toledo como Obispo de Cartagena[16], aportando su intercesión para hacer posible el envío desde Berzocana de algunas reliquias de San Fulgencio y de su hermana Santa Florentina: el interés de don Sancho residía en el hecho de que San Fulgencio le había antecedido en otro tiempo en la prelatura de cuyos designios ahora él se encargaba. Por su parte, Felipe II albergaba la intención de satisfacer los deseos de don Sancho al tiempo que ver cumplido su proyecto de convertir el monasterio de San Lorenzo en el mayor relicario del mundo, resultado de lo cual fue la ulterior síntesis de poderes concentrados en el edificio[17]. Para satisfacer los deseos de Murcia el monarca amplió su solicitud original de dos a cuatro huesos, dos de cada uno de los cuerpos, según consta en la carta remitida a Berzocana con fecha de 16 de agosto de 1593. El traslado de los restos a Cartagena fue narrado en el *Libro de la veneración de las sagradas reliquias,* impreso en Madrid en 1610, que el Obispo don Sancho escribió; la toma de posesión que hizo el 11 de julio de 1622, ya en el ocaso de su vida, de la silla episcopal placentina (1622-1625), fue la causa que le indujo a donar a la Sede lo que él mismo denominó en sus mandas testamentarias como «*lo mejor de*

15 Esta colección de documentos, custodiados en el archivo parroquial de la villa, fue publicada por J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Berzocana (Sus reliquias y la iglesia parroquial).* Cáceres, 1980, pp. 44 y ss.

16 *Vid.,* M. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia y sus biografías.* Los Santos de Maimona, 1986, p. 48.

17 C. von der OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico.* Madrid, 1984; el apartado 2.1.3., pp. 40-42, está dedicado a estudiar lo concerniente al coleccionismo devoto del monarca, citando asimismo lo que al respecto aduce L. PFANDL, *Philipp II.* Munich, 1938, pp. 508 y ss., sobre la devoción del monarca.

mis reliquias», razón por la cual podemos explicar la existencia en la Catedral de Plasencia de dos bustos con los vestigios de sus patronos.

En compensación por las reliquias enviadas, Berzocana recibió una bella arqueta de ébano, taraceas de nácar, marfil y carey y aplicaciones de plata sobredorada, probablemente regalada por Felipe II en compensación de los huesos que la villa tuvo que ceder, razón por la cual la hechura de la pieza responde a la calidad de un taller cortesano, donde se fabricaría hacia la década de 1580. La singularidad de esta pieza, que actualmente continúa desempeñando la misma función para la que fue creada, la convierte en una de las obras de mayor calidad de nuestra región.

La práctica frecuente de la Corona por favorecer —en virtud de determinados intereses o factores— con su patronazgo o regalías a determinadas entidades, religiosas en nuestro caso, tuvo quizás su más claro exponente en la tradición consolidada de los cálices limosneros, que se remonta al reinado de Felipe II, e incluso a dominios anteriores, cifrándose en la costumbre que generalizó la monarquía hispana de regalar cada año, con motivo de la festividad de la Epifanía, tres cálices en honor al Recién Nacido. Está documentada la donación que hizo Felipe II de tres cálices al monasterio de El Escorial 1576[18], si bien con posterioridad las cesiones comenzaron a tener como destinatarios diferentes conventos o iglesias por los que solían intermediar religiosos, laicos, o particulares que los reclamaban. En la provincia de Cáceres tenemos recogida la donación que Felipe II hizo en 1560 de un cáliz al convento de las Madres Jerónimas de Garrovillas[19]; y en la de Badajoz, citemos el que actualmente se conserva en la iglesia de Zarza Capilla.

En general, este tipo de vasos sagrados se presenta sin dorar, dado que se aprecia en ellos un marcado carácter de austeridad, e incluso, en palabras de Cruz Valdovinos, de tacañería, tanto más por cuanto el dorado aumentaba el precio hasta un sexto del total; el ejemplar que hemos catalogado en la iglesia de Zarza Capilla presenta una hechura realizada con la chapa de plata en su color, por lo que no se despega del carácter general de este tipo de obras[20].

---

18 *"El día de la Epifanía de este año en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial hizo el Rey la fiesta de los Reyes ofreciendo a la Misa mayor los tres cálices de plata dorados con sus sobrecopas y dentro de ellos, oro, incienso y mirra, como se hace por nuestro Reyes cada año"*. A. de LEÓN PINELO, *Anales de Madrid.* Madrid, 1971, 116. Citado a su vez por J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* T. XVI (1966), p. 1, nota 2. Cruz Valdovinos continúa afirmando que es desconocido por la historiografía artística el tiempo durante el cual se observaron los pormenores que narra el cronista, dado que no se conoce en la actualidad ningún tipo de cáliz limosnero con sobrecopa, siendo amplia la serie que se conserva, tanto dorados como sin dorar.

19 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La Orfebrería religiosa en la Diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX).* Cáceres, 1987, T. I, p. 515.

20 La altura de este cáliz, 26 cm., queda asimismo comprendida entre los 24,5 y 27 cm. que el precitado autor señala como característica técnica para estas obras; el diámetro del pie suele oscilar entre los 12,5 y 14,5 cm., siendo en nuestro caso esta última cifra, la de 14 cm., la que hemos apreciado en el vaso. El diámetro de la boca, 8 cm., no se despega tampoco de la alternativa generalizada para los cálices limosneros: 7,3 a 8,5 cm. Y es que en las dimensiones de la pieza entra el estilo particular

El estilo impreso en el cáliz es claramente neoclásico, máxime estando detrás de la pieza está el madriñelo *Antonino Macazaga*, el hijo de uno de los artífices más representativos de esta etapa de la Historia del Arte: *José Ignacio Macazaga*[21]. Salvo las guirnaldas incluidas entre las inscripciones referidas, ninguna otra parte del cáliz cuenta con el aditamento de elementos decorativos. La base es circular, dividida en una serie de escalones a través de los cuales no se llega a lograr la forma troncocónica y acampanada, típica de estos momentos. Termina en su centro con un tronco de cono a partir del cual principia el astil; dicho tronco de cono no está perfectamente conformado: su hechura es consustancial al primer Imperio. Abraza el vástago central una macolla con parte inferior en forma de pera invertida, coronada de una especia de gran rueda en la que parece estar prolongándose, aunque de forma evolucionada, el nudo de la segunda mitad del siglo XVIII. Un estrangulado gollete sirve de base para la amplia copa, de superficies desnudas, sobrias, someras y elegantes. Terminemos el comentario de esta obra apuntando el tremendo parecido que guarda con el grial conservado en la parroquial de Yepes (Toledo), también obra de *Antonino Macazaga* y de 1825[22].

Por la inscripción[23] que figura en los perfiles del pie sabemos que se trata efectivamente de un cáliz limosnero regalado por Fernando VII, siendo patriarca de las Indias don Antonio Allué y Sesé, en 1823. La obra fue donada a la parroquia de Zarza Capilla por el Capitán de Honor de Su Majestad, don Antonio García Bermejo, capitán de la Aurora —probablemente una cofradía— según figura en la inscripción inserta en el inicio de la base. El grial custodiado en la parroquia de Fuertescusa (Cuenca) presenta las mismas inscripciones que el nuestro, exceptuando la del Capitán don Antonio García Bermejo; también ostenta marcas de Villa y Corte

---

de cada artífice, pero siempre teniendo en cuenta que se mantienen una serie de caracteres generales. Digamos por último, que el cáliz que hemos hallado en Zarza Capilla presenta marcas anteriores al año de donación de la obra, siendo el marcaje en nuestro caso bastante regular: J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 3-4, de donde tomamos todos estos aspectos.

21 Hemos apreciado la existencia de tres marcas en el inicio del pie. Una de ellas, con el oso y el madroño incluidos en un escudo ovalado y coronado, nos remiten a la procedencia madrileña de la pieza que, además, lleva grabada en la zona inferior la cifra 22; es impronta de Villa (1822). El segundo de los punzones corresponde al de Corte, consistente en un castillo sobre 22 (1822). Probablemente están actuando como contrastes de Villa y de Corte, respectivamente, *José Luis de Castroviejo* y *Tomás Vélez Martínez.* El último troquel es de autor, MACAZAGA, alusivo al orive madrileño *Antonino Macazaga.*

22 J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 13, fig. 4.

23 La obra ha sido grabada a buril con tres inscripciones. Moldura superior del pie y perfil: escudo de España y «FERDINANDVS VII HISP. ET IND. REX REGI REGVM OBTVLIT». Pestaña superior del primer escalón: «SIENDO PATRIARCA DE LAS YNDIAS EL EX.MO S.R D.N ANTONIO ALLUE Y SESE. LIMOSNERO MAYOR DE S.M. AÑO DE 1823». En la pestaña lateral inferior: «POR EL CAPAN DE HONR DE S.M. D.N ANTONIO GARCIA BERMEJO A LA PARROQUIA DE ZARZA CAPILLA Y CAPA DE LA AURORA».

sobre cronológica 22, por lo que, junto al que catalogamos en la parroquia zarceña, formó parte del grupo de tres cálices regalados en esa fecha por Fernando VII[24].

3. La Nobleza

La tradición arraigada en la Edad Media, los deseos de expiar su alma al final de una vida anodina plagada de placeres apartados de toda moral, la intención de dejar constancia de su efímera existencia —fruto a su vez del desarrollo que adquiere durante el Renacimiento el culto a la personalidad—, unido a la práctica limosnera, son factores que explican la proliferación de obras costeados en nuestra región por las familias más poderosas y tituladas, residentes en sus ciudades y comarcas y herederas a su vez de los viejos linajes medievales. No hay que olvidar tampoco la práctica común desarrollada durante esta etapa por una nobleza que ingresa en los conventos por propia comodidad al final de su vida o bien por vocación propia[25]. Estos dos motivos debieron ser los que empujaron a los Duques de Feria a ejercer el importante mecenazgo que tenemos documentado en el convento de Santa Clara ubicado en la villa de Zafra, en la Baja Extremadura.

Una de las últimas voluntades que doña Juana Dormer (1538-1612), primera Duquesa de Feria, dispuso en el testamento que escrituró en Madrid el 9 de noviembre de 1610, fue mandar un hermoso relicario, que describe como «una cruz de cristal guarneçida de oro y piedras y perlas que contiene el Lignum Cruçis», a la capilla de las reliquias «que el duque mi hijo hiço y mandó haçer en el… convento de Sancta Clara», de Zafra. En el ánimo de doña Juana, de la que autores como su secretario y biógrafo Henry Clifford, o el padre Fray Juan Bautista Moles destacan la intensa vida religiosa que solía practicar, estaba el firme convencimiento de no enajenar estos preciados fragmentos de la cruz de Cristo —pertenecientes a su oratorio privado— del tesoro de reliquias que ella y su familia habían donado años atrás al cenobio segedano, sobre el que ejercía su patronazgo dicho linaje desde que el primer señor de Feria, don Gomez I Suárez de Figueroa, y su esposa doña Elvira Laso de Mendoza lo fundaran en 1428[26].

Siguiendo la práctica que llevó a la alta nobleza española a emular el proyecto de Felipe II y su idea de convertir el monasterio de El Escorial en la mayor lipasanoteca de la cristiandad, como respuesta categórica de lo que los protestantes negaban, es decir, del poder de intercesión de los santos, los de

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 13.

25 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII" en A. MESTRE SANCHÍS, *Historia de la Iglesia en España,* T. IV, *La iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII.* Madrid, 1979, p. 42.

26 Sobre el mecenazgo de los Duques de Feria y la dotación del convento segedano de Santa Clara, *vid.* el trabajo de J.C. RUBIO MASA, *El Mecenazgo Artístico de la Cada Ducal de Feria.* Mérida, 2001, pp. 205 y ss.

LÁMINA 2. *Zafra. Convento de Santa Clara. Lignum Crucis de la I Duquesa de Feria. Cristal de roca con aplicaciones de oro, esmaltes y piedras. Talleres madrileños. Inicios del siglo XVII.*

Feria siempre demostraron su interés por la posesión de reliquias. Fue el esposo de doña Juana, don Gomes III Suárez de Figueroa y Córdoba, el que inició la colección de reliquias con el fragmento de *Lignum crucis* que recibió como presente del jesuita Pedro de Ribadeneira en 1557. Mas su prematura muerte en 1571 determinó que fuera su hijo, don Lorenzo IV Suárez de Figueroa, el encargado de ampliar dicho tesoro con las que logró en 1592, cuando estuvo en Roma como embajador de Felipe II para prestar obediencia al nuevo Papa Clemente VIII. Dichas reliquias, junto a las que obtuvo durante el transcurso de sus diferentes tareas diplomáticas, las fue enviando a Madrid a su madre la Duquesa, encargada de contratar con escultores y plateros de la villa madrileña la ejecución de los relicarios en los que habrían de ser expuestas en el convento de su patronazgo. Todo estaba dispuesto en septiembre de 1603 para la entrega, que tuvo lugar el mes siguiente.

Conociendo las inquietudes de la Duquesa y la dirección que había ejercido en otras obras de su mecenazgo, es más que probable que hubiera sido ella quien concibió la idea de construir la capilla de la iglesia conventual donde se ubicaron las reliquias. En esta nueva empresa, la Duquesa debió tener muy presente el modelo del relicario que su amiga la princesa Juana de Portugal, hermana de Felipe II, había ordenado construir en el convento de las Descalzas Reales de Madrid antes de su muerte ocurrida en 1573. Al igual que en este caso, su intención fue la de crear un espacio próximo a las colecciones de arte y maravilla.

El *Lignum crucis* (22 x 11,5 x 5,6 cm.; realizado en cristal de roca con aplicaciones de oro, esmaltes y piedras; carece de marcas) que nos ocupa debió fabricarse a comienzos del siglo XVII en los talleres con los que la Duquesa contrató los relicarios que envió a Zafra, aunque, tal vez porque contenía el fragmento de la cruz de Cristo que le había sido regalado a su marido y, por su puesto, por su piedad, lo reservó para su oratorio, aunque siempre debió tener la idea de entregarlo al convento al final de sus días. Se trata de una cruz pequeña, pero de una gran calidad artística (lám. 2). Combina la delicadeza y el preciosismo de utilizar cristal de roca para elaborar el pedestal triangular, sus patas esféricas y los brazos de la cruz, y las aplicaciones de oro, delicados esmaltes, piedras preciosas en cabujones ovales y circulares, y sartas de perlas, que sirven de exorno para la base de la cruz y los extremos de la misma, donde los tornillos o perillones del estilo purista han sido sustituidos por dichas perlas.

A través del cristal de roca se hacen visible a los fieles los fragmentos de la cruz de Cristo, dispuestos en el cuadrón central del relicario, mientras que en los brazos del mismo se exponen las reliquias de otros santos y primeros mártires del cristianismo. Teniendo en cuenta que este *Lignum crucis* se conserva junto a las reliquias —entre otras muchas— de San Lorenzo, es muy posible que Cosme III de Médicis dispusiera, cuando pasó por Zafra el 5 de enero de 1669, y ante la devoción que tenía esta familia florentina por el diácono español, a quien estaba dedicado su mausoleo, visitar el relicario del convento de Santa Clara.

Junto al relicario, hay que destacar en este mismo convento la cruz procesional de la capilla funeraria del II Duque de Feria. "Dos cosas no pueden faltar al hombre: si vive, muerte; si muere, sepulcro", sentenciaba Quevedo en su obra titulada *De los remedios de cualquier fortuna* en 1638; de ahí que la atención prestada a la sepultura se convirtiera en un elemento importante de la sensibilidad colectiva al consolidar las tradiciones familiares por la práctica de la tumba familiar. De ahí también que la dignidad ducal adquirida por la Casa de Feria en 1567, se tradujera en la necesidad de construir un nuevo panteón y dotar su capilla con un ajuar litúrgico-funerario, compuesto por esta hermosa cruz procesional, dos ciriales y el llamado "terno de las águilas", que actualmente se conserva[27].

Siguiendo la tradición que el primer Conde de Feria inició en el siglo XV con la construcción de una cabecera monumental en la iglesia del convento de Santa Clara, de Zafra, para ubicar el panteón donde acoger los despojos mortales del linaje, el II Duque, don Lorenzo IV Suárez de Figueroa (1571-1607), eligió esa misma fundación para su última morada. Mas como el prestigio del linaje había aumentado a tenor de la dignidad ducal que el Rey le había concedido a su padre —muerto repentinamente en 1571—, se hizo necesaria una nueva edificación que dejara constancia de la situación económica que recientemente había adquirido la familia.

Ubicada junto a la cabecera de la iglesia, la "capilla de los Duques" es una construcción destinada exclusivamente a la celebración de funerales. La primera noticia sobre ella aparece en el testamento que el II Duque redactó en Nápoles en enero de 1607, aunque para entonces el proyecto debía estar bastante avanzado. La primera referencia sobre las piezas del ajuar litúrgico se remonta a septiembre de 1603, en que se facultaba a las religiosas a aceptar los objetos que mandaba el Virrey de Feria desde Sicilia; entre ellos se encontraban los "çiriales de plata y ébano" que hacen juego con nuestra cruz.

La ausencia de documentación sobre esta valiosa pieza nos permite imaginar que ya se encontraba en el convento cuando se registra la donación de los ciriales. Y aunque carece de marcas, cabe la posibilidad de apuntar su procedencia madrileña teniendo para ello en cuenta que doña Juana Dormer, madre del segundo Duque de Feria, fue la que se encargó, desde su residencia en Madrid, de contratar la serie de relicarios destinados a contener las reliquias antes referidas.

La cruz procesional (54,5x42 cm; 83 cm con la macolla; macolla suelta, 40 cm.) es de plata en su color, con aplicaciones de ébano que sirven como guarnición para resaltar los escudos de la macolla, los brazos del árbol, y conferir el tono de luto propio del cometido al que está reservada. Todo ello hace de la obra una soberbia

27 Sobre el ajuar litúrgico, J.C. RUBIO MASA, ob. cit., pp. 220 y ss. Las piezas que comentamos, junto al bello Terno de las Águilas, se exhibieron recientemente en la exposición celebrada en 2004 en Santiago de Compostela y dedicada a conmemorar el viaje que hizo Cosme III de Médicis por España: V. MÉNDEZ HERNÁN, "Fichas para el catálogo: relicario y cruz procesional". *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis.* Santiago de Compostela, 2004, pp. 552 y ss.

pieza, adscrita estilísticamente al purismo o estilo Felipe II, y de gran sobriedad decorativa, tímidamente superada con las "ces", puntas de diamante y roleos finamente burilados, que se distribuyen en la macolla, en los casetones de los lóbulos del árbol, etc.

El cañón en el que principia recrea la forma de una columna toscana, ornada con cuatro costillas pareadas y motivos geométricos burilados. El nudo está constituido por un precioso templete clasicista, elevado sobre un pedestal decorado con ganchillos, los mismos que luego adquirirán mayor tamaño para constituir el típico pedestal de tiempos de Felipe IV. En cada una de las fachadas del templete, un frontón triangular sobre dos pilastras toscanas con tornapuntas enmarcan un casetón timbrado con las armas de los segundos Duques de Feria, con las cinco hojas de higuera de los Suárez de Figueroa, partido de las bandas horizontales de los Fernández de Córdoba. Remata la macolla una pequeña cupulilla decorada con cuatro óvalos en resalte y "ces" incisas, y cuatro pináculos en los extremos.

El árbol de la cruz, de estructura cuadrática y sección rectangular, presenta los extremos lobulados, con los tornillos o perillones característicos del estilo purista, que se repiten en los ángulos del medallón central; junto a estos resaltan los ganchillos fundidos que vienen a complicar aún más los perfiles de los brazos. En el anverso pende un esbelto Crucificado cuyas formas manifiestan una evidente relación con el manierismo romanista, corroborando su posible procedencia madrileña; se sitúa sobre un tondo con un sol de rayos flameantes y rectos burilados, que sirve de nimbo de santidad a la imagen. Acompaña en el reverso el tan frecuente relieve de la Asunción, aunque de ejecución mucho más esquemática.

4. Los particulares

Los particulares también llegaron a tener una gran importancia como donantes de obras, máxime cuando estuvieron vinculados con el estamento nobiliario o, y en lo que a nosotros respecta, al ámbito cortesano. Fue el caso de fray Francisco de Córdoba, OFM (1509/10 — c.1578), donante de uno de los más bellos cálices que se conservan en la provincia de Badajoz[28], custodiado en el convento de monjas clarisas franciscanas de Cabeza del Buey, si bien es cierto que originalmente fue regalado al convento cordobés de Santa Clara, de donde procede[29]. Religioso, erudito y hombre muy versado en actividades de gobierno, tras ser nombrado Definidor general de la Orden en el Capítulo General celebrado en la ciudad italiana de Aquila el 13

28 En el borde interior del pie una inscripción a buril nos informa de la procedencia de la pieza: «EL MUY REVERENDO PADRE FRAI FRANCISCO DE CORDOVA CONFESOR DE LA SERENISIMA EMPERATRIZ DE BOIEMIA DIO ESTE CALIZ A ESTE CONVENTO DE SANTA CLARA DE CORDOVA».

29 Muy probablemente fue llevado a Cabeza del Buey después de la última contienda nacional con el propósito de equipar el convento.

de mayo de 1559, renunció al provincialato y fue enviado al Reino de Bohemia y Hungría como confesor de doña María de Austria (1528-1603), segunda hija de Carlos V y doña Isabel de Portugal, hermana de Felipe II y esposa del Emperador Maximiliano II de Austria (1527-1576). Allí permaneció once años, hasta 1571. Con motivo del enlace matrimonial entre Felipe II y su sobrina, la Archiduquesa doña Ana (1549-1580), hija de los antedichos Maximiliano II de Austria y doña María, fray Francisco de córdoba regresó a España a finales de 1571 para ser confesor de la cuarta esposa de Felipe II (contrajeron matrimonio el 14 de noviembre de 1570). Fue a partir de esta fecha, y hasta 1578, año aproximado de su fallecimiento, cuando fray Francisco debió regalar el cáliz que nos ocupa al cenobio cordobés de Santa Clara, acaso por la vinculación familiar que le unía a esta ciudad; sin embargo, su lugar de nacimiento nos es hoy desconocido. La vinculación del franciscano con el Imperio debió ser muy importante, ya que abogó por los intereses del Emperador Fernando I de Alemania (†1564) en el último período del Concilio de Trento[30].

La obra, que debió ser ejecutada por tanto entre 1571 y 1580[31], presenta la desproporción típica de finales del siglo XVI, encuadrada en las desestabilizaciones que lleva consigo el Manierismo: la amplitud de la peana, bastante elevada, unido a la altura concedida al astil, contrasta con una copa de reducidas dimensiones. Se mantienen en ésta aspectos estilísticos que aún lastran un evidente sabor goticista.

La decoración, repujada y cincelada con habilidad en la base y macolla, consiste fundamentalmente en entelados, racimos de frutas, gallones, testas de querubines alados, amén del amplio elenco de motivos iconográficos repartidos en los medallones ovales inferiores, conectados a su vez con la orden franciscana para la que fue creado el grial: *la Crucifixión de Cristo, San Francisco de Asís, Santa Clara, San Antonio de Padua, San Andrés y Santa Catalina de Alejandría.* La ampulosidad de formas y volúmenes, además de la contención del movimiento, nos van poniendo en el antecedente del ya triunfante estilo romanista. Esta línea iconográfica está a su vez coronada de cabezas de animales, dibujados a partir de la imaginación manierista y que identificamos con el lobo. Sugestivo es el juego bícromo creado a partir de un fondo punteado sobre el que los exornos descuellan en liso.

La macolla, periforme, ve su perfil invadido con las lógicas complicaciones a las que llega el Bajorrenacimiento. La subcopa, como ya hemos anotado, crea un evidente contraste con el resto del grial por cuanto que las cardinas en ella repartidas, así como las rosetas del listel, son elocuentes del estilo goticista. De nuevo se reparten a lo largo de sus superficies un cierto número de medallones con icono-

30 M. CASTRO Y CASTRO, OFM, "Francisco de Córdoba, censor de Trento". *Revista Española de Teología* vol. 44, fasc. 2, *Homenaje a Joaquín Veríssimo Serr o.* Madrid, 1984, pp. 515-528.

31 Tiene tres marcas en el interior del pie. La primera es el león de Córdoba, rampante a la izquierda sobre COR y englobado en escudo de trazado regular. El segundo es punzón de contrastía, IºV / DZ, es decir, *Juan Díaz o Díez*. Por último, el troquel de autor SEAS / TIAN alude al orífice *Sebastián de Córdoba.* Sobre la obra véase nuestro trabajo sobre *La platería en la Comarca de La Serena. Badajoz. Siglos XVI al XIX.* Badajoz, 2000, pp. 39-40.

LÁMINA 3. *Trujillo. Convento de San Miguel. Custodia. Plata sobredorada. Jacinto Jiménez Acuña?, platero cordobés. 1782-1783.*

grafía en parte coincidente con las imágenes de la peana: *la escena de Crucifixión, San Esteban, San Lorenzo, San Agustín, San Francisco de Asís, Santa Clara y la Virgen María con el Niño en brazos.*

De los encargos[32] y donaciones de otros muchos particulares tenemos constancia a través de la documentación conservada y a partir de las inscripciones registradas en las piezas. Citemos la bellísima custodia rococó del convento trujillano de San Miguel y Santa Isabel (lám. 3), y cuya singularidad deriva de llevar incorporada la tercera variante de la marca de contrastía que utilizó durante su trayectoria el platero cordobés *Damián de Castro*[33]. Según reza en la zona inferior de la peana[34], fue regalada el convento por la religiosa doña Josefa Cháves Santa Cruz y Santo Domingo. La obra está ejecutada en plata sobredorada (68,5 cm de altura, 27,5 cm de diámetro en el sol y 31,5 cm de diámetro en la base), y debió ser realizada, al decir de las marcas que aparecen, entre 1782 y 1783.

Se trata de una soberbia custodia de estilo rococó, procedente de los talleres de la importante ciudad de Córdoba. El pie, de forma ovalada y perfiles mixtilíneos, apoya sobre patas en forma de cabeza de querubín alado, casi de bulto. El conjunto de la base, de gran altura y trazado ondulante, se decora a base de *ces* y jugosas rocallas, propias y definitorias del estilo rococó; en la zona frontal va inserto el escudo de la familia que donó la obra, alusivo a la donante de la misma, según la inscripción. El astil es muy complicado, y se ornamenta a base de ganchillos realizados con *ces* y una serie de estructuras molduradas que devienen en la macolla, donde se acoplan unos ganchillos similares, y desembocan en el sol. Éste sigue un esquema que toma cuerpo definitivo durante el Barroco: rodeando el viril se añade un marasmo de destellos que arropan la Sagrada Forma, alternando los rectos con los flameantes; los primeros rematan a su vez en estrellas de siete puntas en las que conjuga el mismo tipo de combinación. Culmina la custodia una cruz de perfiles ondulantes, como es propio del estilo rococó.

Sobre el artífice de la obra, *Jacinto Jiménez Acuña,* sabemos que era un platero activo en la ciudad de Córdoba hacia 1750-1760. Junto a él también cabe mencionar a *Fausto Jiménez Acuña,* miembro tal vez de su taller, y activo desde el 22 de junio de 1756. A ambos se puede atribuir el punzón que presenta la custodia[35].

---

32 Debemos citar el trabajo de Tejada Vizuete sobre platería civil en la Baja Extremadura: F. TEJADA VIZUETE, "Platería civil en la Baja Extremadura. I". *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* T. XIV, Badajoz, 2006, pp. 151-172.

33 Se aprecian tres marcas distribuidas en distintas zonas de la pieza (macolla y sol); león rampante a la derecha en óvalo con orla; CASTRO, 3ª variante de la marca de contrastía empleada por el platero cordobés *Damián de Castro,* con la flor de lis que surmonta el apellido; y el punzón de autor, ACVÑA, relativo a *Jacinto Jiménez Acuña,* o bien, a *Fausto Jiménez Acuña.*

34 Inscripción situada en la zona inferior de la peana: «DIO ESTA CVSTODIA A ESTE CONBENTO DE SAN MIGUEL I SANTA ISAVEL DÑA. JOSEPHA CHAVES SANTA CRUZ Y SANTO DOMINGO RELIJIOSA».

35 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa.* Córdoba, 1980, p. 85.

LÁMINA 4. *Fuente de Cantos. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Granada. Acetre. Plata en su color. Taller hispanoamericano. 1656.*

No obstante, y en especial en la Baja Extremadura, el capítulo de las donaciones particulares tuvo un apartado muy especial en el celo y piedad de los indianos que, tras su llegada a América, pretendían emular las viejas costumbres de la nobleza; a veces traían o mandaban desde el *Nuevo Mundo* las obras para el ajuar litúrgico de las parroquias de sus respectivas localidades, o bien, las encargaban a los talleres

locales tras su regreso. Del primer grupo de obras tenemos un buen ejemplo en la exposición que se celebró en Badajoz en 1984 bajo el título *Platería Hispanoamericana*[36]. Y del segundo, una de las piezas más representativas es el bello acetre conservado en la parroquial de Ntra. Sra. de la Granada (lám. 4), en Fuente del Cantos (Badajoz).

La pieza (21,9 cm de alto, sin asa, x 16,5 cm de diámetro de la base x 23,6 cm de diámetro de la boca; carece de marcas), de plata en su color, asienta sobre una peana convexa, dotada de un pie circular de saliente borde, y una superficie ligeramente moldurada y troncocónica que engarza con el cuerpo. La base del mismo se decora con una banda continua de gallones cincelados, entre los que se intercala un punteado inciso que hace juego con las sobrias líneas que lo exornan. Un pronunciado listel divide el cuerpo de la obra en dos zonas diferenciadas. En la inferior, la inscripción[37] nos informa acerca del donante del acetre, el doctor don Diego del Corro Carrascal, de su procedencia hispanoamericana y de la fecha en que fue regalado, 1656. Se complementa en la zona superior —dentro del friso enmarcado entre el listel y la boca— con el escudo familiar de los Del Corro, el cual se reitera. La heráldica de este linaje fuentecanteño, timbrada por capelo episcopal, está bordeada de la pertinente leyenda, "ADELANTE LOS DEL CORRO POR MAS VALER", y dividida en cuatro cuarteles: el primero acoge otro escudo con una cruz y sobre él un yelmo, y se orla con las palabras: "ANGELVS PELAIO ET SVIS VICTORIAM"; en el segundo aparecen dos leones rampantes junto a un árbol, mientras que los cuarteles de la zona inferior llevan, uno, un ángel y el otro dos cascos de guerrero.

Remata la obra un asa de elaborado diseño, compuesta a base de *ces* y tímidos cogollos vegetales que anuncian el triunfo de este tipo de ornato en la etapa barroca que ahora se inicia. Todo ello contribuye a hacer de este acetre, empleado como pieza de altar para transportar el agua con la que era frecuente bendecir en las ceremonias más solemnes, un ornamento litúrgico de gran exquisitez.

El donante de la obra pertenecía a una de las familias privilegiadas de Fuente de Cantos por su nivel de riqueza, y por el protagonismo que llegaron a alcanzar algunos de sus miembros en ámbitos que sobrepasaban los límites de su villa de origen, tanto en el aspecto administrativo como en el inquisitorial y el militar. En el administrativo, fue quizás don Diego del Corro Carrascal el más destacado. Como funcionario de la Corona embarcaba en 1677 hacia Quito, para encargarse de la presidencia de la Real Audiencia; previamente, y según reza en la inscripción del acetre, había desempeñado el cargo de Inquisidor Apostólico en Cartagena de Indias, en cuyos talleres de platería, o tal vez en los del Alto Perú, es posible que

36 C. ESTERAS MARTÍN, *Platería Hispanoamericana.* Catálogo de la exposición. Badajoz, 1984, pp. 20 y ss.

37 "EL DOR. D. DIEGO DEL CORRO CARRASCAL INQOR. APPCO. DE CARTAGENA DE LAS INDIAS I SVS DISTRITOS. LA. DIO A ESTA SANTA IGLESIA. AÑO DE 1656".

se ejecutara la pieza. Sea como fuere, lo cierto es que este acetre hispanoamericano es una prueba más de la labor que los Del Corro desempeñaron en su villa natal como mecenas de las artes. Sus tres kilogramos de plata ponen de relieve la generosidad de esta familia para con este tipo de empresas, con las que contribuyeron al desarrollo del arte de Fuente de Cantos, al tiempo que incrementaban su prestigio y reconocimiento social.

Obras de platería en la fotografía del siglo XIX en la colección del fondo fotográfico de la Universidad de Navarra

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

Tras el surgimiento de la fotografía a mediados del siglo XIX se va a producir una nueva forma de ver el mundo, de descubrir y conocer tierras, personajes y objetos lejanos. Debido a la fotografía, todo aquello que anteriormente sólo se conocía gracias a los relatos de viajeros, se va a convertir en una realidad tangible, ya que se va a poder ver. Y esta visión va a ser concreta y real, no una aproximación al objeto visto que era lo que, por ejemplo, ofrecían algunas pinturas y grabados, ya que la fotografía "*nos descubre la riqueza de las texturas y la finura de los acabados que nos trasmiten la sensibilidad con que fueron realizadas por los autores, al tiempo que nos aproxima también a la emoción del objeto*"[1].

Así pues, tras el descubrimiento de esta nueva técnica y su perfeccionamiento, se va a producir una serie de movimientos hacía la plasmación de vistas de ciudades, monumentos, personajes públicos y anónimos que reflejan los tipos de un país, objetos artísticos, desde pinturas a obras argénteas, cuya única finalidad va a ser el dar a conocer otros mundos y realidades a la mirada curiosa y ávida de

1 D. BALSELLS, "La imagen múltiple. Los limites del arte" en *De París a Cádiz. Calotipia y Colodión*. Barcelona, 2004, p. 1.

conocimiento del hombre del siglo XIX, a lo cual va a contribuir sobre manera el auge de los libros de viajes, que van propiciar el gusto y el interés por culturas y mundos diferentes a los habituales. Estos viajeros románticos van a encontrar un punto importante de apoyo en las fotografías, ya que van a servir de complemento visual a las descripciones literarias que ellos hagan, tanto de tipos, como de ciudades, monumentos y obras de arte concretos.

En un primer momento, y dadas las limitaciones técnicas del nuevo arte, esta aproximación va a tener un carácter documental, lo que se quiere recoger con la cámara refleja una serie de realidades, unos tópicos, en ocasiones inventados para ser captados por el objetivo del fotógrafo, ya que en el imaginario popular, alimentado por los libros de viajes, se crean estereotipos que son los que se quieren ver reflejados en la imagen. Y junto a ello, se van a fotografiar monumentos y objetos artísticos, también mencionados en los libros de viajes, tanto por el interés del público en general, como por su utilidad de cara a la enseñanza en centros de bellas artes, ya que gracias a la precisión de la fotografía se va a poder apreciar en detalle los diferentes objetos.

El interés por estos mundos exóticos que por primera vez se van a convertir en algo tangible, va a tener especial importancia para el caso de España, ya que a lo largo del siglo XIX nuestro país va a ser objeto de la mirada curiosa del resto de Europa, especialmente de ingleses y franceses. Este hecho viene dado por varios factores, que harán que España sea el punto de moda en cuanto a viajes y arte. Por un lado, el expolio que supuso para nuestro patrimonio histórico-artístico la invasión napoleónica, con la salida hacía el país vecino de gran número de obras de arte, derivo en el conocimiento y la difusión de nuestros artistas más allá de los Pirineos, conocimiento que hasta ese momento se había limitado a unos pocos maestros, lo cual tuvo su complementó en la galería española que el museo del Louvre inauguró en 1838. También el final de la invasión napoleónica ocasionó que un nutrido grupo de españoles, que había apoyado dicha invasión por los aires de renovación que suponía, tuvieran que exiliarse al país vecino, desde donde contribuyeron a la difusión del interés por nuestro país. Por otro lado, la decadencia que vivía España en estos momentos, y su atraso con respecto al resto de países del viejo continente, hacía que desde Europa se viese a España más como un país exótico que como un integrante del foro de naciones europeas, contribuyendo a ello en gran medida el legado musulmán de nuestro país, lo cual hacía que a la hora de afrontar un viaje exótico, resultase más factible el hacerlo a España que al continente africano, que ofrecía mayores riesgos, e igualmente nuestro país se convirtió en lugar de paso hacía otros países del norte de África o del Próximo Oriente. Y por último, no hay que negar que el hecho de que al tener Francia una emperatriz española, Eugenia de Montijo, mujer de Napoleón III, hiciese que nuestro país estuviese de moda en los círculos parisinos.

Las fotografías no sólo permitían el descubrir nuevos mundos e imágenes que hasta el momento habían sido trasmitidos de manera imprecisa mediante narraciones

o a lo sumo por medio de dibujos o grabados, sino que gracias a ellas también podían ser utilizadas para la propaganda política, desde la difusión de ideas y conceptos, como la noción de modernidad del país, caso de las imágenes de obras públicas durante el reinado de Isabel II, o para dar a conocer la imagen de los soberanos y gobernantes, y de esta forma hacerlos más cercanos al pueblo, reforzando así su posición. Igualmente la fotografía podía ser utilizada para documentar y reflejar la riqueza artística de un país, lo cual supuso un cambio radical en el conocimiento de las obras de arte, ya que éstas dejaban de ser piezas encerradas en sus lugares de conservación para pasar a ser objetos de dominio público, que las personas interesadas, tanto españoles como extranjeros, podían comprar bien en los estudios de los fotógrafos, bien en aquellos puntos donde se vendían. Y estas fotografías eran usadas a la manera de las actuales tarjetas postales por los viajeros, que los mandaban a sus puntos de origen, o las podían conservar en sus colecciones particulares, que se disponían en álbumes. También las fotografías de obras artísticas fueron usadas por las academias de arte, como una forma útil de enseñanza, lo que supuso una revolución, ya que por fin tenían a su disposición la reproducción fiel y verdadera del objeto a estudiar, salvo en lo referido al color. Y es que tal y como el mismo Laurent señalaba, "*una de sus principales ventajas tiene la de dar a conocer y a apreciar al mundo entero las maravillas artísticas que forman la riqueza y la gloria de España*"[2].

Esta revolución también afectó a los museos, nuevas instituciones que estaban surgiendo en esos momentos, ya que les permitía el tener una completa colección de obras artísticas, sin tener el original, de cara a su estudio y catalogación. Así, en Londres se estaba formando el South Kensigton Museum, actual museo Victoria y Alberto, que quería reunir una amplia colección no sólo de obras de arte inglesas, sino también europeas, y que cuando no podía conseguir el original recurría a vaciados de escayola y fotografías, que le permitiesen la formación de una amplia colección que permitiese el estudio del arte occidental en todo su contexto.

De esta forma las fotografías "*En las manos del turista, despertarán y precisarán en él, incluso cuando hayan transcurrido los años, el recuerdo del monumento, del cuadro, del sitio que le haya impresionado. En el caso del artista las fotografías le servirán de sujeto de estudio, de elementos de búsqueda o de comparación, y como documentos vivos. Cada cual, en fin, se asegurará, gracias a las fotografías, de encontrar las enseñanzas y el provecho que siempre se saca de la contemplación de las obras maestras del arte*"[3].

El coleccionismo de fotografías y su conservación en álbumes no se limitará sólo a aquellas fotografías que recogían vistas de ciudades y monumentos, así como

2 J. LAURENT, "Catálogo fotográfico de J. Laurent con pinturas de los museos de España. (1868)", en B. RIEGO, *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de textos)*. Girona, 2003, p. 67.

3 A. ROSWAG, "Las fotografías de la casa Laurent al servicio del artista, del historiador, o del apresurado turista. (1879)" en B. RIEGO, ob. cit., p. 71.

de reproducciones de obras artísticas, ejemplos que pueden considerarse como *álbumes de viajes*, sino que también, y junto a los retratos de familiares y deudos, se coleccionaban los retratos de los diferentes miembros de las familias reales, del gobierno o la aristocracia, así como de artistas, toreros, y demás personajes públicos, así como retratos de tipos populares, que se integraban en los álbumes, formando un todo con las fotografías familiares, lo cual era un claro reflejo de la sociedad del momento, así como del gusto de una época[4].

La fotografía del siglo XIX tiene un carácter predominantemente documental, llegando a convertirse en una actividad comercial, cuando los fotógrafos dispongan catálogos, para la venta al público, con la recopilación de las diferentes fotografías por ellos tomadas. Debido a ello que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX van a llegar a España diferentes fotógrafos, a los que habrá que sumar maestros españoles, que van a intentar captar todos aquellos "tópicos" e imágenes de España que los gustos del momento demandaban, entre los que ocupaban un lugar destacado las colecciones artísticas de nuestro país, no sólo pinturas y esculturas, sino también obras de platería y otras artes decorativas. De esta forma se va a fotografiar las colecciones reales, no sólo las principales pinturas del Real Museo de Pintura, actual Museo del Prado, o del Museo de la Trinidad, sino que también se va a reproducir otras piezas que en el actualidad parece que tienen menos importancia o menor renombre, como son la Real Armería, conservada en el Palacio Real de Madrid o el Tesoro del Delfín, hoy en el Museo del Prado, además de piezas sueltas que formaban parte de los tesoros eclesiásticos, como es el caso de las fotografías aquí estudiadas y procedentes de las catedrales de Sevilla, Toledo y Santiago de Compostela.

No se puede descontextualizar la existencia de estas fotografías del tiempo y lugar en que se realizaron, motivo también de que se coleccionaran, lo que hizo que se eligiesen una serie de tomas, en detrimento de otras que hoy en día nos merecen mayor consideración, ya que en numerosas ocasiones el objeto representado no sólo interesaba por si mismo, por su valor artístico, sino por todo el contexto que le rodeaba, por su relación con una historia o un hecho concreto, o por su vinculación a un personaje celebre, importancia que en numerosas ocasiones va a deberse a la fama o recordatorio de su existencia que la literatura de viajes le concedió, y que nos cuentan una anécdota o un pasaje importante en la historia de España, que de este modo, pasa y sobrevive a través de un objeto más o menos cotidiano con el que se le puede relacionar.

Gracias a la fotografía vamos a poder observar no sólo las piezas en ella reflejadas, sino que también si las mismas han sufrido algún tipo de alteración, bien debido a una restauración, a su adaptación a nuevos usos en el culto o a su deterioro

4 En la actualidad la colección de álbumes fotográficos conservados en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra están siendo objeto de una tesis doctoral, "El álbum fotográfico en la España del siglo XIX" a cargo de Laura Torre Vall y bajo la dirección de la Dra. Asunción Domeño Martínez de Morentin.

por causa de su utilización, y también gracias a las mismas vamos a poder conocer piezas que no han llegado hasta nuestros días, y de las que gracias a las fotografías sabemos como fueron, como es el caso de varias piezas que integraban el Tesoro del Delfín, robadas o desmembradas en 1918, o de la corona de la Virgen de los Reyes de la catedral sevillana, regalada por Fernando III el Santo, y que había pertenecido a Beatriz de Suabia, fotografiada por Laurent y que fue robada el 30 de abril de 1873[5].

Las fotografías

Entre las colecciones del Fondo Fotográfico se conservan, junto a imágenes de otro tipo, numerosas fotografías del siglo XIX que tienen como tema la reproducción de obras artísticas de singular relevancia, entre las que figuran doce fotografías que recogen diferentes piezas de platería, como son las custodias de asiento de las catedrales de Toledo y Sevilla, sendas cruces de altar, una taza, unas llaves y el gran tenebrario de Semana Santa de esta última catedral, una vista del altar de las reliquias de la catedral de Santiago de Compostela, o dos tomas de una escribanía de la Real Armería de Madrid. Como ya hemos dicho, aunque en estos momentos estas imágenes tienen valor artístico, hay que considerar también el valor documental que tuvieron en su origen, ya que la finalidad de estas fotografías era la de recoger los objetos y elementos característicos de un lugar concreto.

Todas estas imágenes son copias positivadas en papeles a la albúmina a partir de negativo de vidrio al colodión húmedo; este tipo de negativo comenzó a emplearse en 1851 y perduró hasta mediados de los años 80 del siglo XIX, mientras que las copias a la albúmina fue un procedimiento que se empleó entre 1847 y 1920. Las piezas aquí estudiadas son de diferentes autores, Jean Laurent, que firma nueve de ellas, Casiano Alguacil y Charles Thurston Thompsom, junto a una obra anónima, aunque probablemente también se pueda atribuir a Laurent. La mayoría de las fotografías tienen como objeto piezas conservadas en la catedral de Sevilla, lo que constata la atracción que el sur de España ejercía sobre estos fotógrafos, y junto a éstas nos encontramos con sendas instantáneas de la Real Armería de Madrid, así como otra de la catedral de Toledo y finalmente una de la de Santiago de Compostela, zona esta que no es habitual en las fotografías del XIX, ya que los fotógrafos miraban más hacía el sur de España y su pasado musulmán.

El procedimiento denominado Albúmina, que da como resultado un positivo de ennegrecimiento directo, es el primero de los procesos en la historia de la fotografía que incorporó por primera vez una emulsión, a base de claras de huevo. El negativo más usual es el vidrio al colodión húmedo, y la combinación de ambos

5 L. ARBETETA MIRA, *El Tesoro del Delfín. Alhajas de Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, Gran Delfín de Francia*. Madrid, 2001 y "Sacra Regalia: Los signos de la realeza en las imágenes marianas". *Goya* nº 305, 2005.

elementos dio lugar a imágenes mucho más definidas y nítidas que las del papel a la sal. Como el colodión acortó mucho los tiempos de exposición permitió fotografiar motivos sin que estuvieran inmovilizados, lo que amplió y popularizó los temas a representar.

Como ya hemos dicho entre los autores de estas fotografías nos encontramos a Jean Laurent, a Casiano Alguacil, y a Charles Thurston Thompson, así como a un autor anónimo. **Jean Laurent (1816-1892)**[6] que, aunque nacido en Francia, se trasladó a España en 1843, donde con el tiempo llegaría a ser fotógrafo de la reina, así como uno de los maestros más reconocidos de nuestro país en el siglo XIX. Estableció un estudio de fotografía, que llegaría a poner a disposición de los clientes más de 3000 negativos de fotografías de toda España, constando en un inventario de sus bienes realizado en 1872, un total de 32 álbumes muestrario de las fotografías disponibles a la venta en su estudio. Estos muestrarios recogen fotografías y vistas de ciudades, monumentos, obras de ingeniería u obras de arte, entre las que destacan las fotografías del Real Museo de Pinturas y las de la Real Armería, o retratos, entre los que destacan la serie de Tipos, tanto los recogidos en su estudio como los tomados del natural. Así, en 1861 en su establecimiento de la Carrera de San Jerónimo se anunciaba la venta de "*retratos de todos los tamaños, vistas, reproducciones de toda clase de objetos artísticos, colecciones de retratos y grupos, <tarjetas> de la familia real, de los principales generales que han figurado en la guerra de África, y todas las celebridades… retratos a escoger, por 100 reales de vellón*", aunque el hecho es que tan sólo sus dos primeros catálogos comerciales recogen retratos[7].

Sin embargo uno de los puntales de su negocio, sobre todo a partir de 1865, será la venta de vistas de ciudades y monumentos así como las reproducciones de obras de arte, no sólo en España, sino también en Europa, debido a una compleja red de distribución, gracias a sus estudios de Madrid y París, y a sus corresponsales, tanto en la Península como en el Continente. Dada la ingente cantidad de fotografías puestas a la venta en sus catálogos, Laurent clasificó las mismas, añadiendo una letra según la temática de las fotografías, la A para las obras de pintura, la B para la escultura y las artes menores y la C para las obras públicas, urbanismo, arquitectura y etnografía y costumbres[8]. En lo tocante a las fotografías de este autor con temas de platería, fueron reproducidas mediante grabados y publicadas en diferentes revistas, como *La Ilustración Española y Americana*, en la que se reprodujeron entre otras la bandeja con el *Robo de las Sabinas* de la catedral de Toledo, o el *Aguamanil de cristal de*

6 Una visión completa sobre este fotógrafo en A. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, "J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía" en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. T.I. Artistas Plásticos*. Madrid, 2005.

7 P. NÁJERA COLINO, "Los álbumes muestrario de J. Laurent en el Museo Municipal de Madrid" en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid, Retratos. Tomo I. Artistas plásticos*. Madrid, 2005, pp. 142-143.

8 A. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, ob. cit., p. 54.

roca tallado, con aplicaciones de oro y pedrería del Tesoro del Delfín[9], grabados que habían sido realizados en la fototipia que él mismo había abierto en su estudio.

Para la explotación de todos los negativos que su estudio había generado, Laurent creó una sociedad con su hijastra, Catalina Melina Dosch y Manuel Sánchez Rubio, quien posteriormente dejará la sociedad, por lo que en 1871 Laurent y su hijastra crearon una nueva sociedad, Laurent y Cia, con el objetivo de "*ejecutar toda clase de trabajos por medio de la fotografía y especialmente la explotación de las colecciones de negativos que constituían el fondo principal del establecimiento de Madrid*"[10].

A este fotógrafo se deben nueve de las doce fotografías aquí estudiadas, y que forman parte de las casi seiscientas cincuenta fotografías de este maestro que se conservan en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra[11]. Se trata de cinco fotografías que recogen obras de platería, y otras cuatro que recogen piezas de metalistería, pero que guardan relación con los objetos anteriores bien por su decoración o bien por su función. Fuera de este estudio hemos dejado el grueso de las fotografías de la Real Armería de Madrid, debido a que constituyen una colección compacta merecedora de un estudio propio, que se escapa al planteamiento de este trabajo.

Siete de las nueve fotografías de Laurent se corresponden con piezas conservadas en la catedral de Sevilla, dos fotografías de la custodia principal, dos cruces de altar, una de la taza de San Fernando, una de las llaves entregadas al mismo rey en el momento de la conquista de la ciudad, y finalmente otra del gran tenebrario de Semana Santa. Estas fotografías se incluyen entre la veintena de imágenes que Laurent tomó de obras de platería de la catedral de Sevilla, y que en el catálogo de 1896 venían numeradas de la B 311 a la B 329. Junto a éstas, sendas fotografías de una escribanía conservada en la Real Armería de Madrid, pero que tanto por su tipología, como por la fecha de elaboración del mismo, se aleja del resto de piezas conservadas en dicha armería.

En todas estas fotografías, Laurent reproduce el objeto de manera aislada, en muchas de ellas sobre un fondo neutro, para dar mayor fuerza visual al objeto representado, abstrayéndolo de cualquier interferencia, ya que el objetivo de la fotografía era describir el objeto de la manera más clara posible. Para conseguir

---

9 La primera de las obras citadas es la bandeja con el tema del *Rapto de las Sabinas*, obra de Benvenuto Cellini, conservada en la catedral de Toledo. Revista *La Ilustración Española y Americana* suplemento al nº XLVII, diciembre de 1884. Mientras que la segunda es el *Jarro de cristal con Narciso y una sirena*, en el Museo del Prado. Revista *La Ilustración Española y Americana* nº XLVIII, 30-XII-1885.

10 A. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, ob. cit., p. 83.

11 En la actualidad la colección de fotografías de Laurent conservadas en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra está siendo objeto de una tesis doctoral, "Juan Laurent, fotógrafo y empresario" a cargo de Maite Díaz Francés y bajo la dirección de la Dra. Asunción Domeño Martínez de Morentin.

este efecto Laurent procedió al raspado de los fondos de los negativos, sobre todo en el caso de las fotografías de la Real Armería, para evitar que el fondo interfiera en la lectura de la obra representada, lo cual también lleva consigo el que la pieza quede descontextualizada, sin un referente que nos indica la realidad de la misma, introduciendo Laurent en alguna de ellas una regla de escala en busca de un punto de referencia. Sin embargo en las piezas de gran tamaño, como son la custodia, el tenebrario y el escritorio de la Real Armería, los fotografía in situ, manteniendo los fondos, logrando una profundidad atmosférica, y la interrelación del objeto con el espacio en el que se ubica.

Séville_320._Grand ostensoir en argent, oeuvre de J. De Arfe (dans la Cathédrale) (láms. 1a y 1b)

Nos encontramos ante dos fotografías de la custodia de la catedral de Sevilla, firmadas en el ángulo inferior izquierdo y cuyo negativo figura por primera vez en el catálogo de las obras de Laurent de 1872, con el número de catálogo de 320, no figurando en el anterior de1868, lo que nos indica la ejecución del negativo entre estas dos fechas. Ambas tomas se diferencian en la firma que presentan, una de ellas como *J. Laurent. Madrid*, y la otra como *J. Laurent y C^ia^. Madrid*, junto a la cartela con el título y número de catálogo, lo que nos indica que esta segunda obra fue positivada con posterioridad a la primera, cuando Laurent había creado ya la sociedad con su hijastra para explotar sus fotografías. Obviamente ambas fotografías son idénticas, salvo que la primera se ha recortado en su parte superior, en la línea de la cabeza de la estatua de la Fe que corona la obra, mientras que la segunda da mayor margen a la pieza en el lado superior. Al contrario de lo que Laurent acostumbraba hacer en otras fotografías, como las de la Real Armería, aquí la obra no se presenta sobre un fondo neutro, efecto que el fotógrafo conseguía mediante el raspado del negativo, sino que se sitúa sobre el fondo real de la pieza, un cajón forrado de terciopelo, que la contextualiza y ubica en un lugar concreto, probablemente el mismo cajón que serviría para guardar esta obra. Igualmente el paso del tiempo ha afectado de manera diferentes a ambas fotografías, conservando la primera mayor reserva de imagen, así como mayor contraste y nitidez que la segunda, toma, que presenta peor estado de conservación. Por último hay que señalar que las segunda de las fotografías forma parte de uno de los álbumes conservado en el Fondo Fotográfico, el titulado *Spain*, y que recoge 98 fotografías de variada temática, desde vistas de ciudades, a monumentos, vistas de interiores y objetos artísticos pasando por retratos de personajes variados, recopilación de imágenes españolas en lo que podríamos calificar como un *álbum de viaje*.

La obra aquí captada es una de las piezas más emblemáticas no sólo de la catedral sevillana, sino de toda la platería hispana, grandiosa estructura arquitectónica de casi cuatro metros de altura, labrada en plata en su color en 1587 por Juan de Arfe, quien tenía a su obra como "*la mayor y mejor pieza de plata que de este ge-*

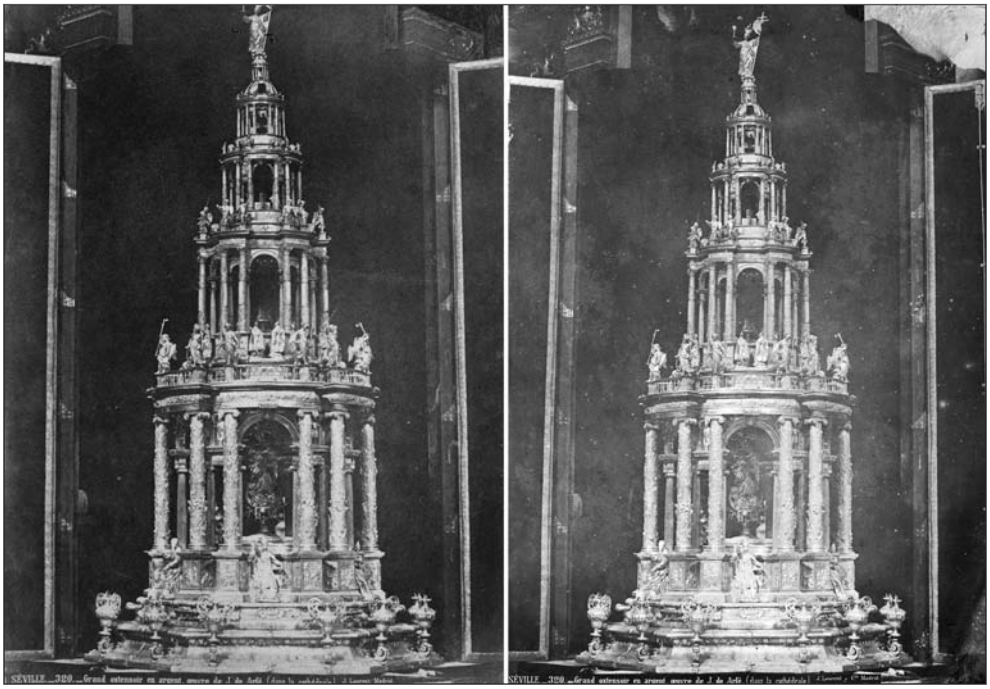


LÁMINA 1. *Jean Laurent. Séville_320._Grand ostensoir en argent, oeuvre de J. De Arfe (dans la Cathédrale). (1868-1872). Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra.*

nero se sabe"[12]. Custodia de templete de planta circular y cuatro cuerpos de altura, rematados por la figura de la Fe, entre los que se distribuyen diferentes figuras, en un programa iconográfico que "*compendia las enseñanzas teológicas emanadas del concilio de Trento y exalta el triunfo de la Eucaristía sobre la herejía protestante"*[13], y que presenta en el cuerpo principal a la Inmaculada, una de las grandes devociones sevillanas, ciudad que ya había proclamado su voto inmaculista en fecha tan temprana como 1653.

Tal fue la importancia de esta custodia, de la que como hemos visto el propio Arfe escribió un pequeño tratado describiéndola, caso único en la platería hispana, que no dejó de asombrar a cuantos personajes visitaban la ciudad, siendo nombrada por muchos de ellos en sus relatos de la capital del Guadalquivir, como es el caso de Antonio Ponz, quien a la hora de hablar de la catedral, cita y describe en la sacristía

12 J. ARFE Y VILLAFAÑE, *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla*. Sevilla, 1587.

13 J. CAMPOS y C. CAMARERO (Dir.), *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*. Sevilla, 1992, p. 388.

catedralicia la "*celebre custodia de plata de Juan de Arfe*"[14]. Junto a estas piezas Ponz también menciona que se estaba ejecutando una custodia de oro por parte del cabildo, terminada en 1791, custodia que fue entregada para pagar los gastos de la guerra que junto a Francia, había contra Inglaterra en 1796[15]. Posteriormente Amador de los Ríos en 1844 declaró sobre la importancia de esta pieza, la cual "*atrae constantemente multitud de estrangeros a contemplarla… es la custodia de Sevilla tal vez el más suntuoso y bello monumento de esta especie*"[16]. E igualmente esta pieza protagoniza varias pinturas de la procesión del Corpus Christi como los del pintor sevillano Manuel Cabral y Aguado Bejarano[17], uno de los máximos exponentes de la pintura costumbrista sevillana de la segunda mitad del siglo XIX.

Esta custodia se colocaba en Semana Santa en el grandioso monumento que la catedral levantaba en estas fechas, ocupando el cuerpo inferior, obra que describe Ponz, aunque dice que no llegó a verlo puesto, sino que se atenía a las descripciones que de él le habían dado. Dicha pieza también fue merecedora de una fotografía por parte de Laurent, de la que así mismo se conserva una copia en la colección del Fondo Fotográfico, lo que indica la influencia que la literatura de viajes y la descripción de los diferentes lugares que en ella se hace tuvo en la elección de los motivos a fotografiar, que tenían que ser lo suficientemente conocidos para ser demandados por los tempranos coleccionistas de fotografías.

Seville_322._Croix faite avec le premier or venu d´Amerique, (dans la Cathedrale) (lám. 2a)

Fotografía de una de las cruces de altar conservadas en la catedral de Sevilla, y que aparece firmada en el ángulo inferior izquierdo por *J. Laurent. Madrid*, junto a la cartela con el título y número de catálogo. Esta fotografía figura por primera vez en el catálogo de las obras de Laurent de 1872, con el número de catálogo de 322. Aunque el título que figura en la fotografía indica que es una obra realizada con el primer oro traído de América, en esta ocasión Laurent se dejó llevar por el imaginario popular, ya que esta pieza, un relicario del Lignum Crucis con el grupo del Entierro de Cristo en la parte inferior, es una obra del siglo XIV, donada en 1389 a la catedral por el Cardenal don Pedro Gómez de Albornoz, cuyas armas ostenta en la base, habiendo sido restaurada en 1605 por el platero de oro Lázaro Hernández Rincón.

Probablemente su relación con el primer oro traído de América motivó que esta pieza fuese fotografiada por Laurent, ya que la materia prima con la que estaba

14 A. PONZ, *Viaje de España*. Volumen III, Tomos IX-XIII. Madrid, 1988, pp. 66-71.

15 Mª.J. SANZ SERRANO, "La custodia de oro de la catedral de Sevilla" en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 569-594.

16 J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Sevilla pintoresca*. Sevilla, 1844, pp. 148 y 153.

17 A. REINA PALAZÓN, *Pintura costumbrista en Sevilla*. Sevilla, 1979.

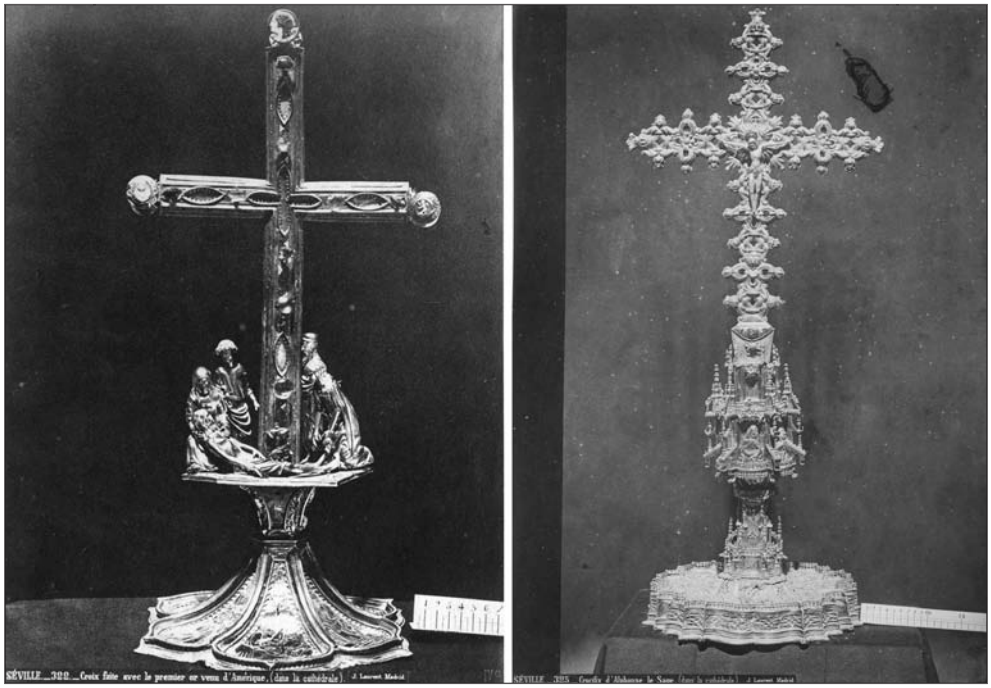


LÁMINA 2. *a) Jean Laurent. Seville_322._Croix faite avec le premier or venu d´Amerique (dans la Cathedrale). (1868-1872) y b) Jean Laurent. Seville_325._Crucifix d´Alphonse le Sage (dans la Cathedrale). (1868-1872). Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra.*

realizada la relacionaba con la gesta americana, y por tanto la hacía objeto de significación especial. En esta ocasión la pieza fotografiada se recorta sobre un fondo neutro, de color negro, que parece haber sido raspado sobre el negativo para resaltar la silueta de la obra y darle importancia, abstrayéndola de cualquier motivo que pueda interferir en la lectura de la pieza, mientras que la misma se apoya sobre un mesa cubierta con un paño oscuro, lo cual ha hecho innecesario el raspar el negativo en esta parte. Sin embargo, y a pesar de ese deseo de focalizar la imagen de la cruz, también se ha añadido una regla para dar la medida de la obra y poderla situar en un contexto espacial, que nos indica la realidad de la misma. Igualmente la inclusión de este tipo de reglas puede deberse a la intención de realizar un inventario con carácter riguroso y científico, en el que serían necesario el conocer las medidas de la obra. Aunque su estado de conservación general es bueno, todavía con mucha reserva de imagen, presenta perdida de densidad en los bordes superior y derecho.

Seville_325_Crucifix d´Alphonse le Sage (dans la cathedrale) (lám. 2b)

Fotografía de otra de las cruces de altar de la catedral de Sevilla, que aparece firmada en el ángulo inferior izquierdo, *J. Laurent. Madrid*, junto a la cartela con el título y número de catálogo, y que figura por primera vez en el catálogo de las obras de Laurent de 1872, con el número de catálogo de 325. Al igual que en la fotografía anterior, el origen de la pieza fotografiada por Laurent estaba confundido en esos momentos en la catedral, ya que a pesar de haberse atribuido a Alfonso X el Sabio, en realidad es una obra regalada a la catedral hispalense por el Cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, quien ocupó la sede metropolitana entre 1486 y 1502. Este Cardenal donó un importante servicio de altar, formado por esta cruz y unos candeleros, éstos denominados todavía hoy en día "alfonsíes", debido a la falsa atribución a este rey. La cruz, obra de finales del siglo XV en plata dorada y en su color, presenta marcas de localidad de Toledo, *TOLE*, así como de autoría, *DEBRO*, todo ello en letras góticas, siendo esta obra utilizada en la catedral para presidir la misa de la bendición de los óleos[18].

La fotografía nos muestra un primer plano de la cruz, recortada sobre un fondo neutro, para resaltar la importancia de la misma, así como para mostrarla en un primer plano que le diese mayor detalle. Al igual que ocurre en la pieza anterior, la cruz se presenta aislada, para que nada interfiera en su visión, y para que esta presentación no desvirtúe la realidad de la obra se ha colocado junto a ella una regla, lo que nos ayuda a situarla en un espacio concreto, a la vez que nos da indicaciones sobre sus medidas, lo que nos permite comprenderla íntegramente. Al contrario de lo que ocurre en la fotografía anterior, en esta ocasión la figura representada no ocupa una posición simétrica en la composición, situándose descentrada, ya que mientras la parte superior de la cruz roza el borde la fotografía, en la parte inferior queda un amplio margen desde la base de la cruz al borde de la misma. La imagen, que ha experimentado una ligera pérdida de densidad, presenta una gran mancha en el ángulo superior derecho. Mientras que el borde izquierdo lo ocupa una franja negra, debido probablemente a la falta de emulsión en ese lado.

La atribución de esta obra a Alfonso X el Sabio, hijo de Fernando III el Santo, monarca que había conquistado la ciudad, y él mismo figura muy vinculada a la catedral sevillana, donde regaló el famoso relicario conocido como *Tablas Alfonsíes*, seguramente propició que esta obra fuese fotografiada por Laurent.

Séville_316._Tasse de St. Ferdinand (dans la cathédrale) (lám. 3a)

Fotografía de la llamada *Taza de San Fernando* conservada en la catedral hispalense, y que al igual que las anteriores aparece firmada en el ángulo inferior izquierdo, *J. Laurent. Madrid*, junto a la cartela con el título y número de catálogo,

18 J. CAMPOS y C. CAMARERO (Dir.), ob. cit., p. 534.

LÁMINA 3. *a) Jean Laurent. Séville_316._Tasse de St. Ferdinand (dans la cathédrale). (1868-1872) y b) Jean Laurent. Séville_315._Clefs offertes á St. Ferdinand á son entrée à Séville (dans la cathédrale). (1868-1872). Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra.*

figurando por primera vez en el catálogo de las obras de Laurent de 1872, con el número de catálogo de 316. Se trata de una fotografía de formato apaisado, en la que, recortada sobre un fondo negro, se sitúa centrando la imagen, la *Taza de San Fernando*, apoyada sobre una mesa cubierta por lo que parece ser un terciopelo de color oscuro, que en su caída se confunde con el fondo. La fotografía se mantiene en buen estado de conservación, salvo pequeños detalles, como una gran mancha de perfil arriñonado a la derecha de la taza, conservando mucha reserva de imagen.

Esta obra esta compuesta por una taza de cristal de roca tallado formando gallones entorchados, posiblemente de origen fatimí y datado en el siglo X, a la que en la segunda mitad del siglo XIV se le añadieron, con el fin de reconvertir su uso en vaso sagrado, guarniciones de plata sobredorada en la base y la boca de la taza, lo que se completa con tres costillas verticales con figura de dragón, también de plata sobredorada, que unen base y boca. La guarnición de la boca presenta sendas inscripciones *Dominus, Dominus mihi aiutor et non timere quid faciad mihi omu et egu despiciam enimicos meos* y *Dominus est aiutor et unum* (Señor, el Señor es mi ayuda, y no temeré lo que el hombre me haga, y despreciaré a mis enemigos). A pesar de que la pieza se identificaba como propiedad y donativo del rey Fernando III el Santo, adscripción que todavía se mantiene en el nombre que recibe, en realidad fue donada a la catedral por el Arzobispo de Sevilla don Pedro Gómez Barroso (1379-1390)[19].

19 Mª.J. SANZ SERRANO, "Taza de San Fernando" en I. BANGO TORVISO, *Maravillas de España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. León, 2000, T. I., pp. 411-413 y T. II, p. 169.

Séville_315._Clefs offertes á St. Ferdinand á son entrée à Séville (dans la cathédrale) (lám. 3b)

Fotografía de las llaves de Sevilla entregadas al rey Fernando III el Santo en el momento de la conquista de la ciudad, que aparece firmada en el ángulo inferior izquierdo, *J. Laurent Madrid*, junto a la cartela con el título y número de catálogo, y que figura por primera vez en el catálogo de las obras de Laurent de 1872, con el número de catálogo de 315, lo que al igual que ocurre con las fotografías anteriores, nos indica que el negativo fue realizado con anterioridad a esta fecha. Centran la composición la imagen de dos llaves que penden de un cordón que se sale del encuadre de la fotografía, situando de esta manera el juego de llaves en un vacío espacial, acentuado por el hecho de presentar un fondo neutro, conseguido mediante el raspado del negativo, que aunque contribuye a dar más fuerza al objeto representado, también lo aísla, abstrae y descontextualiza de un espacio concreto y tangible. De esta forma, el interés de Laurent por documentar esta obra queda patente, logrando su objetivo de que las llaves centren la atención, ocupen un primer plano y ofrezcan la realidad de su superficie de manera clara y directa.

La imagen recoge un juego de dos llaves, una de plata en su color y dorada, y la otra de hierro, ambas con sendas inscripciones que rezan en la de plata *Dios abrirá, Rey entrará* y *El rey de los reyes abrirá, el Rey de toda la tierra entrará*, y en la de hierro *Concédanos Allah el beneficio de la conservación de la ciudad. De Allah es todo el imperio y poderío*, que el rey árabe de Sevilla, Axafat entregó a Fernando III el Santo de Castilla cuando éste conquistó la ciudad en 1248[20], llaves que desde entonces se conservan en la catedral hispalense.

Ya Antonio Ponz al hablar del altar de las reliquias de la sacristía de la catedral sevillana menciona una llave de plata con inscripciones, que señala era tradición en dicho templo que correspondía con la entregada por el rey árabe Ajataf (sic) a San Fernando en el momento de la conquista de la ciudad.

Tanto en este caso como en el de la taza anterior, la fotografía de piezas pertenecientes al rey Fernando III el Santo adquieren una connotación heroica, como obras en relación al rey épico que había reconquistado Sevilla a los moros, y que entrelazaba con la visión romántica de la España del siglo XIX, con la presencia de la huella árabe y las gestas caballerescas, que tan de moda estaban en Europa. Igualmente la entrega de las llaves de la ciudad a dicho rey recordaría otro momento épico en la historia de España, la entrega de las llaves de Granada por Boabdil a los Reyes Católicos, con lo que culminó la Reconquista, momento que también fue inmortalizado en la pintura histórica tan en boga en nuestro país en estos momentos, como podemos ver en el lienzo *La rendición de Granada* (1882), de Francisco Pradilla. Al poner en relación ambos acontecimientos, también traía a la memoria

20 J. CAMPOS y C. CAMARERO (Dir.), ob. cit., p. 196.

LÁMINA 4. *Jean Laurent. Séville_321._Le tenebrario of fameux Candelier triangulaire (dans la cathédrale). (1868-1872). Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra.*

uno de los monumentos más fotografiados en estos momentos, uno de los máximos protagonista de las ensoñaciones europeas: la Alhambra de Granada.

De esta manera aquella coleccionista que incluyese en su álbum la fotografía de las piezas relacionadas con Fernando III, las llaves y la taza, no sólo incluía sendas fotografías de objetos artísticos, si se quiere con un valor histórico y artístico en sí mismos, sino que también incluía la historia que con ellas portaban, la de su poseedor, y por ende, la de la conquista de Sevilla y la de la lucha entre moros y cristianos en la península ibérica, uno de los pilares de las ensoñaciones románticas, ampliamente difundido por los libros de viajes, la pintura y la fotografía.

Séville_321._Le tenebrario ou fameux Candelier triangulaire (dans la cathédrale) (láms. 4a y 4b)

Nos encontramos ante sendas fotografías del tenebrario de Semana Santa de la catedral sevillana, la primera de ellas aparece firmada y titulada en el ángulo inferior izquierdo, *J. Laurent y C^ia^. Madrid. Es propiedad. Dèposé*, junto a la cartela con el título y número de catálogo, figurando por primera vez en el catálogo de las obras

de Laurent de 1872, con el número de catálogo de 321; mientras que la segunda presenta en el mismo ángulo tan sólo el título. La similitud entre la toma, así como la disposición y grafía de los títulos en ambas fotografías, que igualmente presentan el mismo número de catálogo, nos hacen pensar que ambas son obra de Laurent, aunque este fotógrafo tan sólo firme una de ellas.

Ambas imágenes están tomadas en el mismo espacio, la sacristía capitular de la catedral sevillana, y a pesar de ser fotografías de la misma pieza, son completamente diferentes entre ellas. En la primera, la firmada por Laurent, el tenebrario está cogido desde un perspectiva lateral, con la obra de perfil, inmersa en el espacio arquitectónico donde se ubica, con el suelo geométrico de dos colores, las paredes molduradas y las columnas salomónicas y estriadas, con un punto de fuga en la parte izquierda por el que se ven cuadros colgados de la pared. Sin embargo en la segunda fotografía, el tenebrario se coge de frente, ocupando el primer plano, recortado sobre un fondo neutro, un panel o similar que habría colocado el fotógrafo para resaltar la pieza a fotografiar, mientras que el suelo geométrico de la estancia adquiere mayor relevancia, tomando volumen. De esta forma, en la primera fotografía el tenebrario aparece inmerso en el espacio en que se encuentra, lo que dificulta su lectura y distrae la atención del objeto fotografiado, mientras que en la segunda imagen el tenebrario acapara la atención del espectador, nos ofrece un primer plano que hace que la pieza adquiera todo el protagonismo.

La pieza aquí reflejada es el gran tenebrario o candelero para el Oficio de Tinieblas de Semana Santa, de casi ocho metros de altura, lo que hacen de él una de las piezas más sobresalientes de su tipo en la Península. Fue realizado en bronce, castaño y nogal, entre 1559 y 1564, interviniendo en el mismo varios autores: el arquitecto Hernan Ruiz II, los rejeros Pedro Delgado y Bartolomé Morel, los entalladores Juan Giralte y Juan Bautista Vázquez el viejo, y el policromador Juan Marin. Presenta una rica decoración a base de grutescos, que se completa con una medalla de San Gregorio y las figuras de la Fe, los doce Apóstoles y los evangelistas San Lucas y San Marcos a los lados de la Virgen[21].

En su *Viaje por España*, Antonio Ponz menciona entre las piezas conservadas en la catedral de Sevilla, el tenebrario de bronce utilizado en Semana Santa[22]. Posteriormente, en 1800, merece los elogios de Ceán Bermúdez "*Despues de estar bien pensada y bien executada, es ayrosa, bien proporcionada y acaso la primera pieza que haya en España de este genero*"[23], repitiendo en 1874 las alabanzas el arqueólogo José

21 A.J. MORALES, "Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla" en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991, pp. 567-570; y J. CAMPOS y C. CAMARERO (Dir.), ob. cit., pp. 392-393.

22 A. PONZ, ob. cit., pp. 66-71.

23 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. III, Madrid, 1800, pp. 192-193 y *Descripción Artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804, pp. 129-131.

LÁMINA 5. *a) Jean Laurent. Armería de Madrid_341._Ecritoire en fer damasquiné et niellé, oeuvre de Mr. Zuloaga y b) Jean Laurent. Armería de Madrid_340._Ecritoire en fer damasquiné et niellé, oeuvre de Mr. Zuloaga. (1872-1879). Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra.*

Amador de los Ríos, citando a Ceán, que lo juzgó como "*una de las más estimables joyas de rico mobiliario que posee aquella metropolitana y patriarcal iglesia*"[24].

Armería de Madrid_341._Ecritoire en fer damasquiné et niellé, oeuvre de Mr. Zuloaga (lám. 5a) *y Armería de Madrid_340._Ecritoire en fer damasquiné et niellé, oeuvre de Mr. Zuloaga* (lám. 5b)

Nos encontramos ante dos fotografías de una escribanía en hierro damasquinado, que presenta en el ángulo inferior izquierdo firma, *J. Laurent. Madrid*, junto a la cartela con el título y número de catálogo. Aunque presentan los números 340 y 341, tienen la particularidad de que siguen un sistema diferente de numeración con respecto al resto de fotografías en los catálogos de la obra de Laurent. Esta pieza, conservada en la Real Armería, se sale de la tipología de objetos conservados en dicha colección. Se trata de una escribanía realizada en Eibar durante 1859-1860 por Plácido Zuloaga, en el taller de su padre Eusebio, que era armero de la Real Armería y ballestero real, en hierro damasquinado en oro y plata, con relieves cincelados. En la primera de las fotografías se recoge la escribanía en una ampulosa mesa, con el escudo de la Casa Real en el faldón, resguardada bajo un baldaquino. Mientras que la segunda de las fotografías es ya un primer plano de la pieza, tomada desde un ángulo oblicuo, en una posición descentrada, sin encuadrar bien, ya que por el

24 J. AMADOR DE LOS RÍOS, "El Tenebrario de la Catedral de Sevilla" en *Museo Español de Antigüedades*. T. III. Madrid, 1874, p. 223 y *Sevilla pintoresca*,. Sevilla, 1844, p. 153.

lado izquierdo la toma recorta los bordes de la escribanía. En ambas fotografías la escribanía se recorta sobre un fondo blanco, en el primer caso se puede apreciar que es una foto exterior, y que el fondo lo constituye probablemente una de las paredes del palacio real, observándose un potente contraste de luces y sombras, mientras que en la segunda, donde se repite el fondo blanco, aunque nos e puede apreciar si se trata al igual que la anterior de una foto exterior, la disposición lumínica es más uniforme.

El damasquinado fue una técnica muy de moda en la segunda mitad del siglo XIX; y que hizo que el taller de los Zuloaga sirviera numerosos objetos, como jarrones, cajas, altares, monumentos sepulcrales o escribanías, adoptando diversidad de estilos, desde el neoárabe, a imitación de los motivos decorativos y objetos de la Alhambra, al neogótico o al neorenacimiento[25].

Laurent abordó la reproducción fotográfica de las piezas que componían la colección de la Real Armería entre 1864[26] y 1868, coincidiendo con la publicación a principios de los años 60 de un catálogo de la colección y de la toma de fotografías por parte de Jane Clifford, viuda de Charles Clifford, por encargo del South Kensington Museum de Londres. Las fotografías realizadas por Laurent figuran ya en el catálogo de obras del autor de 1868, incluyendo 187 fotografías, en las que se recogen 300 piezas de la colección real, además de un número de piezas de procedencia particular[27].

Sin embargo las dos fotografías aquí estudiadas figuran por primera vez en el catálogo del autor de 1879, y no en los de 1868 y 1872 que recogían las fotografías realizadas en la Armería, lo cual nos indicaría que con posterioridad a la realización del grueso de las obras Laurent volvió a la Armería a realizar más fotos. Igualmente la fecha de ejecución de esta escribanía, entre 1859 y 1860, avalan esta teoría, ya que en el momento de realizar las fotos esta pieza se encontraba ya en las colecciones reales, aunque quizás no sería hasta el derrocamiento de Isabel II cuando ingresara en la Real Armería, donde pudo ser fotografiado por Laurent en una fecha incierta entre 1872 y 1879.

Junto a las fotografías de Laurent con temas de platería nos encontramos con una fotografía de la **Custodia de la catedral de Toledo** (lám. 6a), obra del fotógrafo **Casiano Alguacil Blázquez** (1832-1914), el gran pionero de la fotografía en Toledo. Nacido en Mazarambroz (Toledo), después de un tiempo en Madrid se asentó definitivamente en Toledo, donde estableció su estudio fotográfico en 1862 en la calle

25 J.D. LAVIN, *El Arte y la Tradición de los Zuloaga. Damasquinado español de la colección Khalili*. Bilbao, 2000.

26 En 1863, por una Real Orden de 25 de junio se concedió a Benito Soriano y Murillo para reproducir las colecciones del Museo de la Trinidad y de la Real Armería, siendo Laurent quien procedió a fotografiarlas. A. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, ob. cit., p. 55.

27 M. FERNÁNDEZ ALBARÉS, "Imágenes de la Armería" en *De París a Cádiz. Calotipia y Colodión*. Barcelona, 2004, pp. 198-200.

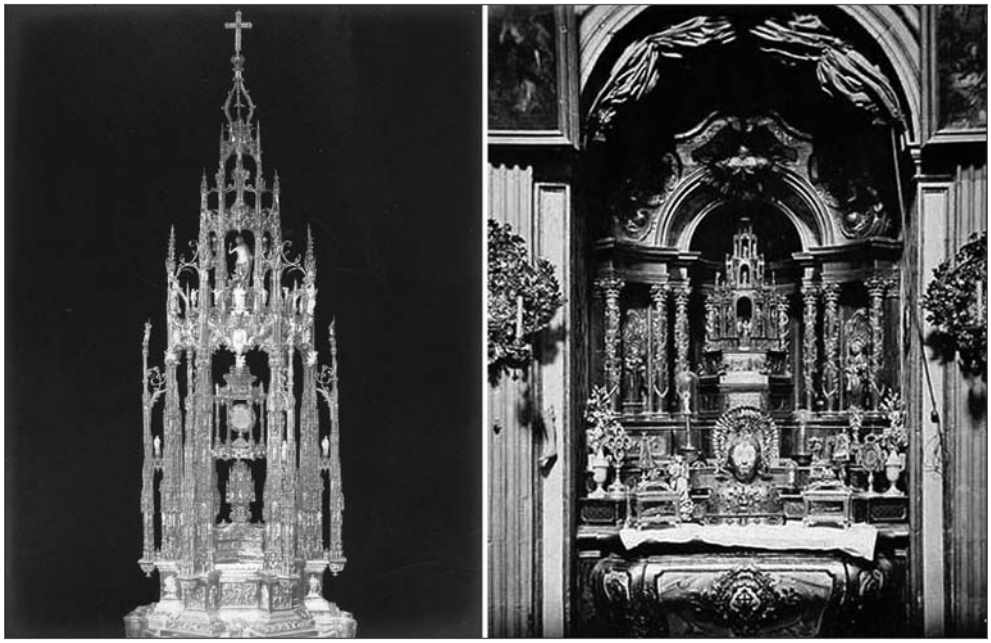


LÁMINA 6. *a) Casiano Alguacil. Custodia de la catedral de Toledo. (c.1866) y b) Charles Thurston Thompsom. High altar in the Chapel of the Reliquary. (a.1868). Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra.*

de la Plata. En 1866 inició un ambicioso proyecto que le llevó a realizar fotografías de Castilla y León, fecha en que también comenzó a editar el *Museo Fotográfico*, en el que recogió vistas de ciudades españolas, incluida Toledo, así como fotografías de monumentos, obras de arte y retratos de diferentes personalidades de su tiempo, como la fotografía de unas crismeras y cruz de altar de la catedral de Sigüenza[28]. A lo largo de los años 70 Alguacil publicó *Monumentos artísticos de España,* obra en la que recopiló imágenes tomadas en diversas ciudades hispanas, trabajó en la obra de Amador de los Ríos *Monumentos arquitectónicos de España*, y publicó su *12 vistas de Toledo*, e igualmente vendió fotografías sueltas, en las que explotó la temática artística hasta la saciedad[29].

La custodia de asiento de la catedral de Toledo es una de las obras más sobresalientes y conocidas dentro de la platería hispánica, una grandiosa arquitectura de

28 J.M. SÁNCHEZ VIGIL (Coord.), *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Summa Artis. Vol. XLVII. Madrid, 2001, p. 171.

29 R.J. DEL CERRO MALAGÓN, "La Fotografía en Toledo hasta 1914: Casiano Alguacil, uno de sus pioneros" en *Boletín de Arte* nº 4-5, Málaga, 1984, pp. 211-240; y M. CARRERO DE DIOS y otros, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo 1884-1984*. Toledo, 1987, pp. 22-23.

poco más de tres metros de altura, de estiló gótico y labrada en plata sobredorada, en la que se emplaza, entre tracerías, arcos, gabletes y pináculos, una rica iconografía, con un mensaje eucarístico, completándose con escenas de la Pasión y Muerte de Cristo, y las figuras de los Apóstoles, Profetas, Santos y ángeles. Esta torre está articulada por medio de un basamento sobre el que se asientan tres pisos, en el primero de mayor tamaño, se dispone una segunda custodia de templete realizada en oro, esmaltes y pedrería, que fue comprada por el cabildo catedralicio en la testamentaría de la reina Isabel la Católica. En el segundo se sitúa la figura del Resucitado, en plata dorada y policromada, mientras que el tercero cobija un Niño Jesús, en plata dorada y en su color, con el orbe en una mano y en actitud de bendecir. Esta obra fue realizada por Enrique de Arfe, patriarca de la afamada familia de plateros de este nombre, entre 1515 y 1524, en plata en su color, mandándose dorar entre 1594 y 1595 al platero Diego Valdivieso, bajo la dirección del también maestro Francisco Merino[30]. La fotografía de Alguacil recoge toda la grandiosidad de esta obra, en un primer plano frontal, recortada sobre un fondo negro, con la obra ajustándose a los bordes, tanto en la parte inferior como en la superior, otorgando todo el protagonismo a la custodia, aunque descontextualizándola y abstrayéndola de un espacio y un tiempo concreto, al igual que hemos visto que había hecho Laurent, recurso que hace que la pieza parezca estar en relieve, con un efecto de profundidad. Alguacil centra el interés de la fotografía en la obra gótica, en la labrada por Enrique de Arfe, captando la custodia a partir del basamento sobre el que se asienta, pero eliminando la rica peana de ángeles realizada en 1740.

La condesa D'Aulnoy en su viaje por España en 1679 dedica unas palabras a esta obra en su visita a Toledo "*Treinta hombres se necesitan para transportar el tabernáculo del día del Corpus: es de plata dorada, termina en varias flechas de espadaña, de labor exquisita, y está cubierto de ángeles y querubines. Además, hay otro dentro, de oro macizo, con tan considerable cantidad de pedrería, que no es fácil estimar su justo valor… La custodia del Santísimo Sacramento, las coronas de la Virgen y sus vestiduras, son los objetos de mayor magnificencia que vi en toda mi vida*"[31]. Un siglo más tarde también Antonio Ponz en su *Viaje de España* en 1771, a la hora de describir la ciudad de Toledo y su catedral, menciona entre los objetos preciosos, y ocupando el primer lugar entre ellos, a la custodia de la catedral, de la que dice es obra de Enrique de Arfe, y de la que señala es "*de inmenso trabajo y gentileza en la manera gótica… Toda ella es un trabajo de grandísima admiración, por su buen gusto y menudencia en aquella línea*"[32].

30 F. LLAMAZARES RODRIGO, "La custodia del Corpus Christi de la catedral de Toledo o la admirable torre eucarística" en J. MARTÍN SÁNCHEZ, *Corpus, historia de una presencia*. Toledo, 2003, pp. 287-299.

31 CONDESA DE D'AULNOY, *Viaje por España en 1679*. Barcelona, 2000, p. 334.

32 A. PONZ, ob. cit. Volumen I, Tomos I-IV, pp. 156-157.

Igualmente se conserva una fotografía del ***High altar in the Chapel of the Reliquary*** de la catedral de Santiago de Compostela (lám. 6b), de **Charles Thurston Thompson (1816-1868)**, fotógrafo inglés que en un principio había seguido los pasos de grabador de su padre y que posteriormente se interesó por el mundo de la fotografía, trabajando la calotipia y el colodión húmedo. En 1866 el South Kensington Museum le encargó la toma de una serie de imágenes dentro del *Proyecto fotográfico ibérico*, en las que se incluían varias fotografías de Portugal y España, desde las colecciones reales portuguesas a la catedral de Santiago de Compostela. Ya hemos visto en el caso de las fotografías de la Real Armería de Madrid, el interés del museo londinense por recopilar una serie de imágenes, además de las propias piezas, de obras de arte con el fin de poder contextualizar tanto su colección como la enseñanza de estas materias.

El interés por la catedral de Santiago se debía a uno de sus elementos más importantes, el Pórtico de la Gloria, que había sido descrito en sendas obras inglesas, *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home* de Richard Ford (1845), y *Some account of Gothic Architecture in Spain* de John Murray (1865), lo que motivó que el South Kensington Museum enviase al principal productor de vaciados de Londres, Domenico Brucciani, a realizar vaciados en escayola del mismo, mientras que Thompson se encargó de recoger fotografías que contextualizaban dicho pórtico y que quedaban fuera del trabajo de Brucciani, así como también otros ámbitos de la catedral.

De las fotografías tomadas por Thompsom en la catedral de Santiago de Compostela, 20 fueron publicadas en un libro en 1868, *Examples of Art Workmanship of Various Ages and Countries. The Cathedral of Santiago de Compostella in Spain. Showing especially the Sculpture of the Portico de la Gloria, by Mestre Mateo. A Series of twenty Photographs recently taken by the late Mr. Thurston Thompsom. Ander the Sanction of the Science and Art Department, for Use of Schools of Art and Amateurs*, obra que probablemente el fotógrafo no llegase a ver, ya que murió en los primeros meses de dicho año. Unos meses antes el museo registró un grupo de 68 fotografías, entre las que no se encuentran las 20 publicadas en el libro anterior, y que se alejan de las casi mil fotografías que cita Mateo Barreiro en 1888[33].

Entre el listado de fotos de la catedral que se encarga hacer a este fotógrafo se encuentra la del altar mayor de la capilla de las reliquias, tal y como aquí la vemos, una fotografía meramente documental, para mostrar el espacio en sí, el ambiente de la capilla, ya que al contrario de las fotos anteriores, donde el objeto era presentado en primer plano, de forma que pudiese ser visto de la mejor manera posible, aquí nos encontramos varios objetos a la vez, en pequeño tamaño como para poder ser estudiados de manera minuciosa, a pesar de que uno de los temas más habituales de este fotógrafo es el registro de objetos artísticos, tal y como hizo por ejemplo en

33 L. FONTANELLA, *Thurston Thompsom*. A Coruña, 1997.

la Exposición de Paris de 1855. Thompsom centra su interés por las fotografías de interiores de catedrales e iglesias, ya que según él las vistas de exteriores son temas recurrentes en los fotógrafos españoles, y cada día surgen nuevas tomas, mientras que los interiores, dada la dificultad que entrañan, ya que son oscuros, apenas son fotografiados, y es en ellos donde se disponen importantes muestras de escultura y ornamentación religiosa.

Entre las piezas de plata que se aprecian en la fotografía podemos distinguir la custodia procesional de la catedral, obra de Antonio de Arfe, hijo de Enrique y padre de Juan, a quienes ya habíamos visto a la hora de estudiar las fotografías de las custodias de Sevilla y Toledo, el busto relicario de Santiago Alfeo, una de las figuras de Santiago peregrino, la imagen de la Virgen de la Azucena, las dos cornucopias de plata sobredorada regaladas por la reina Mariana de Austria en 1683...

De esta forma, las fotografías aquí estudiadas nos demuestran la importancia adquirida por la platería y otras artes decorativas, ya que son numerosos los ejemplos de estas especialidades que se fotografiaron a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX, tanto las obras más notorias e importantes, como es el caso de las dos custodias aquí estudiadas, obras señeras de la platería hispana, como otras menos conocidas, pero que en esos momentos, y gracias a su vinculación con hechos o personajes históricos, y en relación a la visión romántica de España, se encontraban de plena actualidad, como pueden ser las piezas relacionadas con Fernando III el Santo, que nos habla de la reconquista, o la cruz que se pensaba se había hecho con el primer oro de América, que enlazaba con la gesta descubridora. Y junto a las piezas aquí citadas se fotografiaron otras muchas, como las ya mencionadas del Tesoro del Delfín o de la Real Armería, que nos indican la demanda de fotografías de piezas de platería, bien por el viajero - coleccionista, que las quiere enviar a modo de tarjeta postal o integrarla en su álbum de viaje o de coleccionista, o bien por la institución relacionada con el mundo de la historia del arte que necesita la imagen para la enseñanza o la comprensión de los objetos atesorados en sus colecciones.

La platería segoviana durante la Guerra de la Independencia

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid

Como es sabido, en el Tratado de Fontainebleau del 27 de octubre de 1807, Manuel Godoy y Napoleón Bonaparte acuerdan la invasión militar conjunta de Portugal, permitiendo el paso de tropas francesas por territorio español. Esta circunstancia fue aprovechada por el ejército francés para ocupar algunos lugares estratégicos como Burgos, Salamanca, San Sebastián, Barcelona y Pamplona, entre otros. El 17 de marzo de 1808 la población española reacciona contra lo que era una invasión francesa encubierta, teniendo lugar el Motín de Aranjuez, lo que provocó la caída de Godoy, la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII y el consiguiente levantamiento del pueblo de Madrid del 2 de mayo. Sin embargo, el 4 de junio de dicho año, Napoleón hizo público el nombramiento de su hermano José como rey de España lo que provocó la declaración de guerra el día 6 de dicho mes y año, por parte de la Junta Suprema de España y de Indias.

La provincia de Segovia, como otras muchas de Castilla y León, fue testigo de un continuo trasiego de tropas, tanto francesas, como españolas, e hispano-anglo-portuguesas, que exigían todo tipo de suministros. La presencia de tropas francesas en territorio segoviano se remonta al mes de marzo de 1808, teniendo establecidos diversos destacamentos en lugares estratégicos de la provincia, en donde permanecieron hasta los primeros días de junio de 1813, cuando abandonaron la zona, aunque la guerra todavía continuó en otras partes de la Península Ibérica.

El día 3 de junio de 1808, es decir, un mes después de los trágicos acontecimientos de Madrid, en Segovia se constituyó la "Junta de Armamento y Defensa" con la intención de impedir que las tropas galas tomaran la ciudad, formando para ello cuadrillas de voluntarios que se organizaron militarmente, aunque con escaso armamento frente al poderoso ejército francés, que al mando del general Tilly se apoderó de la capital el día 7. Sin embargo, la noticia de la victoria del general Castaños, frente a Dupont, en la Batalla de Bailén el 19 de julio de dicho año, fue recibida con entusiasmo por los segovianos, quienes celebraron numerosos festejos en la ciudad. De cualquier modo, Napoleón tenía la intención de conquistar la Península Ibérica, por lo que llega a España el 4 de noviembre al frente de unos 250.000 soldados veteranos de la *Grande Armée*, arrollando al ejército inglés y a la resistencia española. La ciudad de Segovia fue tomada, en esta ocasión, por el general Murat, que saqueó palacios y templos, y estableció tropas en otras poblaciones de la provincia, como en Santa María de Nieva, desde donde partían destacamentos a otros lugares. Por su parte, la villa de Sepúlveda fue atacada el 28 de noviembre por unos 5.500 soldados franceses, al mando del general Savary, quien quiso probar la solidez de las tropas españolas allí desplegadas y observar la resistencia que se iba a encontrar el ejército francés al franquear el puerto de Somosierra, en donde el día 30 de dicho mes, tuvo lugar una encarnizada batalla, en la que la caballería polaca del emperador, franqueó el paso a las tropas francesas en su avance hacia Madrid. Otra partida de soldados galos, en este caso al mando del general Milhaut, saqueó el 2 de diciembre de 1808 la villa de Coca, destruyendo, entre otras cosas el archivo municipal. Así las cosas, a finales de este año las tropas francesas ya estaban instaladas en los lugares estratégicos de toda la provincia.

Una vez conquistada la villa de Madrid por los franceses, el emperador y Soult, con un contingente de unos 50.000 soldados, cruzaron el 22 de diciembre de 1808 el puerto de Guadarrama, camino de Astorga. Antes de llegar a dicha ciudad leonesa, estuvieron unos días en Villacastín, saqueando la población y las de sus alrededores para abastecer a su ejército. En la ciudad de Segovia, la situación no era mejor, pues el 31 de diciembre de 1808 las tropas galas exigieron a las autoridades locales una fuerte contribución para la guerra, comenzando así un período de casi cinco años, muy duro para los segovianos, que no finalizó hasta la marcha definitiva de los franceses de la capital el 31 de mayo de 1813 y pocos días después de toda la provincia.

Las exigencias de los franceses durante el tiempo en que estuvieron en la provincia de Segovia fueron muchas, desde aportaciones de cereales, legumbres, ganado y dinero, hasta las piezas de plata, oro y alhajas de sus templos. Es sabido que por real orden del 16 de septiembre de 1809, firmada en Madrid por don Miguel José de Azama, ministro interino de negocios eclesiásticos, se mandó hacer inventario en todas las iglesias de la provincia, con asistencia y firma del eclesiástico principal de cada templo.

Poco después del mencionado decreto regio, los curas de las parroquias de la capital firmaron el enterado[1]. Con respecto a este asunto, en la documentación conservada en algunas parroquias de la capital (San Andrés, San Esteban, San Juan y San Miguel) se registra una misma noticia referente al pago que tuvieron que hacer éstas en 1809 de 23 reales y medio, entregados a don Frutos Zazo, cura de la parroquia de San Marcos, con motivo del viaje que hizo éste a Madrid, comisionado por las parroquias, para que hiciera las diligencias oportunas para la devolución de las alhajas de plata que se había llevado el gobierno intruso.

En la documentación de la iglesia de **San Andrés** no se especifica qué piezas se llevaron; en la de **San Esteban** se dice que "*sacaron los franzeses siendo las de esta yglesia una lámpara pequeña de las de Velén y unas vinageras chicas sin platillo y se tendrá presente que la parroquia de S. Quirico debe entregar a esta de S. Esteban su lámpara de plata y vinageras grandes por las que esta yglesia le entregó para su cumplido de lo que la pidieron dichos franzeses, que así lo trataron los dos sres. curas de ellas, consta de recibo y esta adbertencia de letra de D. Juan García Beltrán, cura que entonces hera*"[2]; en la de **San Juan** tampoco se dice qué piezas eran, aunque es probable que entregaran al menos un incensario y una naveta, pues en las cuentas de fábrica inmediatamente posteriores al final de la guerra se cita la compra de un incensario y naveta de metal porque el incensario que había de plata "*se entregó con las demás alaxas que expresa el recivo de esta thesorería por orden del sr. yntendente de esta provincia*"[3]; y en la de **San Miguel** se menciona "*hacer cierta representación a razón de la entrega de alajas de oro y plata que pidió el gobierno intruso a las parroquias de esta referida ciudad en el año de esta cuenta*"[4].

En las cuentas de fábrica de la iglesia de **San Sebastián** de Segovia, correspondientes a 1809-1811, se recoge la noticia de que los franceses se llevaron unas vinajeras de plata[5].

La desaparecida iglesia de **San Pablo** de Segovia sufrió también los avatares de la Guerra de la Independencia, pues en las cuentas de fábrica de los años 1815 a 1817 se dice que el platero segoviano Joaquín González hizo un cáliz de plata con pie de bronce y patena de plata, porque el anterior se lo habían llevado los franceses[6].

---

1 J.L. RODRÍGUEZ ESCORIAL, "Reflejo en Segovia de la invasión francesa". *Estudios Segovianos* XVI (1964), pp. 465-488.

2 Archivo parroquial de San Esteban de Segovia. *Libro de fábrica 1804-1851*; cuentas de 1810, s/f.

3 Archivo parroquial de la Santísima Trinidad de Segovia. Iglesia de San Juan de Segovia. *Libro de fábrica 1771-1856*; cuentas 1-7-1815 al 1-7-1818, fol. 294v.

4 Archivo parroquial de San Miguel de Segovia. *Libro de fábrica 1806-1845*; cuentas de 16-5-1815 (1809), fol. 51.

5 Archivo parroquial de la Santísima Trinidad de Segovia. Iglesia de San Sebastián de Segovia. *Libro de fábrica 1809-1852*; cuentas 1809-1811, fol. 3v. "*Más son data diez reales que costaron dos pares de vinageras de cristal, porque las de plata las sacaron de pedidos los franceses*".

6 Ibidem. Iglesia de San Pablo de Segovia. *Libro de fábrica 1774-1847*; cuentas 1815-1817, fol. 66v.

Excepcionalmente alguna iglesia de la capital pudo evitar que fuera saqueado su ajuar de plata, escondiéndolo, tal es el caso de la parroquia de la **Santísima Trinidad** de Segovia[7].

A pesar de las dificultades por las que debían de estar pasando las parroquias de la capital, con el expolio de sus objetos de plata, algunas iglesias como la de **San Juan** y la de **San Justo** vendieron, durante la guerra, piezas a otros templos de la provincia que habían perdido lo indispensable para el culto. La iglesia de San Juan de Segovia vendió en 1812 dos cálices a la parroquial de **Martín Miguel**, y un copón pequeño a la de **Ciruelos**[8]. Asimismo la iglesia parroquial de **San Justo** de Segovia vendió en 1813 un cáliz de plata a la de **Fuente de Santa Cruz**[9].

Por su parte, los conventos de la capital sufrieron desgracias semejantes pero, en cumplimiento de los reales decretos del 9 de junio y del 27 de septiembre de 1809, el 30 de octubre de dicho año se firmó en Segovia el inventario de algunas piezas que se dejaron reservadas en los conventos de esta ciudad, por mandato de don Francisco Moscoso, comisionado nombrado para recoger las alhajas de plata y oro que se encontraban en dichos templos, aunque no indica lo que se llevaron. Del convento de **Los Huertos** dejaron 3 cálices, 4 patenas, 6 vinajeras y 3 platillos; del **Carmen Calzado** se reservaron 3 cálices, 3 patenas y 3 cucharitas; del **Carmen Descalzo** 2 cálices y 2 patenas; del de la **Victoria** 3 cálices, 3 patenas y 3 cucharitas; en el de la **Merced** también se dejaron 3 cálices, 3 patenas y 3 cucharillas; en el de **San Agustín** reservaron asimismo 3 cálices, 3 patenas y 3 cucharillas; del de **San Francisco** 3 cálices, 3 patenas, 6 vinajeras y 1 platillo; del de **San Gabriel** 2 cálices y 2 patenas; del de los **Capuchinos** 3 cálices, 3 patenas y 3 cucharitas; del de **Santa Cruz** 3 cálices y 3 patenas; y del **Parral** 3 cálices, 3 patenas y 3 cucharillas. En cambio, en el de la **Trinidad** nada se dejó[10]. Como se observará sólo se respetaron las piezas empleadas en la Consagración de la Misa, además de cucharitas, vinajeras y platillos en algún caso.

En las cuentas de 1808 del santuario de **Nuestra Señora de la Fuencisla** se mencionan algunas partidas de medallas de plata robadas por las tropas francesas,

---

7 Ibidem. Iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia. *Libro de fábrica 1793-1858*; cuentas de 20-2-1811 (1807-1810), fol. 68 "*Ytem por limpiar la plata que se escondió por miedo de los franceses (al margen: 30 r.)*".

8 Ibidem. Iglesia de San Juan de Segovia. *Cuentas de Catorcena de 1812* s/f. "*Ytem son cargo mil doscientos veinte y cinco reales en cuya cantidad tasó el contraste platero de ésta dos cálizes de plata propios de esta parroquia, que se vendieron a la de Martín Miguel, con licencia del Sr. governador, que recojió y llevó el Sr. cura de dicho Martín Miguel*" y "*Ytem deven ser cargo quatrocientos y treinta reales, importe, los doscientos ochenta y tres de un copón pequeño de plata en que tasó el contraste platero y los… que se vendió a la del lugar de Ciruelos, por haver sido saqueada por los soldados del exército francés*".

9 Archivo parroquial de Fuente de Santa Cruz. Iglesia de la Exaltación de la Cruz. *Libro de fábrica 1786-1842*; cuentas de 1813, s/f. "*Ytem ciento sesenta y ocho r. que se pagaron por un cáliz que se compró a la iglesia de S. Justo de Segovia, después del saqueo en que perecieron todas las de esta iglesia*".

10 R. CUETO, *Párraces. Historia de una abadía segoviana*. Segovia, 1985, p. 50; nota nº 64.

cuando saquearon el templo y la casa del administrador. Unas fueron hurtadas el día 6 de junio de 1808 y otras el 2 de diciembre de dicho año. Por otra parte, en este lugar consiguieron poner a buen recaudo de los galos, 30 libras y 6 onzas de plata que pesaron el remate de una lámpara grande y el cuerpo de una araña, entre otras piezas que se habían escondido[11].

Son escasas las noticias que sobre este tema aparecen en las cuentas de fábrica de la **catedral** de Segovia. Tan sólo reflejan la venta, por 640 reales de un cáliz de plata que pesaba 32 onzas al cura de **Nieva** el día 27 de agosto de 1812[12].

De algunos pueblos poseemos noticias. Así en la iglesia de San Juan de **Aguilafuente** fueron los guerrilleros españoles que actuaban contra los franceses los que el 20 de noviembre de 1810 se llevaron el incensario y la cruz pequeña de plata para la Junta Provincial de Sigüenza, con la intención de que sirvieran de ayuda en la guerra contra los galos[13].

Aldeanueva del Codonal, población situada en una zona de paso de las tropas francesas, en la carretera de Arévalo a Segovia, debió de sufrir alguna pérdida en su ajuar de plata, pues en 1760 contaba con una docena de piezas, entre las que se encontraba la cruz procesional, la custodia de sol, tres cálices, una cruz de altar, vinajeras, copón, caja portaviático, crismeras e incensario; en cambio, en el inventario del 5 de noviembre de 1814 tan sólo se relacionan la cruz de altar, un cáliz, las vinajeras y el copón, dando a entender que el resto fue expoliado por las tropas francesas[14].

La iglesia parroquial de **Anaya**, población ubicada asimismo en el camino de Arévalo a Segovia, fue saqueada por las tropas francesas que forzaron el sagrario y robaron un copón, un portaviático y un cerco del viril con su cristal, que estaban en su interior. Aunque no se indica la fecha exacta, tuvo que ser antes del 29 de junio de 1809, cuando se realizaron las cuentas de fábrica. No obstante, poco después, fueron repuestas tres piezas semejantes[15].

---

11 Archivo del santuario de la Fuencisla (AFS). *Libro de Fábrica 1792-1858*; cuentas de 1808, fol. 80; y cuentas de 1816-1824, fol. 134. Lamentablemente este archivo ya no existe porque desapareció al derrumbarse en el año 2005 la casa rectoral y parte del templo.

12 Archivo de la catedral de Segovia (ACS). *Libro de cobrar 1809-1814*, fol. 186v. "*Ytem 640 reales valor de un cáliz con peso de treinta y dos onzas que llebó el Sr. cura de Nieva para su yglesia en 27 de agosto de 1812*".

13 J.J. DÍEZ SANZ, *Historia de Aguilafuente (Segovia). Causa de la imprenta española*. Alcalá de Henares, 1992, p. 166.

14 Archivo parroquial de Aldeanueva del Codonal. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. *Libro de fábrica 1746-1864*, incluye inventarios 1748-1814; inventarios de 1760 y del 5-11-1814, fols. 6 y 347, respectivamente.

15 Archivo parroquial de Anaya. Iglesia de Santiago. *Libro de fábrica 1789-1851*; cuentas del 29-6-1806 hasta el 29-6-1809, fol. 67v. "*Yttem son data ochocientos setenta r. que tubo de costa un copón de plata que pesó doze onzas y media y dos ochavas , el que faltó y quitaron los franzeses haviendo desquiciado sacrílegamente el Sagrario, en que entra la composición del cerco de la custodia con el adorno y cristales que se renovaron el que también faltó del Sagrario y uno y otro se hizo con licencia y consta de recibo*"; cuentas del 29-6-1809 hasta el 29-6-1813, fol. 75v. "*Yttem ciento quarenta r. coste que tubo*

Como se dijo anteriormente, la parroquia de **Ciruelos**, localidad cercana a Aranda de Duero, que fue zona de paso de tropas galas en su camino hacia a Madrid, compró en 1812 por 283 reales un copón pequeño a la iglesia de San Juan de Segovia, porque los soldados del ejército francés habían saqueado su templo[16].

Son muy pocas las noticias que se tienen sobre la incidencia en la platería de los templos de **Cuéllar** durante la Guerra de la Independencia, pues solamente se sabe que el 24 de septiembre de 1809 un grupo de soldados galos se llevaron varias alhajas del convento de la Santísima Trinidad de esta población[17].

La parroquia de **Fuente de Santa Cruz**, población que se halla en la carretera de Valladolid a Madrid, fue una de las que también sufrió ampliamente las consecuencias del paso de tropas francesas, pues en 1813 se vio obligada a comprar, como dijimos antes, un cáliz a la iglesia de San Justo de Segovia, que importó 168 reales. En este año también mandó hacer una concha bautismal, cuya hechura costó 50 reales, pues la plata era propiedad de la iglesia; y en 1814 compró por 20 reales unos broches de plata para la capa buena, por la misma razón que el cáliz y la concha[18].

Fueron varias las bajas que se produjeron, durante este periodo, en el ajuar de platería de la iglesia de **Garcillán**, aunque pudo recuperar alguna de sus piezas. El 20 de mayo de 1813 Benito González, cura de esta iglesia, compró por 600 reales, a Juan de Valderrama, presbítero del Real Sitio de San Ildefonso, un cáliz con su patena y cacillo, todo dorado, que pesó 30 onzas; por 320 reales, adquirió un copón de plata, que pesó 16 onzas, del padre prior de San Juan de Dios; y por 130 reales, hizo traer de Madrid un incensario y naveta de latón, por haber robado los franceses el día 2 de agosto de 1812 un cáliz nuevo (realizado en 1805 en la Real Fábrica de Platería de Martínez), el copón que había en el sagrario y el incensario de plata de este templo. Curiosamente en el inventario de bienes de esta iglesia del 29 de abril

---

un copón pequeñito para administrar el sagrado viático". *Libro de inventarios 1709-1829*; inventario de 1814, Observaciones y añadidos, fol. 52 "*Aunque la vil canalla de satélites robaron los dos copones referidos al mismo fol. 46 se han traido después nuebos con sus bolsas y cordones y de ellos se hace cargo a el mencionado sacristán*" "*Sin embargo de haber sido también robado de el Sagrario el cerco con sus christales para la Sagrada Forma que se colocaba en el viril está ya todo compuesto y puede usarse como antes*".

16 Archivo parroquial de la Santísima Trinidad de Segovia. Iglesia de San Juan de Segovia. *Cuentas de Catorcena de 1812* s/f.

17 C. ARRANZ SANTOS y A. FRAILE DE PABLO, *Historia de Vallelado, Tierra de Cuéllar.* Valladolid 1998, p. 270. Es muy probable que las pérdidas en los templos de esta población fueran cuantiosas.

18 Archivo parroquial de Fuente de Santa Cruz. Iglesia de la Exaltación de la Cruz. *Libro de fábrica 1786-1842*; cuentas de 1813, s/f. Aunque se dice "*…después del saqueo en que perecieron todas las de esta iglesia*", no debieron desaparecer todas, pues en la iglesia se conservan ahora, entre otras obras anteriores al siglo XIX, la cruz procesional de Francisco Ruiz del siglo XVI y la custodia de sol de Ignacio Álvarez Arintero de 1765. Los franceses debieron de expoliar la concha bautismal, los broches, algún cáliz, las vinajeras, el incensario, las crismeras y un copón. Y cuentas de 1814 s/f. "*Ytem veinte reales, coste de unos vroches de plata para la capa vuena por haver robado los que tenía el día del saqueo de la tropa francesa*".

de 1818 aparece relacionado también el cáliz madrileño de 1805, aunque se ignoran las circunstancias exactas de su reingreso[19].

También pasaron las tropas francesas por la pequeña población de **Guijasalvas**, situada en la carretera de Villacastín a Segovia, de donde se llevaron un cáliz[20].

La documentación de la iglesia parroquial de **Ituero y Lama**, población cercana a Villacastín y situada en la carretera que va a Segovia, no indica expresamente que fuera saqueada por las tropas francesas, pero nos consta que éstas estuvieron varias veces asentadas en Villacastín y sus alrededores, exigiendo todo tipo de provisiones, por lo que es probable que sufriera el expolio. En este sentido, poco después del final de la Guerra de la Independencia se registra en dicha documentación la adquisición de varias piezas de plata, como unas crismeras por 140 reales, unas vinajeras y su platillo por 250 reales, que se compraron con licencia del Tribunal Eclesiástico; por otra parte, la cofradía de Santa Bárbara compró por 221 reales y medio una corona para la titular, que se conserva, realizada en Segovia por Isidro Berrocal entre 1817 y 1819; y la cofradía del Santísimo Rosario compró por 480 reales un cetro antes del 8 de octubre de 1816. Además, de las siete piezas de plata que posee en la actualidad este templo, salvo un copón segoviano, que es de finales del siglo XVII, el resto se hizo después de la Francesada; por todo ello, opinamos que su ajuar de plata fue expoliado por los franceses[21].

En la iglesia parroquial de San Pedro de **Juarros de Río Moros**, localidad situada entre Marazoleja y Martín Miguel, y muy cerca de Anaya, que también fueron saqueadas por tropas francesas, se conserva un copón hecho en Segovia entre 1814 y 1816, quizás para reponer otro que pudieron llevarse los franceses durante la Guerra de la Independencia[22].

Algo similar a Ituero y Lama debió de ocurrir en **Lastras del Pozo,** pues aunque la documentación parroquial no dice que las tropas francesas saquearon la plata de su iglesia, es muy probable que este templo perdiera alguna de sus obras, pues en 1814 compró un cáliz con copa, patena y cucharilla de plata y el pie de bronce dorado en virtud de licencia de los señores gobernadores dada en Segovia el 20 de diciembre de 1813, quizás para reponer lo perdido. Por otro lado, en 1816, cumpliendo lo mandado en la mencionada licencia, el platero segoviano Isidro Berrocal hizo una

19 Archivo parroquial de Garcillán. Iglesia de la Exaltación de la Cruz. *Libro de fábrica 1774-1832*; cuentas de 15-11-1813, fol. 277v y 278. *Documento suelto del 20-5-1813*. *Hojas sueltas*: Inventario del 29-4-1818.

20 Archivo parroquial de Valdeprados. Iglesia de San Martín de Guijasalvas. *Libro de fábrica 1755-1845*, incluye los inventarios 1792-1858; inventario del 8-1-1808, fol. 167v. "*Primeramente de dos cálices de plata con sus patenas y cucharillas correspondientes* (con otra letra: *los franceses se llevaron uno*)".

21 Archivo parroquial de Ituero y Lama. Iglesia de Santiago. *Libro de fábrica 1793-1851*, cuentas de 23-5-1816, fol. 124v; Cofradía de Santa Bárbara. *Libro de fábrica 1757-1880*; cuentas de 4-6-1819, fol. 118; y Cofradía del Santísimo Rosario. *Libro de fábrica 1757-1896*; cuentas de 8-10-1816, fol. 89v.

22 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1998, vol. I, p. 245.

concha bautismal de 3 onzas y 7 ochavas de peso, que costó 127 reales, la cual ha llegado hasta hoy; y unas crismeras, que pesaron 6 onzas y costaron 200 reales, de las que tan sólo queda la de la unción de los enfermos[23].

Tampoco la documentación parroquial conservada de la iglesia de **Marazoleja** dice expresamente que las tropas francesas expoliaran pieza alguna de platería, pero en 1815 se registra la compra de dos copones por 1.121 reales, que pesaron 30 onzas, los cuales se conservan y fueron realizados en Madrid en 1815 por Juan Martínez. Asimismo, cumpliendo el mandato de la visita episcopal del 27 de junio de 1817, la iglesia adquirió inmediatamente después una concha bautismal y unas crismeras, probablemente segovianas, que también han llegado hasta nuestros días[24].

Aunque no se conserva la documentación de la parroquia de San Bartolomé de **Martín Miguel**, como dijimos antes su iglesia compró en 1812 con licencia del señor gobernador dos cálices de plata a la parroquia de San Juan de Segovia, cuyo importe ascendió a 1.225 reales[25]. Además tiene un copón y una naveta, ambos realizados en Segovia entre 1814 y 1816, por lo que es probable que compraran dichas piezas, como consecuencia del paso de las tropas francesas por este lugar[26].

Las noticias que se tienen de la iglesia de **Moraleja de Coca** hacen referencia a la compra en 1814 de un copón de plata sobredorada por 500 reales, quizás porque el que había antes fue robado por las tropas francesas que pasaron por esta población cercana a Aldeanueva del Codonal, Fuente de Santa Cruz y Coca, que también fueron saqueadas por el ejército galo[27].

En el inventario de bienes de plata de la parroquial de **Navas de San Antonio** realizado el 26 de abril de 1815 se incorporan un copón y una cajita de plata que compró el párroco porque robaron los anteriores, y aunque no se indica quien robó estas piezas, es casi seguro que lo hicieron los franceses, pues estuvieron en la zona; por otra parte, en 1814, la ermita de San Antonio de este lugar se gastó 450 reales en reparar las siete lámparas que habían destrozado los franceses[28].

---

23 AHN. Clero. Libro nº 13244. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Lastras del Pozo. *Libro de fábrica 1802-1841*; cuentas de 30-6-1814, fol. 28; cuentas de 19-7-1817, fol. 32; y cuentas 14-7-1818, fol. 36.

24 Archivo parroquial de Marazoleja. Iglesia de San Juan Evangelista. *Libro de fábrica 1768-1854*; cuentas 4-10-1815, fol. 278v; y cuentas de 20-9-1819 (1817-1818), fol. 299v.

25 Archivo parroquial de la Santísima Trinidad de Segovia. Iglesia de San Juan de Segovia. *Cuentas de Catorcena de 1812* s/f.

26 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 188. Esta autora tan sólo menciona el copón y lo atribuye a Isidro Berrocal, pero es muy probable que Berrocal aquí solamente esté actuando como marcador. MONTALVO, ob. cit., pp. 244-245 y 316.

27 Archivo parroquial de Moraleja de Coca. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. *Libro de fábrica 1777-1854*, incluye el inventario de 12-9-1877; cuentas 1814, fol. 153.

28 Archivo parroquial de Navas de San Antonio. Iglesia de San Nicolás de Bari. *Libro de inventarios 1753-1883*; inventario de 26-4-1815, fol. 8 v. "*Primeramente se pone por ynventario y se entregaron a dichos sacristanes un copón y cagita de plata que compró el Sr. cura por haverse llevado los antiguos*". Ermita de San Antonio de Padua. *Libro de fábrica 1776-1858*; cuentas de 26-8-1815

Como ya se dijo, en agosto de 1812 el cura de **Nieva** compró un cáliz de plata a la catedral de Segovia, probablemente porque las tropas francesas debieron de saquear la iglesia parroquial de este lugar[29].

Según consta en los añadidos al inventario de plata de la iglesia de **Otero de Herreros** del 12 de abril de 1804, los franceses robaron de la casa del mayordomo de la parroquia, en donde estaba para llevarla a componer, una cruz procesional de plata llana que pesaba ocho libras y tres onzas. Por otro lado, para evitar el robo del resto de las piezas de la iglesia, se ocultaron en la bóveda del templo, pero los presos españoles que estaban escondidos allí se llevaron el día 5 de agosto de 1809 lo siguiente: diferentes piezas de la custodia que hizo en 1734 el platero segoviano José Martínez del Valle, unas cadenas de la lámpara de Nuestra Señora del Rosario, unas piezas de un cetro, dos cetros completos, y un par de vinajeras sin platillo[30].

No se tienen datos sobre el impacto de las tropas francesas en el ajuar de plata de la abadía de **Párraces**, pero dado que tuvo muchas posesiones en la zona, es muy probable que contara con un amplio número de objetos de plata, que debieron desaparecer en su mayoría, pues en el inventario que se hizo el 14 de noviembre de 1820 tan sólo se relacionan un copón, una crismera para la unción de los enfermos, un cáliz sobredorado, otro cáliz de plata con moldura dorada, dos patenas sobredoradas, dos cucharillas y una custodia de sol de plata dorada, probablemente la que se encuentra en la iglesia parroquial de Bercial, que fue realizada en 1814 por fray Vicente Torres, como primera pieza de la restauración de El Escorial, según reza su inscripción y marca; desde El Escorial pasaría a Párraces y después a Bercial, lugar que perteneció a la abadía de Párraces[31].

La iglesia de **Pinilla Ambroz** debió de perder en esta guerra gran parte de las piezas de plata que tenía para el culto, pues en 1814 el platero segoviano Isidro Berrocal Martín hizo para este templo una custodia de sol, un incensario, una concha bautismal, una naveta, un copón, un cáliz en su color, un cáliz dorado, un juego de crismeras y un cascarón (sic), de las que se conservan las tres primeras, y para la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de esta misma parroquia una corona de plata para la imagen de la titular, probablemente para sustituir a otras expoliadas por los franceses[32].

(1814), fol. 130v. Según el inventario del 23-7-1789 eran siete, pero seis fueron robadas en 6-8-1780, por lo que es probable que se recuperaran antes de la Francesada, pues el documento habla de varias lámparas: "*Ytem son data 450 reales, importe de componer y limpiar varias lámparas de la hermita que los franceses destrozaron*".

29 ACS. *Libro de cobrar 1809-1814*, fol. 186v.

30 Archivo parroquial del Otero de Herreros. Iglesia de los Santos Justo y Pastor. *Libro de inventarios 1804-1892*; inventario del 12-4-1804, s/f. Añadidos.

31 R. CUETO, ob. cit., p. 133. E. ARNÁEZ, ob. cit., p. 269; fig. 92. Esta historiadora transcribe mal la marca, pues no es V/TORRES, sino V./TORES (es decir, que lleva un punto detrás de la V y el apellido es con una sola R).

32 E. ARNÁEZ, ob. cit., pp. 184, 187, 270 y 315. Nada dice de la corona porque no ha visto las cuentas del libro nº 11806 de la sección Clero del Archivo Histórico Nacional (AHN) pertenecientes a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Pinilla Ambroz. *Libro de fábrica 1796-1841*; cuentas de 13-3-1815. F.J. MONTALVO, ob. cit., pp. 414-416.

Debido a la situación geográfica de la localidad de **Sotosalbos,** ubicada en el camino de Segovia a Somosierra, es probable que su iglesia sufriera el expolio de algunas piezas de plata por parte de las tropas francesas, aunque la documentación sea parca en noticias. No obstante, en 1811 la iglesia parroquial de este lugar compró por 170 reales una cruz procesional de metal "*por haber faltado la de plata*"[33]. También adquirió en 1811 un incensario y una naveta de metal por 200 reales; y al año siguiente compró un cáliz de plata por 513 reales, que pesó 27 onzas, a 19 reales cada una[34].

En la carta que escribe el 24 de septiembre de 1814 el cura de **Torregutiérrez,** Agustín de Santos, a los gobernadores del obispado de Segovia indica que con la retirada de los franceses, éstos robaron de la iglesia de este lugar, entre otras cosas, un cáliz[35].

Las tropas galas también pasaron por **Valdeprados**, de cuya iglesia parroquial hurtaron algunas piezas, porque en 1812 dicho templo compró por 8 reales unas crismeras de estaño, porque las que tenía fueron robadas por los franceses; y en 1818 adquirió una concha bautismal y unas crismeras de plata, que costaron 296 reales, según lo mandado en visita episcopal[36].

Uno de los templos que en estos momentos de guerra más sufrió el expolio de sus obras fue la iglesia de **Vegas de Matute**, cuando el 31 de julio de 1812, al retirarse el ejército francés hacia Madrid, después de la Batalla de Arapiles (22 de julio de 1812), una partida de soldados se acercó a esta localidad, arrasando el pueblo y entrando en la iglesia parroquial rompiendo las puertas a balazos. Al margen de los daños en las puertas, los cepillos de las limosnas, los cajones, la alacena de la sacristía, las cuatro arcas de la capilla del Santo Cristo, la estatua del Niño Jesús, se llevaron casi una treintena de objetos de plata, de los que antes del 26 de junio de 1825 se recuperaron dos cálices, el cetro grande del Santísimo, el cetro de Nuestra Señora del Rosario y el cetro de San José; y antes del 6 de junio de 1856 reingresaron en este templo las coronas con imperiales de Nuestra Señora del Carmen y del Niño Jesús, un portapaz, la custodia portátil de tres cuerpos, que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (mandada hacer en 1585 por don B. Sánchez, cura del lugar), un incensario, una naveta, el cetro de San Sebastián, el cetro de San Bartolomé, la cruz procesional grande. Sin embargo, no se han podido recuperar las tres lámparas, las coronas con imperiales de la imagen de Nuestra Señora del Rosario y de su Niño Jesús, el rostrillo de Nuestra Señora del Rosario, el más grande de los dos copones, el cetro pequeño del Santísimo, la cruz

33 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Segovia, 1983. Vol. I, p. 143.

34 AHN. Clero. Libro nº. 13529. Iglesia Parroquial de San Miguel de Sotosalbos. *Libro de fábrica 1769-1841*; cuentas de 6-3-1812 (1811); y cuentas de 3-2-1814 (1812).

35 R. CUETO, ob. cit., p. 108, nota nº 70.

36 Archivo parroquial de Valdeprados. Iglesia de San José. *Libro de fábrica 1778-1846*; cuentas de 1812, fol. 127, y cuentas de 1818, fol. 141.

procesional para el viático, el relicario de San Sebastián y San Nicasio, la medalla que tenía la imagen de Nuestra Señora del Rosario y los cinco relicarios de la misma estatua[37]. De cualquier modo, el ajuar actual de esta iglesia es bastante amplio y está compuesto por casi todas las piezas recuperadas, salvo la mencionada custodia del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y los cetros del Santísimo, San José y San Sebastián, que han desaparecido; pero también hay que tener en cuenta que otras obras, que forman parte de la colección de esta parroquia, no fueron hurtadas por los franceses, como las crismeras del siglo XVII, la concha bautismal de Ignacio Álvarez Arintero (1768), el portaviático de 1781, amén de la salvilla de Antonio Benito (1817-1823), que al ser posterior a la Guerra de la Independencia, obviamente no pudo ser robada por los franceses.

Los documentos conservados de la parroquia de **Villacastín** no indican con claridad la repercusión que tuvo en su ajuar de plata el establecimiento de las tropas francesas en este lugar, pero el expolio del mismo debió de ser casi total, pues la diferencia de piezas del inventario del 10 de marzo de 1727 en relación a las del de 5 de enero de 1818 es extraordinaria. Así las cosas, en 1727 la parroquia contaba con dos custodias, una dorada y con esmaltes, y la otra en su color; tres cruces procesionales, una dorada, otra blanca con las armas del conde de Molina y la otra también en su color pero con el Cristo dorado; una cruz de altar; cuatro candeleros grandes; incensario, naveta y cuchara; dos portapaces; dos pares de vinajeras; cinco cálices de plata dorada; cuatro cálices de plata en su color; ocho patenas; tres copones, uno dorado; un pequeño cofre de concha con cerradura y barretas de plata; dos cajas portaviáticos; tres lámparas; tres cruces de estandarte; seis arañas; cinco coronas (San Luis, Nuestra Señora del Rosario, Niño, Nuestra Señora de la Gracia y la Soledad); unos pedazos de una corona; tres diademas (Nuestra Señora de las Angustias, Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de la Concepción); tres potencias de Cristo Resucitado; y una campanita de plata del cerdo que acompaña a San Antón. En cambio en el inventario de enero de 1818 solamente se relaciona un cáliz de plata (comprado en 1815 por 418 reales al apoderado en esta población del marqués de Portago), dos cálices de metal blanco, un plato de plata, un incensario de plata con su naveta, una corona de bronce dorado, una cajita de plata para el viático, un cofrecito de concha y una cruz de metal blanco para la manga parroquial. Luego, en el inventario de 1844 se incrementa el número de piezas de plata porque se han repuesto algunas, como un cáliz de plata dorada donado por don Fernando Bajo, cura que fue de esta iglesia, dos diademas de plata, una grande y otra pequeña, otra diadema con saetas iguales del patrono (San Sebastián), una corona grande de

37 Archivo parroquial de Vegas de Matute. Iglesia de Santo Tomás Cantuariense. *Libro de inventarios 1755-1825. Razón de el gran saqueo de la iglesia de las Vegas de Matute. Año de 1812*; inventario de 31-7-1812, fols. 81-84v; inventario de 26-6-1825, fol. 92. *Libro de inventario del 6-6-1856*, fol. 2.

plata guarnecida con piedras falsas de Nuestra Señora de Gracia y una diadema del Niño que tiene en los brazos la imagen anterior[38].

De la iglesia de **Zamarramala** las tropas francesas se llevaron algunas piezas de las que solamente se repuso un plato de vinajeras, quizás porque seguía teniendo muchas obras. Las que se llevaron, según consta en las anotaciones añadidas al inventario del 1 de marzo de 1803, fueron un plato ovalado de vinajeras que pesaba ocho onzas y media cuarta (se hizo otro para reponer el robado por los franceses), una sobrecorona y un rostrillo de Nuestra Señora del Rosario, la primera tenía sesenta piedras falsas de colores, 18 estrellas, 18 rayos y una cruz pequeña, y su peso era de 24 onzas y media, el segundo contaba con 32 piedras falsas y varias labores, y su peso era de 5 onzas; una vara de regir la procesión el día de la Magdalena, que pesaba 8 onzas y media; un relicario pequeño de plata dorada con tres gajos de aljófar con nueve granos, y un San José y una Virgen del Pilar; un pequeño corazón de jaspe con cerco de plata de la Virgen del Pilar; y un hilo de corales con varias manecillas de plata, de dos varas y cuarta de largo[39].

Queremos indicar, por otro lado, que en algunas poblaciones por las que pasaron tropas francesas, no parece que éstas saquearan sus obras de plata, tal es el caso de **Abades**, pues en su iglesia parroquial, y en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios, el ajuar de plata que tenían antes de la guerra era más o menos el mismo que tienen en la actualidad. Otro caso similar es el de la iglesia de **Añe**, ya que apenas hay diferencias entre las piezas del inventario de julio de 1753 y las del de abril de 1853; además en la actualidad posee más de una docena de piezas de plata, todas ellas anteriores al siglo XIX, que se corresponden con las del inventario de 1753, salvo unas vinajeras que se hicieron entre 1753 y 1773. La localidad de **Carbonero de Ahusín** tampoco sufrió, al parecer, el expolio de sus objetos de plata, como se deduce de su abundante documentación conservada. Ni la iglesia de San Juan Evangelista, ni la ermita de Nuestra Señora del Bustar de **Carbonero el Mayor** debieron de ser expoliadas por soldados franceses, pues no se registra en la abundante documentación que ha llegado hasta nuestros días, e incluso conservan un elevado número de obras de plata anteriores a esta guerra. Tampoco se menciona pérdida alguna entre las piezas de plata de la iglesia de **Escarabajosa de Cabezas**; además, su ajuar actual es bastante nutrido y sin diferencias notorias con respecto al inventario de 1750, que es el más tardío de los que se conservan. Asimismo resulta sorprendente que en **Zarzuela del Monte**, **Fuentemilanos** y **Madrona**, pueblos situados en la carretera de Villacastín a Segovia por donde pasó el ejército francés, no fueran saqueadas las piezas de plata de sus templos, máxime teniendo en cuenta las cuantiosas pérdidas que tuvieron Villacastín y Vegas de Matute.

38 Archivo parroquial de Villacastín. Iglesia de San Sebastián. *Libros de inventarios 1708-1844*; inventario de 10-3-1727, fol. 10; inventario de 5-1-1818, fol. 45. *Libro de fábrica 1790-1858*; cuentas de 16-12-1817 (1815), fol. 86.

39 Archivo parroquial de Zamarramala. Iglesia de la Vera Cruz. *Libro de inventarios 1772-1803*; inventario de 1-3-1803, fol. 26v. Anotaciones añadidas.

Plateros que trabajaron durante en este periodo en Segovia

Como es lógico, la actividad profesional de los plateros durante la Guerra de la Independencia decayó considerablemente con respecto a los años previos al conflicto. Entre los que estaban entonces en activo se halla **Juan de la Cruz Benito Gómez** (1733-1810) del que sabemos que tan sólo estuvo fabricando medallas de distintos importes y cuños para el santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla, al menos entre marzo de 1798 y noviembre de 1808[40].

Las abundantes noticias que se tienen de **Antonio Benito Gómez** (1774/1775-1835), hijo del anterior, y las numerosas piezas que se conservan suyas, corresponden a los años anteriores o posteriores a la guerra, pero no hay constancia de que hiciera obra alguna entre 1808 y 1813[41].

Isidro Berrocal Martín (1767/1768-h.1836), cuñado de Antonio Benito Gómez, es sin duda quien más trabajó en los años siguientes a la contienda, haciendo numerosas obras para reponer algunas de las que fueron robadas por los franceses, pero durante el tiempo que duró la guerra apenas actuó, entre otras razones, porque en esta época era el contraste marcador de Segovia[42]. Como artífice hizo en 1808 el incensario del convento de religiosos carmelitas de Segovia, y en 1812 compuso la cruz parroquial de Castroserracín[43].

Por su parte, de **Joaquín Blanco García** (activo entre 1812 y 1842) tan sólo se tiene noticia de haber compuesto, entre los años 1813 y 1814, una cruz de plata de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor[44].

De origen astorgano, **Lorenzo Cantero** (1745/1746-h.1809) se estableció en Segovia antes de abril de 1768, siendo contraste y marcador de esta ciudad desde 1780 hasta 1809[45]; pero de su actividad como artífice, se conocen algunas composturas, como la de la cruz de la manga de la iglesia de Santa Eulalia de Segovia, en 1808, por lo que cobró 24 reales y poco más[46].

Isidoro Díez Tabarés Martín (1735-1812) arregló en 1809, por 82 reales, la vara del Santísimo Sacramento de la iglesia parroquial de San Marcos de Segovia, que

---

40 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., pp. 178-183. F.J. MONTALVO, ob. cit., pp. 410-412.

41 F.J. MONTALVO, ob. cit., pp. 408-410.

42 IDEM, "Marcas de localidad, cronológicas y de marcadores de la platería segoviana de los siglos XVIII y XIX" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 351-352.

43 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., pp. 183-190.F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 299-300 y 414-416.

44 F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…*ob. cit., p. 417.

45 IDEM, "Marcas de localidad…" ob. cit., p. 351.

46 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 191. Cita el año de 1807, cuando en realidad se trata de 1808. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 421-423.

previamente había sido llevada por unos soldados franceses a la casa de Genaro Arranz, mayordomo de la iglesia de San Marcos de Segovia[47].

De **Joaquín González Delgado** (activo entre 1791 y 1824), por entonces platero oficial de la catedral de Segovia, únicamente se sabe que en diciembre de 1812 hizo 78 pares de ***broches***, por los que recibió 516 reales, pues el resto de anotaciones hace referencia a diversas composturas de objetos de plata[48].

El artífice napolitano **Nicolás Feni,** que estuvo activo en tierras segovianas, al menos entre 1778 y 1818, realizando sólo arreglos y composturas en diferentes parroquias de la diócesis, también vio mermada considerablemente su actividad durante la contienda, pues las noticias que tenemos sobre él son anteriores o posteriores a la Guerra de la Independencia[49].

Obras conservadas de esta época

Resulta asimismo comprensible que fueran pocas las piezas de plata que se hicieron nuevas en Segovia durante esta etapa. Entre las que han llegado hasta nosotros se encuentran un ***incensario*** en el convento de religiosos carmelitas de Segovia, realizado en 1808 por Isidro Berrocal; el ***hisopo*** de la catedral, labrado en 1809; una pequeña ***cruz de colgar*** de colección particular madrileña, también hecha en 1809, hasta ahora inédita; y un ***portaviático*** de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid, hecho entre 1809 y 1813.

Incensario. Segovia. 1808. Isidro Berrocal. Convento de religiosos carmelitas de Segovia (lám. 1).

Plata fundida, torneada, grabada, recortada y calada. Algunos deterioros. 110 cm. de altura con cadenas; 25 cm. de altura del cuerpo; 7 cm. de diámetro de pie; 13 cm. de diámetro de la casca; y 7 cm. de diámetro del manípulo. Marcas por toda la pieza: cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 81, CAN / TERO y BERRO / CAL. En la moldura cilíndrica de la parte superior de la casca: LE DIO DN FELIPE CUVERO E YJOS AÑO DE (la E dentro de la D) 1808.

Por sus marcas y la inscripción se deduce que fue realizado en Segovia en 1808 por Isidro Berrocal y donado al convento de religiosos carmelitas por don Felipe Cubero y sus hijos en dicho año. No obstante, cabe la posibilidad de que Berrocal

47 F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 430-431. IDEM, "El taller y las obras del platero Bernardo Corral González" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 226. Debe de tratarse del cetro de la cofradía del Santísimo Sacramento, realizado en Segovia entre 1781 y 1786 por Bernardo Corral.

48 IDEM, *La platería segoviana…* ob. cit., p. 439. Al menos desde 1809 hasta julio de 1824 fue platero de la catedral de Segovia.

49 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., pp. 633-634. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., p. 432-433.

lo hiciera antes de la llegada de las tropas francesas a Segovia, es decir, en los primeros meses del año.

Bibliografía: Esmeralda ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 186; fig. 48. Francisco Javier MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1998, vol. I, pp. 299-300 y 416.

LÁMINA 1.

Hisopo. Segovia. 1809. Anónimo. Catedral de Segovia (lám. 2).

Plata fundida, torneada y agujereada. 40 cm. de longitud. Marcas en el mango, en la unión con la cabeza y repetida junto al nudete: cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 9.

Es un objeto neoclásico, netamente funcional, cuyo interés reside principalmente en estar marcado con la variante de localidad de Segovia correspondiente a 1809, usada todavía por Lorenzo Cantero desde principios de este año el 2 de septiembre de 1809, fecha en que dejó de ser el marcador de Segovia.

Bibliografía: Esmeralda ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 306. Esta historiadora no ha visto la marca repetida. Francisco Javier MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1998, vol. I, pp. 295.

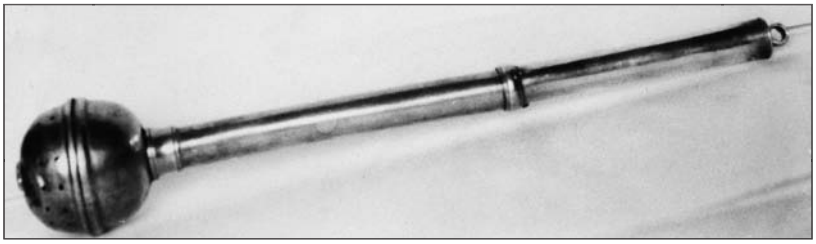


LÁMINA 2.

Crucificado. Segovia. 1809. Anónimo. Colección privada de Madrid (lám. 3).

Plata fundida, cincelada, recortada y calada. 10,5 x 6,5 y 9,7 x 6,5 cm. de la cruz con y sin el adorno colgante; y 3,6 x 3,6 la figura de Cristo. Marca en la zona inferior del brazo vertical de la cruz, por el anverso: cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 9. Inédita.

Este pequeño Crucificado es una representación del llamado Cristo de Burgos con una anilla en la zona superior del brazo vertical de la cruz, quizás para colgar de un collar, rosario u otro objeto similar.

La marca de esta pieza es diferente a la del hisopo, pues su tamaño es menor, y la forma del 9 es distinta a la de aquella, pues se trata de una pieza de plata de las llamadas de menudencias. No obstante, pensamos que fue impresa asimismo por Lorenzo Cantero desde comienzos de 1809 hasta el 2 de septiembre de este año.

LÁMINA 3.

Portaviático. Segovia. Entre 1809 y 1813. Anónimo. Col. Hernández-Mora Zapata (lám. 4).

Plata moldeada y recortada. 2 cm. de altura; 6 cm. de diámetro de base y tapa; y 5,7 x 2,5 cm. de la cruz. Marcas en la base: cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 809 dentro de escudo coronado y BERR. / CAL (la L muy frustra).

Pequeña caja de tipo cilíndrico que tiene una cruz latina exenta que se introduce en una espiga troncopiramidal invertida que hay sobre la tapa.

Las marcas permiten afirmar que fue realizado en Segovia, siendo marcador Isidro Berrocal. La de localidad corresponde a la variante que abarca desde por lo menos septiembre de 1809 hasta 1813.

Bibliografía: R. FERNÁNDEZ, R. MUNOA, y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 216. fig. 1219. Solamente reproduce las marcas. Francisco Javier MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1998, vol. I, p. 323.

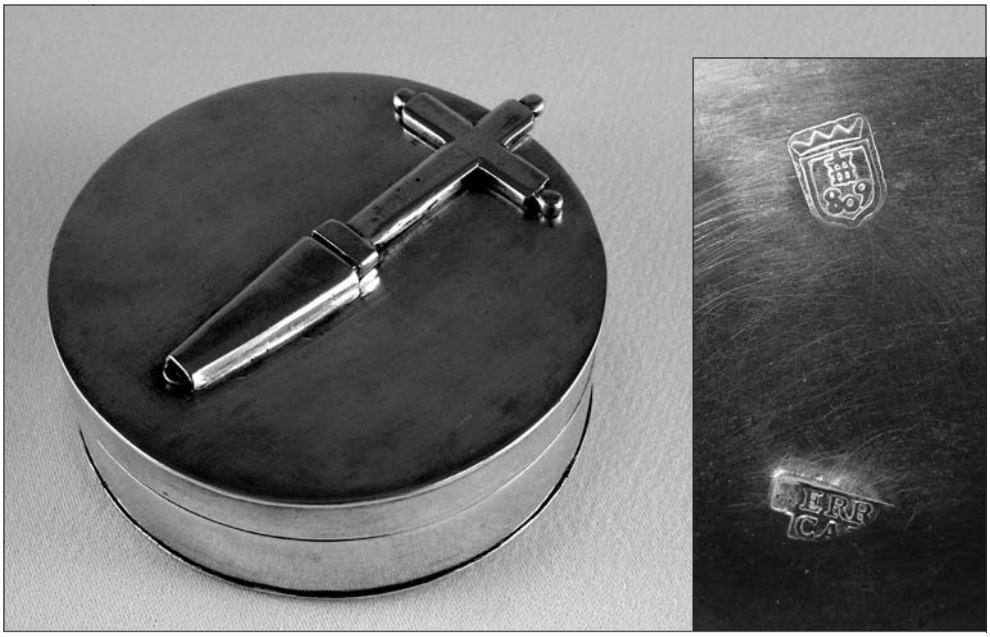


LÁMINA 4.

Reposiciones en el ajuar de plata de los templos

Estando aún presentes los franceses en territorio segoviano, ya algunas parroquias empezaron a reponer piezas de plata para el culto, tal y como se dijo antes la iglesia de **Nieva** compró en 1812 un cáliz a la catedral de Segovia; por su parte, la de **Martín Miguel** adquirió de la de San Juan de Segovia dos cálices en 1812; y la de **Ciruelos** hizo lo propio, también en 1812 y de la de San Juan de Segovia, con un copón pequeño.

Una vez retiradas las tropas francesas, fueron muchos los templos segovianos que comenzaron a reponer piezas de plata, al menos las más necesarias para el culto. Así las cosas, han llegado hasta nosotros numerosas obras. En primer lugar, la iglesia de **Fuente de Santa Cruz** adquirió en 1813, como va dicho, un cáliz de la de San Justo de Segovia, y una concha bautismal, que mandó hacer nueva; y en 1814 compró unos broches para la capa nueva[50].

Para la iglesia parroquial de **Pinilla Ambroz** en 1814 Isidro Berrocal hizo un incensario, una custodia de sol, una concha bautismal, una naveta, un copón, dos cálices, un juego de crismeras y un "cascarón", de las que se conservan las tres primeras piezas[51].

Entre 1814 y 1816 se hicieron nuevas en Segovia las siguientes obras conservadas: dos copones, uno en la iglesia parroquial de **Martín Miguel**[52], y otro en **Juarros de Río Moros**[53]; dos navetas, una en el santuario de **Nuestra Señora de la Fuencisla**[54], y la otra en la citada parroquia de **Martín Miguel**[55]; un incensario en **Garcillán**[56]; y el pie de un cáliz del **Seminario** de Segovia[57].

A 1815 pertenecen las crismeras de la iglesia de **Ituero y Lama**[58]. De 1816 es la crismera de la unción de los enfermos y la concha bautismal de **Lastras del Pozo**, realizadas por Isidro Berrocal[59].

---

50 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 320. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., p. 237.

51 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., pp. 184, 187, 270 y 315. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 414-416.

52 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 188. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 244-245.

53 F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…*ob. cit., p. 245.

54 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 187. No tiene sentido lo que dice, porque afirma que el autor es Antonio Benito, pero la incluye en el catálogo de Isidro Berrocal. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., p. 316.

55 F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…*ob. cit., p. 316.

56 Ibidem, p. 300.

57 Ibidem, p. 214.

58 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 427. Son de plata y no de metal blanco. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 256-257.

59 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 184. Dice que la hizo el 20 de diciembre de 1813, pero esta es la fecha de la licencia dada por los señores gobernadores para hacer esta concha, unas crismeras y comprar un cáliz; sin embargo no realizó la concha y las crismeras hasta 1816; de estas últimas tan solo se conserva la de los enfermos. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 237, 257 y 414-416.

En 1818 se hicieron una concha bautismal y unas crismeras para la parroquia de **Marazoleja**, según lo mandado en la visita episcopal del 27 de junio de 1817[60]; la corona de la imagen de santa Bárbara de **Ituero y Lama**[61]; y la concha bautismal de **Valdeprados**[62]. Sin que se sepa la fecha exacta, pero entre 1814 y 1823 se realizaron unas vinajeras de la iglesia de **Santa Eulalia** de Segovia[63].

Con marcas de Segovia de entre 1817 y 1823 se hicieron los pechos de plata de santa Águeda de la iglesia de **Zamarramala**[64]; un copón de la iglesia de **San Miguel** de Segovia, realizado por Joaquín González Delgado[65]; dos vinajeras del convento de **Santa Isabel** de Segovia[66]; y la mencionada salvilla de Antonio Benito de la iglesia de **Vegas de Matute**[67].

Conclusiones

Se ignora el papel que pudo desempeñar la Junta de Incautación en Segovia. Solamente sabemos, como va dicho, que en 1809 se acordó reservar varios objetos de plata de algunos de los conventos de la capital para evitar que los requisaran los franceses.

Son muy pocos los templos segovianos que pudieron recuperar parte de lo expoliado. Tan sólo la iglesia de Garcillán recuperó el mencionado cáliz de la Real Fábrica de Platería de Martínez de 1805, y la parroquial de Vegas de Matute volvió a contar años después con numerosas obras que habían sido requisadas, aunque se desconocen las circunstancias específicas de dichas recuperaciones.

Cabe mencionar también que los guerrilleros españoles requisaron a veces piezas de plata de los templos para ayudar en su lucha contra el ejército francés, como el incensario y la cruz pequeña de la iglesia de San Juan de Aguilafuente, que se llevaron el 20 de noviembre de 1810 para la Junta Provincial de Sigüenza, como ya

---

60 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 320. Solamente menciona la concha. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 237 y 257-258.

61 F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., p. 254.

62 Ibidem, p. 238.

63 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 330. No ha visto las marcas, por tanto ignora que son segovianas. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., p. 373.

64 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 189; fig. 53. La autora considera que es obra de Isidro Berrocal, pero nosotros pensamos que Isidro solamente actúa aquí como marcador. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 195-196.

65 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX* ob. cit., p. 570. Interpreta las marcas como vallisoletanas, pero son claramente de Segovia. F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 245-246 y 439-440.

66 F.J. MONTALVO, *La platería segoviana…* ob. cit., pp. 373-374.

67 Ibidem, pp. 356 y 409.

se indicó; y el 5 de agosto de 1809 los presos españoles que estaban escondidos en la bóveda de la iglesia de Otero de Herreros se llevaron diferentes piezas de plata de las allí ocultas.

Por último, queremos destacar el hecho de que fue en el triángulo geográfico formado por Villacastín, Navas de San Antonio y Vegas de Matute en donde tuvo mayor repercusión el saqueo del ejército francés en lo referente al ajuar de plata de sus templos, siendo la iglesia parroquial de Villacastín la más afectada, pues nunca llegó a aproximarse a las piezas que tubo antes de la guerra.

La plata de la Capilla de los Vélez de la catedral de Murcia

MARÍA DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
Universidad de Almería

La capilla de *San Lucas* de la catedral de Murcia, que, en palabras del profesor Alfonso Pérez Sánchez, "es sin duda una de las obras maestras de ese último gótico español que extrema la riqueza germánica del flamígero, lo funde con ritmos geométricos de tradición mudéjar y anticipa, en su opulento naturalismo, lo más extremado del manuelino portugués"[1], fue mandada construir, en 1490, por don Juan Chacón (¿-1503), Adelantado Mayor del Reino de Murcia, cuyo título obtuvo por su matrimonio con Luisa Fajardo Manrique, II señora de Cartagena y IV de Mula e hija primogénita del anterior Adelantado, don Pedro Fajardo de Quesada. Este espléndido recinto, que ocupa los dos tramos centrales del sector meridional de la girola de la iglesia mayor, entre las capillas del *Cristo de la Misericordia* y la del *Corpus*, o de *San Antonio*, se concluyó oficialmente en 1509[2], en tiempos de don Pedro Fajardo Chacón (1478-1546), hijo y heredero del Adelantado, cuando ya ostentaba tan ilustre señor, junto con los demás honores de su familia, el título de I marqués de los Vélez, el cual le fue concedido por la reina Juana, con fecha de 12 de septiembre de 1507, siendo confirmado más tarde por Fernando el Católico.

---

1 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ y otros, *Murcia.* Madrid, 1976, p. 162. La cita está recogida de E. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, "Nobilis, Pulchra, Dives. La catedral como espacio sagrado". *Huellas.* Murcia, 2002, p. 100.

2 E. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, ob. cit., p. 100.

Aunque la arquitectura de la capilla, llamada popularmente *de los Vélez*, ha sido objeto de numerosos estudios llevados a cabo por reconocidos especialistas en la materia, en este trabajo —que se incluye dentro del proyecto de investigación "Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y sus repercusiones en otras grandes iglesias"[3]—, lo que se pretende es dar a conocer el ajuar litúrgico y ceremonial de este singular espacio sacro, con el consecuente lote de obras de plata, basándonos para ello en la información que proporcionan una serie de *Inventarios* que fueron redactados por orden de los sucesivos marqueses a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, y que hoy se encuentran custodiados en el Archivo Ducal de Medina Sidonia.

Así, en el primero conocido[4], redactado en Murcia, el 29 de octubre de 1533, por Juan de Medina, mayordomo del I marqués de los Vélez, ante Juan Beçon, escribano público de aquella ciudad, se atestigua que en "…la capilla del Muy Ylustrísimo señor… adelantado y capitán mayor del Reyno de murçia…" existía por aquellos entonces un ajuar de plata compuesto por un total de 11 piezas relacionadas con el culto que fueron las siguientes: "…una cruz de gajos con pie que pesó diez e seys marcos e tres onças, un cáliz de plata con su patena, dos candeleros grandes de plata que pesaron seys marcos e dos onças, una cruz pequeña que pesó dos marcos e çinco onças e media, un portapaz de plata con la quynta angustia que pesó un marco e syette onças e media, un açensario (sic) de plata que pesó cinco marcos e quatro onças con syette rreales, una naveta de plata para servir ençienso (sic) que pesó un marco e syette onças e dos rreales, unas binajeras de plata que pesaron un marco, cinco onças e tres rreales, una campanilla de plata que pesó un marco e syette onças con dos rreales (y) un caldero con su ysopo de plata que pesó ocho marcos e seys onças e tres rreales…".

Esta primitiva dotación que, al menos, por cuanto al número de objetos que contenía, parece poco acorde con la magnificencia que se presume debió tener tan importante capilla funeraria[5], no parece que se incrementara con nuevas adquisiciones

3 Referencia HUM2005-0526/ARTE, dentro del marco del Programa Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, del Ministerio de Educación y Ciencia.

4 Archivo Ducal de Medina Sidonia (A.D.M.A.), Leg. 517. Sin foliar.

5 Confirma esta opinión el hecho de que, según consta en el inventario de bienes del I marqués de los Vélez, realizado el 3 de octubre de 1546, pocos días después su muerte, acaecida el 24 de septiembre de ese mismo año, en la capilla privada del palacio había, dentro de un arca encerada, una cruz de plata sobredorada con un crucifijo de pie en una caja, un cáliz de plata sobredorada con su patena, un portapaz de plata sobredorada con una imagen de la quinta angustia, dos candeleros de plata dorada, dos vinajeras de plata con sus tapadores en parte dorados, un plato mediano de plata sobredorada, un hostiario de plata con su tapador en una caja y una campanilla de plata sobredorada. Todas estás piezas iban grabadas con "…el escudo de las armas de la Cueva…", lo que indica que la comitente fue doña Mencía de la Cueva, hija del II conde de Alburquerque, segunda esposa de don Pedro Fajardo, con el que se casó en 1507 tras obtener el marqués la anulación de su primer matrimonio con doña Magdalena Manrique de Lara. Igualmente, en una pequeña arca blanca había "…una capilla de monte…" compuesta por una cruz de plata con su pie, un cáliz con una patena de plata, un portapaz esmaltado y "…dos tornagericas (sic) de plata…", además de una ara de pórfido, "…una imagen de

a lo largo de todo el siglo XVI, lo que se asevera al cotejar el inventario de 1533 con los dos siguientes consultados, fechados, respectivamente, el 3 de septiembre de 1552 y el 19 de marzo de 1553[6], ambos realizados por orden de don Luis Fajardo de la Cueva (1508-1574), II marqués de los Vélez, primogénito de don Pedro Fajardo y de su segunda esposa, doña Mencía de la Cueva, ya que en ellos figuran las mismas piezas de plata que en el primero de los inventarios citados, con la excepción de que aquí se hace constar el peso del cáliz y la patena "…(de) un marco e una onça e seys rreales…". Pero, además, tampoco parece que estos primeros patronos tuviesen especial interés por conservar en óptimas condiciones la platería de la capilla, a tenor de lo contenido en un documento que, aunque no está fechado, debió redactarse poco tiempo después de la famosa visita que efectuó, en 1592, el obispo don Sancho Dávila Toledo (1591-1600) a la totalidad de las dependencias de la catedral de Murcia[7], en donde se recogen las ordenes dadas por el prelado al gobernador del estado de los Vélez para que se reparase "…los ornamentos, platas y otras cosas…" que en dicha capilla había y que no se encontraban con el suficiente decoro para el servicio del culto divino, mandado componer "…un candelero de plata… (y) una candela conforme a la del otro candelero su compañero…(y) la campanilla de plata atento que está quebrada, (que) se funda y se haga otra de nuevo… (y) que a la Naveta de plata que está sin cuchara se le haga una cuchara con una cadenilla que le asida a la naveta… (y) que al ysopo de plata se le haga la mançanilla de plata que está quebrada…", a la vez que ordenaba labrar un nuevo cáliz de plata con su patena, por no haber nada más que uno y ser "…cuatro los capellanes…"[8].

Ante tal estado de cosas, se entiende que el afán de los primeros marqueses estuvo en dar realce a su capilla por medio de la adquisición de un ostentoso ajuar de ornamentos litúrgicos, que, en opinión de Manuel Pérez Sánchez, en ciertos aspectos fue mucho más rico y variado que el de la propia sacristía mayor de la catedral[9]. En este sentido, no puede dejar de citarse una extraordinaria "…casulla

dos puertas con Dios Padre y Nuestra Señora…" y un juego de ornamentos todos ellos "…labrados de sirgo verde…". Archivo General de Simancas (A.G.S.). Consejo Real de Castilla. Leg. 704-8 y 708 bis. Para todo lo referente a este inventario es necesario consultar: D. ROTH, " Las propiedades del marqués y Vélez Blanco a mediados del siglo XVI". *El Castillo de Vélez Blanco 1506-2006. Imagen y Memoria.* Vélez Rubio (Almería), 2008, pp. 62-81.

6 A.D.M.S. Leg. 517. El inventario de 1552 fue redactado ante Lope del Castillo, notario y escribano público de la ciudad de Murcia, por Melchor del Castillo, contador del Marqués. Estaba a cargo de "…toda la plata, sedas, lienzos, ornamentos y demás alhajas de la Capilla de San Lucas…" un clérigo llamado Juan Castellón. El inventario de 1553 fue hecho por Álvaro Pérez, capellán de la capilla, para entregárselo al clérigo Pedro Fernández, sacristán de la misma, actuando como escribano el anteriormente citado Lope del Castillo.

7 Se redactó un exhaustivo y detallado informe con motivo de la visita que está recogido en el título *Libro de Visita Pastoral a las capillas de la Catedral hecha por el Ilustrísimo Señor Don Sancho Dávila Toledo*. Veáse: M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena.* Murcia, 1997, p. 106.

8 A.D.M.S. Leg. 32. Sin foliar.

9 M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob.cit., p. 108.

de brocado altoybaxo … con su çenefa de oro con las armas del señor marqués…", que aparece registrada en el inventario de 1533, así como otra casulla también de brocado "…altivaxo con su çenefa de oro con las armas de la sª marquesa que sea en gloria y sin la del señor marqués…", que formó parte del ajuar funerario de doña Leonor de Córdoba, casada en torno a 1526 con Luis Fajardo de la Cueva[10], e hija del III conde de Cabra, Diego Fernández de Córdoba, y de Francisca de Zúñiga de la Cerda, su segunda mujer. La citada casulla junto con "…un paño rico de brocado altivaxo con seis escudos sobre armas de la señora marquesa que sea en gloria…" y otro "paño de terciopelo negro de tres piernas que (estaba) en la tumba de la señora doña leonor que sea en gloria con una cruz de raso colorado…", debieron fabricarse con posterioridad a 1533, año de la muerte de la marquesa, pero, en todo caso, antes de 1552, por ser éste el de la fecha del inventario en donde aparecen por primera vez recogidas y descritas las tres prendas referidas. Igualmente, en este mismo documento se constata la existencia de otro gran paño de tumba reseñado como "…de terciopelo negro con el abito de santiago que está en la tumba del señor marqués que es don pedro, que sea en gloria, con sus goteras e flocaduras de seda…", una obra que debe datarse con posterioridad a 1546, fecha del fallecimiento del primer gran Fajardo que ostentó el título de marqués de los Vélez.

Por lo demás, a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVI, la capilla de *San Lucas* logró reunir más de cuatro juegos de doseles y colgaduras, todos de brocados y de diferentes colores litúrgicos, paños de tumba y de sitial, quince casullas, la mayor parte de ellas de brocado y terciopelo, completadas con cenefas de tela de oro, capas pluviales y dalmáticas, frontales de altar y frontaleras de camelote de plata… etc.[11], aparte de otros objetos textiles de los llamados "parlantes", como "quatro banderas de lienços pintadas con las armas de su Señoría…" —en referencia a las del escudo de armas de don Luis Fajardo de la Cueva—, y otras "veynte e çinco banderas que están en lo alto de la capilla…", que fueron conquistadas por el I marqués de los Vélez durante la revuelta de las Germanías (1520-1521), tal y como aparece recogido en el Memorial que en 1686 mandó redactar el VI marqués de los Vélez, Fernando Joaquín Fajardo y Toledo, para solicitar a Carlos II la grandeza de primera clase para su Casa, en donde se lee que don Pedro Fajardo, después de rendir el castillo de Orihuela, se quedó "…en muestra de su triunfo con su artillería, mandado que las banderas que se tomaron en la batalla se pusiesen en su capilla de la iglesia mayor de Murcia donde permanecen algunas…"[12].

10 P. ALCAINA FERNÁNDEZ, "Un sueño frustrado: el mayorazgo velezano de los hijos de Luís Fajardo, s. XVI-XVII". *Revista Velezana* (23). Vélez Rubio (Almería), 2004, p. 63.

11 M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 108-109.

12 *Memorial de la calidad y servicio de la Casa Fajardo, 1686*. Archivo de la Real Academia de la Historia. Colección Salazar y Castro. D.-40., f.40 r. Agradezco al profesor Valeriano Sánchez Ramos que me haya dado a conocer este texto. Sobre este mismo Memorial puede consultarse: J. HERNÁNDEZ FRANCO y R.A. RODRÍGUEZ PÉREZ, "La casa aristocrática de los Vélez y la solicitud de la Grandeza de España de primera clase". *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez.* Almería, 2007, pp. 307-319.

El primer inventario que se conoce del siglo XVII fue redactado el 25 de mayo de 1607 a instancia de don Luis Fajardo y Requesens (1571-1642), IV marqués de los Vélez, casado en 1593 con María Pimentel y Quiñones, hija de Juan Alfonso Pimentel, VIII duque de Benavente, y de su primera esposa Catalina Vigil de Quiñones, VI condesa de Luna, en cuyo honor tomó su yerno apellido y título, como así reza en el encabezamiento del inventario en donde se le nombra como "luis faxardo y Requesens Vigil de Quiñones, Marqués de los Vélez, Conde de luna, Adelantado y capitán general del Reyno de Murcia…"[13]. La plata enumerada coincide básicamente con la registrada en la centuria anterior, a saber, "…una cruz grande de plata que pesó diez y ocho marcos y una onza, pesada por Roque Muñoz, Platero, con la demás plata… otra cruz pequeña de plata que pesó seis marcos y una onza… dos candeleros de plata blanca que pesaron siete marcos y tres onzas y media… un portapaz con una figura de la quinta angustia que pesó tres marcos y medio… unas vinajeras que pesaron tres marcos y medio y seis onzas… un plato mediano de plata que pesó cuatro marcos… una naveta de plata sin cuchara que pesó marco y medio y onza y media… un yncensario de plata que pesó cinco marcos y siete onzas… una calderilla con su ysopo que pesó todo nueve marcos… un cáliz con su patena de plata sobredorado que pesó quatro marcos y dos onzas, dorado la copa sola… otro cáliz con su patena lisa blanca que pesó dos marcos y medio… una salvilla de plata calada que pesó dos marcos y dos onzas… (y) una campanilla de plata que pesó marco y medio y una onza…", aunque el conjunto ascendía entonces a 14 piezas —por los ingresos del plato, la salvilla calada y un nuevo cáliz con su patena—, habiéndose incrementado también el peso de algunos de los objetos. Varios años después de este recuento, en 1619, el marqués mando hacer entregar a "…Pedro de Villalta su Repostero de Plata las piezas que en la capilla (de San Lucas) ay y que tienen neçesidad de renovarse y en su cumplimiento el señor liçenciado juan guerrero, raçionero de esta santa iglesia y mayordomo de dicha capilla…" entregó "…dos candeleros de Plata de pie alto lisa blanca de hechura antigua que se llevan a valladolid para renovarlos y haçerlos al uso. Un cáliz con su patena blanco liso todo, que también se lleva para renovar. Una naveta de servir ynçienso de plata lisa antigua que se ha de renovar y hacer al uso y ponerle cuchara. Una campanica de plata toda y con su escudo de armas que está cascareado (sic) para que se haga de nuevo…"[14], lógicamente obras todas ellas que fueron fundidas por pasadas de moda.

El envío de dichos objetos a Valladolid para "renovarlos y haçerlos al uso", refleja el gusto artístico de don Luis Fajardo, formado en la corte nobiliaria benaventana de

13 A.D.M.S. Leg. 517. Sin foliar. El inventario fue redactado por Francisco Martínez, mayordomo del marqués, ante Martín de Soto, notario y escribano público de la ciudad de Murcia. Le fue entregado al clérigo Martín Guillen, sacristán de la capilla.

14 A.D.M.S. Leg. 517. Sin foliar. Este documento está fechado a 21 de octubre de 1619. Se incluye dentro de una copia autorizada hecha en Mula, el 20 de julio de 1634, por Gonzalo Artero, escribano público de la ciudad de Murcia.

los Pimentel, en donde vivió y se educó a raíz del nuevo matrimonio de su madre, doña Mencía Requesens y Zúñiga,[15] con el VIII conde-duque de Benavente, su futuro suegro, considerado uno de los más grandes coleccionistas de arte del siglo XVII en España. Pero, además, esta circunstancia familiar nos interesa porque curiosamente fue la que propició la entrada en el ajuar de la capilla de los Vélez de uno de sus tesoros más preciados, la reliquia de la Leche Virginal de María Santísima.

En 1606 el papa Paulo V (1605-1621) regaló al VIII conde-duque de Benavente, por entonces virrey de Nápoles, "muchas reliquias y más de 122 cuerpos de santos" en agradecimiento por su ayuda en los enfrentamientos del papado contra la República de Venecia[16]. Entre dichas reliquias se encontraba una "redomita de leche de Nuestra Señora" que se veneró en la capilla de la fortaleza de Benavente hasta su traslado, ya en tiempos de Juan Francisco Alfonso Pimentel (1633-1652), X conde-duque, al magnífico palacio que la familia poseía en Valladolid[17]. Allí se conservó hasta la muerte del citado conde, como lo confirma el inventario de 1653 de los bienes incluidos en su mayorazgo, en donde se registra la existencia de una reliquia de "leche de la Virgen santísima que está en una custodia de plata mui buena"[18]. Sin embargo, una parte de tan preciado líquido fue dado por el XIII duque de Benavente a su hija, Mencía María Pimentel Zúñiga, casada con don Fernando Álvarez de Toledo y Portugal, VI conde de Oropesa, quién a su vez legó la joya a su hija doña Mariana Engracia Álvarez de Toledo (1621-1686), marquesa de los Vélez por su matrimonio con don Pedro Fajardo Pimentel (1602-1647), quinto en el título de la Casa. A la muerte de tan ilustre dama, la reliquia fue heredada por su hijo, Fernando Joaquín Fajardo, VI marqués de los Vélez, que al fallecer sin descendencia legítima se la dejó a su hermana doña María Teresa Fajardo, con tal que cumpliese "…lo que dejó dispuesto acerca de su colocación después de mis días la excma. Señora marquesa de los Vélez, mi señora, y mi madre, que santa gloría aya…", traspasándole, igualmente, "…la ymagen de Nuestra Señora de la

15 Mencía Requesens y Zúñiga, señora de las baronías de Rosanés, Martorell, San Andreu y Molins de Rey, fue hija de Luis de Requesens y Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla. Se casó, en 1571, con Pedro Fajardo y Fernández de Córdoba, III marqués de los Vélez, tras enviudar éste, en 1566, de su primera mujer Leonor Girón de la Cueva. Tras la muerte del marqués, el 12 de febrero de 1579, contrajo nuevas nupcias con Juan Alfonso Pimentel, VIII conde de Benavente, con el que se casó en 1581. De esta unión nacieron 14 hijos. Doña Mencía murió el 20 de noviembre de 1618. A este respecto, puede consultarse: M. SIMAL LÓPEZ, *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega.* Benavente, 2002. También V. SÁNCHEZ RAMOS, "Sangre, honor y mentalidad nobiliaria: La Casa fajardo entre dos siglos". *Revista Velezana* nº 24. Almería, 2005, pp. 31-50.

16 M. SIMAL LÓPEZ, ob. cit., p. 39.

17 Ibidem, p. 224.

18 Ibidem, p. 230.

LÁMINA 1. *Relicario. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Ca. 1700-1715.*

Asumpsión que tengo de plata, con su trono o peana, que hize hazer en Nápoles para que en ella se ponga dicha reliquia…"[19].

Aceptado el encargo, la sacratísima reliquia fue depositada para su custodia en la capilla de *San Lucas* el 8 de septiembre de 1715, en un relicario (lám. 1), que hoy se expone en el museo de la catedral de Murcia, formado por un ostensorio de plata sobredorada en cuyo viril se muestra la ampolla de cristal que contiene el líquido, adornada con una estrella de oro de dieciséis puntas, cuajada de brillantes, y coronada por el anagrama de María y los atributos de realeza[20]. Según Manuel Pérez Sánchez, esta pieza debió labrarse en algún taller de la corte, lógicamente con anterioridad a 1715, y de ella hay que destacar la espectacularidad desplegada en el viril que responde "a una silueta aperada que se rodea de una rica y profusa cartela o cornucopia, totalmente cincelada, integrada por tornapuntas, cresterías vegetales, cabezas de angelitos y otros elementos que aluden ya directamente a la rocalla"[21], lo que hace pensar en una autoría extranjera, tal vez, de algún maestro francés o italiano instalado en Madrid amparado por la nueva dinastía de los Borbones.

La reliquia se guardaba con sus auténticas dentro del sagrario que actualmente se erige en el altar mayor de la capilla, oculta a los ojos de los fieles y encerrada bajo tres llaves, en posesión, respectivamente, del regidor de la ciudad, del deán de la catedral y del capellán mayor de la capilla[22], lo que podría explicar porqué esta dignísima joya no se apunta en el listado de plata del inventario de 1792, el único que se conoce después del ingreso de la pieza en el tesoro, en donde si se registran, por el contrario, el resto de los objetos litúrgicos incluidos en el legado, todos labrados en plata, formado por una cruz, cuatro candeleros y un cáliz. Tal vez estas piezas fuesen las mismas que aparecen en el inventario de bienes de la V marquesa de los Vélez, donde se especifica la existencia de "quatro candeleros de plata labrados" que se encontraban en el oratorio, así como "una cruz de lo mismo (de plata) con su peana que corresponde a la echura de los quatro Candeleros del Oratorio"[23].

---

19 Testamento ológrafo de don Fernando Joaquín Fajardo, VI marqués de los Vélez. Dado en Madrid, a 7 de abril de 1693. Archivo de Protocolos de Madrid (A.P.M.), P-13.703, f. 374r-v. Véase: V. SÁNCHEZ RAMOS, "El poder de una mujer en la Corte: La V Marquesa de los Vélez y los últimos Fajardo (segunda mitad del siglo XVII)". *Revista Velezana* nº 25. Almería, 2006, p. 63.

20 Para todo lo referente a esta joya hay que consultar: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios. A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia". *Imafronte* nº 14, Murcia, 1998/1999, pp. 205-207.

21 Ibidem, p. 206.

22 J. DÍAZ LÓPEZ y J.D. LENTISCO PUCHE. *El Señor en sus estados. Diario de viaje de D. Antonio Álvarez de Toledo, X Marqués de los Vélez, a sus posesiones de los Reinos de Granada y Murcia (octubre, 1769 – enero, 1770).* Almería, 2006, p. 158.

23 A.D.M.A. Leg. 478. Sin foliar. *Inventario de los bienes que quedaron a la muerte de Doña Ana Engracia Álvarez de Toledo 1686-1693*. En este interesantísimo inventario se constata gran cantidad de piezas de plata que la marquesa fue atesorando a lo largo de su vida, entre ellas, muchas italianas y, sobre todo, sicilianas, ya que su marido, el V marqués de los Vélez, fue nombrado virrey de Sicilia en 1644, en donde permaneció hasta su muerte, acaecida en Palermo el 3 de noviembre de 1647. De estos objetos se citan, por ejemplo, "…una casa de Coche de plata, con dos Cavallos grandes guarnecidos

Por lo demás, en el decurso del siglo XVII se renovó parte de la decoración mobiliar de la capilla, que durante la casi totalidad del Quinientos había estado compuesta por cinco "retablicos" —cada uno de ellos presidiendo su correspondiente altar—, el "…uno (con) la ymagen de san cristóbal e otro (con la) del señor san lucas e otro (con la) de san jeronymo e otro (con la) de las siette angustia de nuestra señora e otro (con) la ymagen de san feliçe e abdatto (sic)[24]. Sin embargo, en el inventario de 25 de mayo de 1607 ya no se asientan los retablos dedicados a San Jerónimo y a la Séptima Angustia, diciéndose de los otros tres que estaban "viejos". También se especifica en este documento que las imágenes de San Félix y San Andato eran "dos medios cuerpos… con relicarios en las cabezas" y que en la capilla había "un retablo de madera dorada con sus remates, con un paño de Nuestra Señora de [ilegible] de oro y seda, con otras figuras, que está en el Altar reservado".

Probablemente debido al mal estado de aquellos muebles o, tal vez, por no ser del gusto del IV marqués, en el día 15 del mes de octubre de ese mismo año de 1607, se sustituía la antigua imagen del santo titular por la pintura de *San Lucas,* firmada por Francisco García Pérez, que aún hoy preside la capilla[25], y es posible que por aquellas mismas fechas también ingresaran en ella otros dos cuadros "de buena mano" de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, situados en sendos altares a ambos lados del principal.

La dignificación de este espacio sacro se continuó en época de don Fernando Joaquín Fajardo Álvarez de Toledo (1635- 1693), VI marqués de los Vélez, con el riquísimo frontal de mármoles policromos del altar mayor, labrado a expensa de tan ilustre patrono, como lo atestigua su escudo de armas, el cual orgullosamente campea en el centro de la composición; igualmente a su munificencia se debe la construcción de los otros cuatro altares de la capilla, menos ricos que el frontal por cuanto fueron trabajados imitando piedras duras[26]. Otras dos obras donadas por este mismo señor fueron las pinturas de *La Adoración de los Reyes* y *La Sagrada Familia con San Francisco*, hoy en el museo de la catedral, atribuidas al pintor napolitano Luca Giordano (1644-1705), un artista muy apreciado por el marqués, al

---

de coral… un barco con un (roto) con Árbol de plata guarniciones de coral… una salvilla de plata sobredorada guarnecida de filigrana de plata, esmaltes azules y verdes y granates encarnados… un remedo de la Casa de campo con quatro cuadros de zipreses (de plata)… una esponja de San Nicolás con su caja de plata y San Nicolás encima… una reliquia de Carlos Borromeo con su ramo de coral y el pie de plata… una reliquia de las onzemill Vírgenes de filigrana de plata… un basso de Abadia con una piedra que sale de en medio compuesta sobre plata sobredorada…".

24 A.D.M.S. Inventarios de 1533, 1552 y 1553. Los santos Félix y Adauto, fueron dos hermanos mártires del siglo III asociados en el mismo culto. Véase: L. REAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. T 2 /V 3. Barcelona, 1997, pp. 517-518.

25 Para todo lo referente a este artista y su obra, puede consultarse: J.C. AGÜERA ROS, *Pintores y Pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2002, pp. 37-41.

26 Uno de esos altares debe ser el que hoy se encuentra ubicado en un lateral de la capilla de Junterón de la catedral de Murcia, ya que en el frontal también campea el escudo del VI marqués de los Vélez.

que conoció durante su mandato como virrey de Nápoles (1675-1685) y del que poseía numerosas obras, circunstancia que confirma el hecho de que a su muerte dejará en herencia al rey Carlos II, entre otras importantes joyas, "…una pintura… que tengo de Nuestra Señora, San Joseph y el Niño, que es original de mano de Jordán…"[27].

No obstante, de especial importancia para el tema que nos ocupa, es la vinculación del VI marqués de los Vélez con la magnífica cruz procesional, llamada erróneamente *del Cabildo*, que actualmente se expone en el museo catedralicio (lám. 2). Su tipología responde al prototipo de cruz procesional más común dentro de la platería "manierista" española, es decir, la fabricada en época de los Austrias[28], labrada en plata en su color, sin decoración figurada, reduciéndose los motivos ornamentales a los típicos botones ovales grabados y a los recuadros rectangulares en resalto. Dichas características se dan en esta sobria pieza que presenta un grueso nudo formado por un cuerpo cilíndrico, dividido en cuatro campos decorados con labores de tipo vegetal grabadas y cinceladas entre pequeñas costillas salientes en forma de "ces", y una cúpula rebajada que corona y apea sobre un toro. El árbol es una cruz latina con cuadrón circular y brazos de perfiles rectos, con resaltes de tipo oval en los arranques y extremos de los mismos, rematados por perillones. Su superficie plana se decora con espejos rectangulares y ovales, mientras que el contorno se articula por crestería de "ces". El cuadrón, contorneado por cuatro perillones fundidos, lleva grabado sobre fondo de picado de lustre las armas del VI marqués de los Vélez, habiendo desaparecido el Crucificado que iría emplazado en el crucero.

De acuerdo con la documentación que venimos citando, ya en el primer ajuar de plata de la capilla de *San Lucas* hubo una cruz procesional "de gajos" (o de troncos), que debió de ser una obra tardogótica de indudable calidad. Suponemos que en torno a 1619, al igual que ocurrió con otras piezas de la capilla, aquella

27 Archivo de Protocolos de Madrid (A.P.M.). P-13.703, f.374r. Para todo lo referente a este testamento, debe consultarse: V. SÁNCHEZ RAMOS, "El poder de una mujer…" ob. cit., pp. 19-65. Por otra parte, y por lo que se refiere a la decoración de la capilla, ésta se mantuvo inalterable, al menos, durante todo el siglo XVIII, de tal manera que cuando el X marqués de los Vélez, don Antonio Álvarez de Toledo (1717-1773), la visitó el 21 de diciembre de 1769, el relator de la visita hizo de ella la siguiente descripción: "…esta elevada capilla… está dedicada a San Lucas Evangelista, cuya efigie, con la de Ntra. Sra. del Populo, está en el altar mayor o capilla mayor, de gallardo pincel con un cuadro grande. Hay en él un tabernáculo donde se conserva con sus auténticas… en un rico viril de plata labrada con primor y dorado, guarnecido de brillantes, y en una apolletita (sic) de cristal, una pequeña porción como de media avellana, del néctar precioso de la siempre Virgen María… tiene este altar sus gradericas y un frontal de jaspe bruñido y, en medio, el escudo de la casa de S.E. con jaspes embutidos de los colores correspondientes a los cuarteles. Hay cuatro altares en otras capillitas. En los dos inmediatos hay dos cuadros de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, de buena mano. En las otras dos, cuadros famosos de Jordán, en uno, la Sacra Familia y, en el otro, la Adoración de los Reyes. Los frontales de estas capillas corresponden al principal en la pintura, pero no son de jaspe…". Véase: J. DÍAZ LÓPEZ y J.D. LENTISCO PUCHE, ob. cit., pp. 157-158.

28 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 200.

LÁMINA 2. *Cruz procesional. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Siglo XVII.*

primera cruz fue enviada por orden del IV marqués de los Vélez a Valladolid para ser fundida y hacer con su plata otra nueva de acuerdo a la moda de la época. Tal opinión se apoya en el estilo de árbol, muy parecido a los de diversos ejemplos de cruces labradas en talleres vallisoletanos en el primer cuarto del siglo XVII. Ahora bien, la presencia en el cuadrón de las armas del VI marqués de los Vélez (lám. 3) evidencia una intervención en la cruz dentro del último tercio del Seiscientos, periodo al que también corresponde el nudo de la pieza. Acotando un poco más las fechas, el escudo que campea fue usado normalmente por el marqués tras su boda, en 1686, con su segunda esposa, doña Isabel Fonseca Fajardo, hija del III conde de Ayala y de doña Catalina Fajardo Mendoza, dama de honor de la reina Mariana de Austria, por lo que podría datarse la reforma a partir de aquella fecha[29].

La cruz que acabamos de comentar aparece reseñada por primera vez, que sepamos, en el inventario de 28 de julio de 1707, redactado por orden de don Fernando de Moncada Aragón, VII duque de Montalto, casado con María Teresa Fajardo Álvarez de Toledo (1645-1715), VII marquesa de los Vélez, al heredar el título de su hermano por no tener éste, como ya se ha dicho, hijos legítimos. De la cruz se afirma que era grande y de plata, ya que pesaba "diez y siete libras y quatro onzas" y que servía "en las Prozeçiones del Corpus y de la Bula", enumerándose junto con ella la siguiente platería: "…(una) cruz pequeña portátil para el Altar que pesa tres libras y una onza. Item una Paz que pesa una libra y onze onzas. Item una Caldereta y un ysopo que pesa quatro libras y ocho onzas. Item un Incensario que pesa dos libras y onze onzas. Item dos binajeras con su Platillo que pesan dos libras y onze onzas. Item un Cáliz pequeño con el pie de Relieve y dorado por dentro, el Cáliz y patena sin dorar… (y) otro Cáliz de Bronze sobredorado, la Copa y Patena de Plata…"[30].

Además, el inventario aporta otro dato de gran interés para el conocimiento del ajuar de la capilla que hace referencia a un juego de altar formado por "…seis candeleros Grandes de altar con su Cruz del mismo género de Ébano, guarnecidos de Bronce dorado…". En un inventario posterior, fechado en 1792, se aporta más información sobre las formas y usos de estas piezas al reseñarse que la cruz era "…de ébano con un Crucificado de bronze dorado con peana de la misma madera,

29 Agradezco sinceramente a Valeriano Sánchez Ramos su opinión y ayuda sobre este escudo. Igualmente, le doy las gracias por su interés al profesor Francisco Andujar Castillo. Por otra parte, las mismas armas aparece dentro de una cartela con inscripción que enmarca un retrato del VI marqués estampado con motivo de la publicación en Nápoles, en 1730, del *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli dal tempo del re ferdinando il católico fino all'anno 1683*, de D.A. Parrino.

30 A.D.M.S. Leg. 32. Sin foliar. *Imbentario de todas las Alhajas y Ornamentos que ay en la Capilla del Sº San Lucas de esta Iglesia de Murcia, sita en la Catedral de dicha Ciudad que es el de los Exmos. Sres. Marqueses de los Vélez y oy posee el Excmº Sr. Duque de Montalto mi Sr. Hecho con [roto] de los Sres. Capellanes D. Juan de Mesa Rocamora y D. Rafael Guerrero, con Intervención de D. Pedro de Buendía, Cavallero de la Orden de Santiago. Hecho por Orden de dicho Sr. Excmo. Para remitirlo a su Exª. Hecho en Murcia a veinte y ocho días de Julio de mil setecientos y siete años.*

LÁMINA 3. *Cruz procesional. Escudo. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Siglo XVII.*

y embutidos de bronze zinzelado, y la Cruz con remache de lo mismo…" y que servía junto "…con los seis candeleros de ébano guarnecidos de bronce dorado… para el túmulo cuando ai Honores…".

Si bien los candeleros desgraciadamente han desaparecido, se conserva la cruz (lám. 4) —hoy en el museo catedralicio—, una exquisita pieza de madera y chapa de ébano, sobreelevada por un pedestal del mismo material. De cruz latina, en el árbol aparece emplazado un Crucificado realizado en bronce, con la cartela *INRI* y los remates de los brazos fundidos en idéntico metal. Descansa sobre una peana de dos cuerpos, el primero rectangular y de perfil quebrado y, el segundo, de base mixtilínea con aletones laterales avolutados. La base va adornada con apliques ca-

LÁMINA 4. *Cruz de Altar. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Segunda mitad del siglo XVII.*

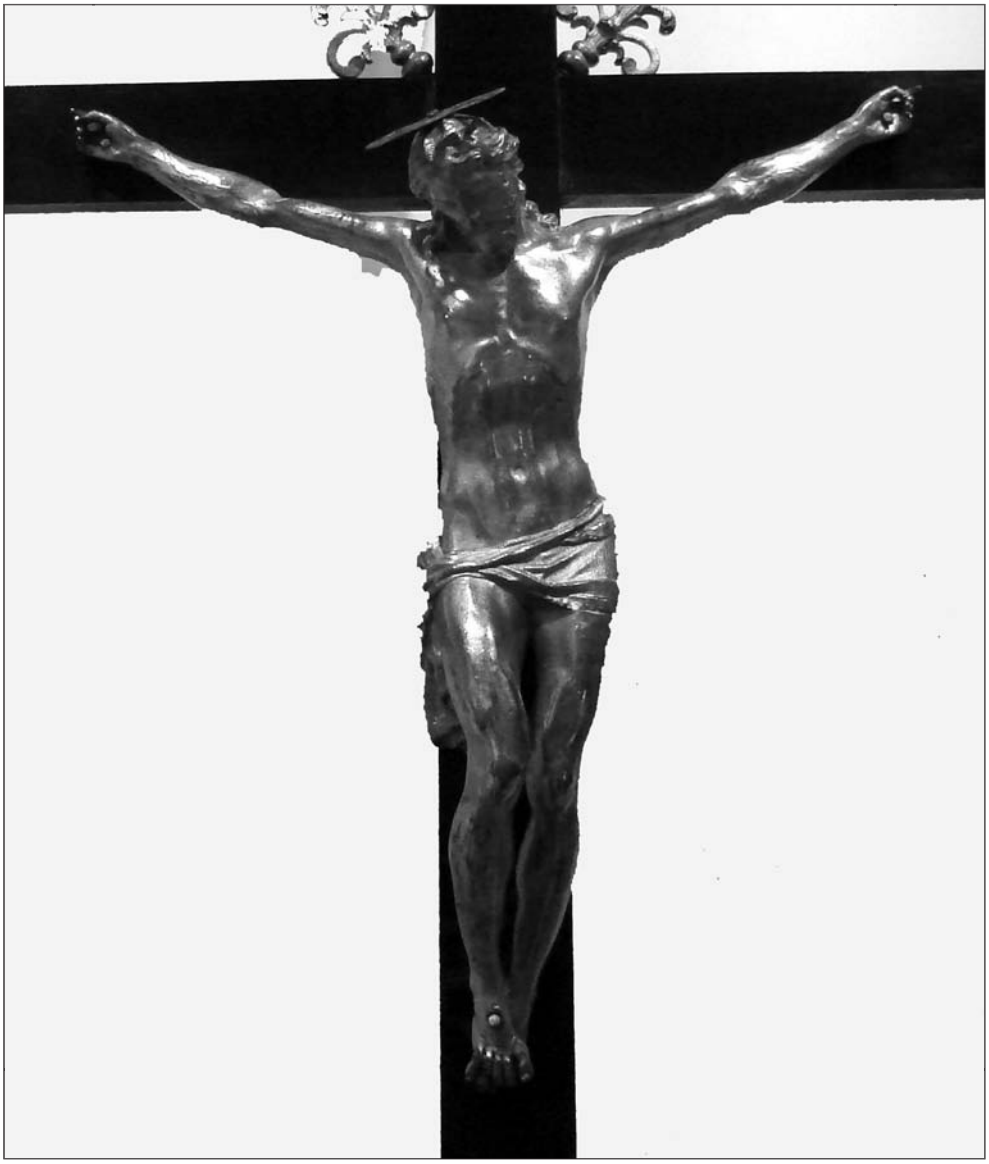


LÁMINA 5. *Cruz de Altar. Crucificado. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Segunda mitad del siglo XVII.*

lados de bronce dorado, que configuran un ordenado entramado ornamental de roleos vegetales y cabezas de querubines presidido por un elegante escudo coronado portado por las figuras de dos angelitos.

Cristo se representa muerto, según el modelo de tres clavos, con el paño de pureza anudado bajo la cadera derecha, y la cabeza inclinada hacia ese mismo lado,

sin corona de espina, aunque con nimbo circular. El excelente estudio anatómico de la figura (lám. 5) implica una labor de cincelado después de haber sido fundida, lo que se manifiesta particularmente en el tratamiento del cabello, echado con gran naturalidad hacia atrás, dejando ver en toda su plenitud el sereno, joven y bello rostro de Cristo. Por lo demás, los apliques de los extremos de los brazos muestran remates mixtilíneos con cabezas angélicas, al igual que la cartela *INRI*.

Respecto a la procedencia de la pieza, no cabe ninguna duda sobre su origen italiano, probablemente fabricada en algún taller napolitano en la segunda mitad del siglo XVII, datación que se propone teniendo en cuenta la hechura del Crucificado que responde al del modelo de Cristo muerto difundido en el clasicismo barroco italiano. Pese a que nada se sabe con certeza sobre su adquisición, se podría pensar en una obra traída a España por el VI marqués de los Vélez tras su estancia en Nápoles como virrey –lo que desgraciadamente no se puede confirmar por encontrarse frustas las armas del escudo—, y que luego sería entregada, junto con el resto del juego, a la capilla de *San Lucas* como una prueba más de la generosidad de su patrono, que quiso ser enterrado en ella, tal y como consta en su testamento.

Cabe añadir, que el último inventario conocido es de finales del siglo XVIII y fue mandado hacer por orden de don José María Álvarez de Toledo Gonzaga (1757-1798), XI marqués de los Vélez, el 16 de junio de 1792[31]. Aunque se transcribe completo en el apéndice documental, con relación al lote de plata, además de la cruz procesional, en el inventario se anotan un total de tres cálices con su patenas y cucharillas, un juego de altar nuevo labrado para uso de la capilla mayor, un juego de vinajeras sobredoradas y una lámpara, todo limpio y "bruñido perfectamente". En otro orden de cosas, hay que destacar, por lo que puede tener de interés para un mejor conocimiento de lo que fue la dotación mueble de la capilla, la presencia en su sacristía de dos cuadros grandes, uno, con el tema de *La Degollación de San Juan Bautista,* hoy desaparecido, y otro citado con el título de *La Nave de la Iglesia*, una curiosa pintura de tema eucarístico que actualmente se expone en el museo de la catedral[32], y de un relicario que contenía la cabeza de una de las once mil vírgenes, guardado dentro de un "…Sagrario en donde está colocada una Caxa de madera forrada con bayeta con cerradura y llave, y dentro de esta otra (caja) de concha guarnecida con redes de hilo de oro, candado y llave de plata…"[33].

Por lo demás, decir que la totalidad del ajuar litúrgico y ornamental de la capilla de los Vélez de la catedral de Murcia no se conserva, o se encuentra en paradero desconocido, a excepción de las piezas que concretamente se especifican en el texto.

31 A.D.M.S. Leg. 32. Sin foliar.

32 Esta pintura ha sido estudiada por: J.C. AGÜERA ROS, "Varios cuadros de alegorías dogmáticas en Murcia". *Ephialte* nº II. Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 383-384.

33 La reliquia se encontraba ya en la capilla de los Vélez, al menos, desde 1533, dentro de una simple caja de madera, que se fue enriqueciendo con añadido de otros materiales en los años sucesivos, hasta llegar a su última configuración en el siglo XVII.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1792
Archivo Ducal de Medina Sidonia. Leg. 32. Sin foliar

Ynventario General de las Alajas a y Ropas de seda y Blanca que de presente existen en la Capilla del Señor San Lucas Evangelista, propia de los Excelentísimos Señores Marqueses de Villafranca, sita en la Santa Yglesia Catedral de la Ciudad de Murcia, con expresión de las ropas que se han hecho de nuevo y de las que se han reparado y compuesto que conservan en el Imbentario antiguo que con expecificación son en la forma siguiente

Plata

— Una Cruz, su peso doscientas treinta y nueve onzas y doze adarmes. Se haya compuesta, limpia y bruñida que sirve con su manga de terciopelo carmesí, fleco y galón de oro para las dos Procesiones generales Corpus y Accepción (sic) de [roto] por Privilegio y Regalía particular que goza la Casa de los Excelentísimos Señores Marqueses de Villafranca y los Vélez.
— Un Cáliz fabricado en relieve, Patena y cucharilla, de peso 20 onzas.
— Otro Cáliz liso, Patena y cucharilla, de peso de 20 onzas y 2 adarmes.
— Otro Cáliz liso, Patena y cucharilla con peso de 17 onzas y 11 adarmes.
— Una Cruz y [roto] Candeleros para el Altar mayor fabricados de nuevo. Su peso todo 119 onzas y 4 adarmes.
— Unas vinajeras sobredoradas por devaxo que no lo estavan y un plato [roto] para ellas, con peso todo ello de 20 onzas y 8 adarmes.
— Una Lámpara con peso de 146 onzas y 8 adarmes que está con la Cruz grande, Cálices, patenas, Cruz pequeña, Candeleros, Vinajeras y Plato. Se han limpiado y bruñido perfectamente=

Ornamentos Blancos

— Tres casullas de Damasco nuevas guarnecidas con galón de seda dorado y se compone cada una de estola, manípulo, Bolsas de corporales y CubreCáliz.
— Quatro Casullas de Damasco guarnecidas con dicho galón y [roto] antiguas que se han reformado y compuesto a la mayor perfección con otras dos que por inservibles se han desecho a este fin.
— Dos Casullas de espolín antiguo con flores de seda y algunos golpes de oro, guarnecidas con galón de Oro fino. La una con cubrecáliz y Bolsa de corporales y la otra sin ellos.
— Una casulla de espolín con ramos de colores guarnecida con galón falso, un cubrecáliz y Bolsa de Corporales.
— Un frontal nuevo de Damasco guarnecido con galón de oro fino para el Altar mayor=

Ornamentos Encarnados

— Un terno nuevo de Damasco Carmesí compuesto de Casulla y dos Dalmáticas corrientes guarnecido todo con galón de oro fino y forrado con lienzo garrona (sic) y un paño del mismo para el facistol.
— Una capa antigua de Damasco Carmesí guarnecida con galón y fleco de oro fino y forrada de tafetán de [roto] color con dos escudos de las Armas de la Excelentísima Casa bordados de oro y seda los colores, puestos en los extremos de dicha Capa, y en su manezuela (sic) dos pares de galones de plata.
— Tres frontales de Damasco Carmesí antiguos guarnecidos con flecos y galón de oro fino que se han compuesto nuevamente con los dos pequeños que servían en las mesas aparadores del altar mayor, y en lugar de esas se han hecho dos repisas de madera dadas de color [roto].
— Seis casullas antiguas de Damasco Carmesí ornamentadas con galón de seda, con estolas, manípulos, bolsas de corporales y cubrecálices que nuevamente se han compuesto y formado a la Mayor decencia=

Ornamentos Verdes

— Tres casullas nuevas de Damasco [roto] una guarnecida con galón y flequillo de oro fino y las otras dos con galón de seda, cubrecálices y bolsas de corporales.
— Tres frontales de Damasco antiguos con flecos y galones de oro fino nuevamente compuestos y reformados con otros dos pequeños que servían en las dos mesas aparadores para el Altar mayor, pues en su lugar sirven las dos repisas que se expresan en el color encarnado=

Ornamentos Morados

— Dos Casullas de Damasco nuevas y Corporales, CubreCálices y bolsas de Corporales guarnecido todo con galón de seda y forro de lienzo garrona (sic).
— Dos Casullas de Damasco que se han hecho con otras que se han desecho de las antiguas, con igual guarnición que las anteriores.
— Tres frontales antiguos guarnecidos con flecos y galón de oro fino que se han compuesto con dos pequeños que servían en las mesas aparadores del Altar mayor como queda dicho=

Ornamentos Negros

— Dos Casullas de Damasco nuevas guarnecidas con galón dorado forradas con lienzo garrona (sic) y con sus CubreCálices y Bolsas de Corporales.
— Tres Casullas antiguas de Damasco que se han compuesto con otras que se han desecho para este fin y quedan […] y guarnecidas con el mismo galón que las anteriores.
— Un terno de tela de oro y plata antiguo, guarnecido con galón y fleco de lo mismo y se compone de Casulla, Dalmática, Capa, bolsa de Corporales y paño de facistol sin cubrecáliz.

— Tres frontales de dicha tela con fleco y galón de oro y plata finos.
— Un Paño de Terciopelo muy antiguo guarnecido con cenefas de tela de oro y plata como la del terno, que sirve para el túmulo que se pone quando se hazen las Honras por los Excelentísimos Señores Marqueses y celebran los Religiosos Observantes siempre que sucede el capítulo Provincial en esta Ciudad=

Ropa blanca
— Seis albas de lienzo muy nuevas con encajes anchos texidos por los suelos y más estrechos en las bocamangas.
— Seis Amiños (sic) del mismo lienzo sin encajes.
— Seis pares de Corporales de […] más finos con encajes texidos como los precedentes.
— Seis […] nuevos de […].
— Seis Paños o tohallas para el aguamanil de lienzo caserillo nuevos.
— Treze docenas de pacificadores que se han hecho de los sobrantes de las albas viejas que se han desecho para componer otras.
— Cinco pares de [roto] de […] nuevos para los Altares con encajes texidos.
— Siete Albas antiguas que se han compuesto con otras cinco que por inservibles se han desecho a este fin, y han quedado a la mayor decencia.
— Trece pares de manteles antiguos de diferentes lienzos con encajes para los Altares.
— Doze cornualtaris […]=

Pinturas
— Un lienzo Pintura del Señor San Lucas Evangelista, y Nuestra Señora con su marco dorado colocado en el Altar Mayor de dicha Capilla como titular de ella y sobre éste un dosel de terciopelo carmesí.
— Un frontal de Piedra con primorosos embutidos y en medio grabadas las Armas de la Excelentísima Casa, y con los mismos embutidos de varios colores de piedra, y se halla puesto en el Altar mayor.
— Una guarnición nueba para dicho frontal con sus molduras doradas y en el interior color que imita a la concha y unido a la dicha guarnición y [roto] del Altar, zócalos de madera jaspeados para que guarden orden con el frontal hecho de piedra.
— Dos lienzos pintados el uno de San Juan Bautista y el otro de San Juan Evangelista, con sus marcos de color encarnado y diferentes golpes dorados, colocados en dos Altares que acompañan al Mayor.
— Dos lienzos Pintura el uno de la Epifanía o Adoración de los Santos Reyes y el otro de la Sagrada Familia, con sus marcos dorados, colocados en otros dos Altares de dicha Capilla.
— Cinco Aras colocadas cada una en su Altar.

— Seis candeleros nuevos de quatro palmos y quatro dedos de alto de madera tallados, pies de triangulo y baciados y plateados.
— Quatro candeleros de tres palmos, nuevos y plateados, de la misma hechura que los anteriores.
— Catorce candeleros de dos palmos de alto, torneados, lisos, plateados, también nuevos.
— Seis Sacras con Evangelios [roto] tallados y plateados.
— Un atril de Chapina plateada para el Altar mayor.
— Doce candeleros viejos que sirven de ordinario.
— Cinco atriles cada uno en su Altar.
— Cinco Misales, el uno bueno y los quatro bastante [roto]
— Cinco campanillas de metal, de mano, para las misas.
— Una campanilla mayor que las otras, fixada en la pared para llamar a Misa=

Sacristía
— Una cajonera.de Seis cajones para custodiar las Ropas.
— Un […] de madera, dorado, puesto sobre la cajonera que en medio tiene un Sagrario en donde está colocada una Caxa de madera forrada con bayeta con cerradura y llave y dentro de esta otra de concha guarnecida con redes de hilo de oro, candado y llave de plata y dentro de ella la caveza de una de las Once miil Vírgenes.
— Un cofre forrado de bayeta en donde está custodiado el terno negro de tela de plata y oro, con dos cerraduras y [roto] que haze a las dos.
— Un cajón grande en forma de Arca para custodiar la Ropa blanca.
— Un cuadro Pintura de la Degollación de San Juan Bautista con su marco dorado colocado sobre los cajones.
— Dos espejos de medio cuerpo con marcos negros.
— Un Cuadro grande con marco negro que representa la Nave de la Iglesia.
— Una Cruz de ébano con un Crucificado de bronze dorado con peana de la misma madera y embutidos de bronze zinzelado, y la cruz con remaches de lo mismo.
— Seis candeleros de ébano guarnecidos de bronce dorado y que estos y la cruz sirben para el túmulo quando ai Honores.
— Una tinaja para el Aceyte de la lámpara=

Todas las quales Alhajas y Ropas quedan existentes y encargadas de ellas Don Tomás Sánchez, sacristán mayor de dicha Capilla, quién lo firma con nosotros Don Joseph Miguel Fernández de la Porcilla, Provisor de esta Santa Iglesia, Capellán mayor de dicha Capilla y Don Joseph Zabalma, Padre Capellán Segundo de ella.
Murcia a 16 de junio de 1792
(Firmas y rúbricas)

La obra del Platero Manuel Timoteo de Vargas Machuca para la Real Casa

PILAR NIEVA SOTO
Doctora en Historia del Arte

A pesar de que han sido varios los autores que han dado a conocer alguna noticia biográfica o artística relativa a este importante platero de origen toledano, aún está pendiente un estudio más completo, en el que se recojan todas sus obras conocidas, tanto documentadas como conservadas, que en este último caso superan el medio centenar, cantidad verdaderamente excepcional en esta rama artística. La limitación del número de páginas exigida en este artículo nos impide también a nosotros ocuparnos de ello, por lo que nos limitaremos en esta ocasión a dar a conocer una serie de datos inéditos sobre los encargos que recibió de la Real Casa durante los reinados de Carlos III y de Carlos IV.

Breves apuntes biográficos y profesionales

Manuel Timoteo de Vargas Machuca perteneció a una importante familia de plateros cuya actividad se desarrolló a lo largo de más de un siglo. Su abuelo **Manuel de Vargas Machuca** se aprobó como filigranero en Toledo en 1694 y falleció en 1708[1]. Su padre, también toledano y llamado asimismo **Manuel**, nació en 1700

1 Los datos biográficos que se citan de la familia Vargas Machuca en relación con Toledo proceden de R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915 (reed. 2002), pp. 147 y 148.

o 1701, fue admitido en la Cofradía de San Eloy de su ciudad natal en 1722 (lo que equivalía a estar aprobado como maestro) y ocupó el cargo de platero de la catedral de Toledo en 1749, tras la muerte de Juan Antonio Domínguez. Su hijo **Manuel Ignacio de Vargas Machuca y Bronchalo** nació en 1773 (en Toledo según el registro de la Academia y en Madrid según el Colegio de San Eloy de Madrid) y con sólo 12 años, siendo aprendiz de su padre, le matriculó en la Academia de San Fernando, donde se halla registrado su ingreso el 1 de marzo de 1785[2], en 1789 era mancebo y en 1796 maestro al recibir la aprobación; vivía en la calle de la Lechuga nº 11 en 1808 y falleció en 1826 con sólo cincuenta y seis años[3]; es el autor de las piezas conservadas en el convento de la Encarnación de Madrid que dio a conocer Fernando Martín[4] con marca M.I./VARGAS, pero no de la guarnición de misal que se conserva en el Palacio Real de Madrid[5], fechada en 1795, que como demostraremos fue realizada por su padre. El hijo de éste, y por tanto nieto de Manuel Timoteo, se llamó **Pablo Luis**, nació ya en Madrid en 1804, era mancebo en 1821 y se aprobó en 1825.

Por su parte **Manuel Timoteo** —que es a quien dedicamos nuestro estudio— nació como sus ascendientes en Toledo en 1731 o 1732; ingresó en la Cofradía de San Eloy de esa ciudad en 1750, pero no se tiene noticia de ninguna pieza toledana suya hasta 1766, año en el que según Ramírez de Arellano[6] hizo varias obras religiosas para la parroquia toledana de la Magdalena; posiblemente éstas junto con las que hizo para la misma parroquial en 1767 y 1768 son las que se conservan en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Por otra parte, el mismo autor[7] se refiere a una lámpara que le encargó el cardenal Lorenzana en 1783 para la catedral y debía ser obra magnífica, pues además de pesar cerca de 18 arrobas (casi 900 marcos) quedó el cardenal tan satisfecho que le regaló 6.000 reales y al oficial que le ayudó otros 3.000. La lámpara se colocó en el presbiterio el 22 de julio de 1783, pero infelizmente no se conserva pues fue sustraída durante la invasión francesa.

En octubre de 1760 se registra su matrícula en la Academia de Bellas Artes de Madrid[8], aunque sin desvincularse de Toledo puesto que mantuvo la tienda abierta, lo que posiblemente le permitió marcar obras —como la custodia de la Colegiata de Belmonte de 1762/65— antes de aprobarse en Madrid en 1767. Este mismo año está documentado su trabajo en las iglesias de Tendilla y Albalate de

2 *Los registros de la Academia de San Fernando*, preliminar, transcripción y ordenación de E. PARDO CANALÍS, Madrid, 1967 (C.S.I.C.), p. 212.

3 Los datos referidos al Colegio-Congregación de artífices plateros de Madrid nos han sido amablemente proporcionados por el profesor José Manuel Cruz Valdovinos.

4 F.A. MARTÍN, "Piezas del platero Manuel Ignacio Vargas Machuca en el Monasterio de la Encarnación". *Reales Sitios* nº 69, Madrid 1981, pp. 29-36.

5 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 124.

6 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit., p. 427.

7 Ibidem, p. 378.

8 E. PARDO CANALÍS, ob. cit., p. 114.

Zorita (Guadalajara) y la Cofradía madrileña de San Eloy, por encargo de la cual hizo dos lámparas (no conservadas) destinadas a la iglesia del Salvador de Madrid[9], donde se veneraba la imagen del patrón de los plateros, que había realizado en 1764 el conocido escultor Juan Pascual de Mena, y que hoy se encuentra en la iglesia de San José de Madrid. Ocupó los siguientes cargos en el Colegio-Congregación: contador entre 1769 y 1773, mayordomo en 1779 (siendo el primero elegido tras la aceptación de las Ordenanzas de 1771), diputado en 1780 y aprobador entre 1781-82; no aceptó en cambio ser apoderado en 1788 y 1791, pero si fue repartidor de la alcabala de 1783 a 1786.

Por su obrador pasaron varios aprendices como su propio hijo **Manuel Ignacio** y los también maestros **Juan de la Cuerda** y **Antonio Ribera** (éste activo en Sigüenza). Sabemos que en Madrid vivió en el nº 7 de la calle de Atocha, frente al convento de Santo Tomás, y que en 1790 había cambiado de domicilio pues habitaba en el cuarto principal de la casa nº 5 en la calle de la Platería. Murió en Madrid quizá el año 1806.

Como ya se ha comentado, se ha conservado un amplio y variado número de obras suyas que se localizan en muy diversos lugares de la Península, tanto en instituciones religiosas —catedrales (Toledo, Pamplona, Plasencia, Las Palmas), iglesias y conventos de distintas localidades españolas— como en colecciones públicas y privadas, además del conjunto realizado para la Casa Real del que lamentablemente sólo ha quedado una pieza.

Por lo que respecta al marcaje nos consta que utilizó tres marcas diferentes en Madrid:

— la que debió emplear al inicio de su actividad presenta en la primera línea las letras M y L del nombre compartiendo el trazo vertical y a continuación un punto, y el apellido completo con B distribuido en otras dos líneas: ML./BAR/GAS.
— otra que sólo consta del apellido también con B en dos líneas: BAR/GAS.
— la conocida desde 1785 —usada indistintamente con la anterior— que consiste en el apellido con V en una sola línea: VARGAS. Ésta es la que lleva la pieza del Palacio Real de Madrid: una guarnición de misal fechada en 1795, que formó parte del juego de oratorio del Rey en el Palacio de Aranjuez.

Obras para la Real Casa:

I) Reinado de Carlos III

En la documentación consultada en el Archivo del Palacio Real de Madrid relativa al reinado de Carlos III, sólo aparece registrado el nombre de Manuel Timoteo de Vargas Machuca en dos ocasiones, ambas con motivo de la venta que le hizo al

9 Asimismo este dato inédito procede de la investigación del profesor Cruz Valdovinos.

platero real Joaquín García de Sena de un par de **pilas de agua bendita** destinadas a la reina madre de Portugal, que pasó una larga temporada en España (de octubre de 1777 a junio de 1778)[10].

Seguramente García de Sena compró tales piezas a su compañero de profesión Vargas Machuca porque no tuvo tiempo de hacerlas él mismo, considerando todas las obras nuevas y el reparo de las antiguas que le encargó el contralor general para el Real Sitio del Escorial, que es donde se alojó primero la citada reina. La primera **pila de agua bendita** fue vendida por Vargas Machuca el 10 de noviembre de 1777; tuvo un costo de 1.200 reales e iba destinada a la servidumbre de la reina portuguesa en El Escorial. Poco después, el 3 de diciembre del mismo año, entregó la otra **pila** que suponemos era de menor tamaño porque recibió 900 reales; ésta segunda también estaba destinada a la reina portuguesa, pero para que la usara en Madrid. Para la segunda se hizo un **hisopillo** de plata sobredorada —seguramente ya por García de Sena— puesto que en la factura que presentó el artífice con todas las cuentas anota que pesó 2 onzas y 4 ochavas, que el precio del material fue 52 reales y medio, el de la hechura 40 reales y que al contraste le pagó 16 reales "*por la certificación de el oro que se me entregó*".

II) Reinado de Carlos IV

Pocos meses después de inaugurar su reinado Carlos IV y María Luisa de Parma hicieron una serie de donaciones de piezas de plata al monasterio de San Joaquín de Madrid (conocido popularmente como los Afligidos) y a la catedral de Tortosa (Tarragona), para lo que se requirieron los servicios de Manuel Timoteo de Vargas Machuca, quien por entonces ya se había consagrado en la Corte. La idea de la donación surgió probablemente a mediados de 1789, porque el 5 de octubre la Casa de la Moneda le proporcionó la primera entrega de plata, que consistió en 168 marcos; posteriormente en virtud de reales órdenes de 4 de abril y 9 de junio de 1790 fue recibiendo otras partidas de plata encaminadas a realizar tres obras de gran envergadura: una **urna** para el altar dedicado a San Julián en el citado monasterio madrileño y dos **lámparas** para la capilla donde se veneraba la reliquia de la Santa Cinta en la catedral de Tortosa. Simultáneamente se encomendaba al platero napolitano Vicente Simioli la realización de una **cruz relicario** para colocar la reliquia de San Julián en el citado altar del monasterio[11].

La persona a quien se comisionó para que resolviera cualquier asunto relacionado con estas donaciones reales fue el armero mayor de su Majestad don Joaquín Biruete y Urquía, quien además de pedir la entrega de plata a la Casa de la Moneda, fue

10 Todas las citas documentales proceden del Archivo del Palacio Real de Madrid, que a partir de ahora abreviaremos con las siglas A.G.P. indicando la sección, fondo, legajo y caja en que se encuentra para facilitar su localización. En este caso A.G.P. Carlos III, leg. 53.

11 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 179, 1ª caja.

solicitando de la Real Tesorería dinero a cuenta para cubrir los gastos del platero mientras realizaba las obras. El 14 de diciembre de 1789 lo expresaba de esta manera "*el artífice a cuio cargo está la obra que se me ha encargado por S.M. necesita en la actualidad 20.000 reales. En esta atención suplico a VE mande que se me entregue la primera cantidad i que se sirva dar la orden correspondiente a fin de que se me subministre la segunda en dicho mes de febrero del año próximo*". En total se dieron a cuenta 80.000 reales, con lo que se pagaron las hechuras y traslados de las cuatro piezas mencionadas a sus lugares de destino.

Por otra parte estaba el costo de la plata, que fue suministrada íntegramente por la Casa de la Moneda y totalizó 426 marcos, 6 onzas y 7 ochavas, que importaban 71.812 reales (37.338 de los 222 marcos y 2 onzas que pesaron las **lámparas** y 34.474 de los 204 marcos, 4 onzas y 7 ochavas de la plata que se empleó en la **urna** y **cruz relicario**). Desglosando de esta última cantidad la plata que llevaba la **urna** —que es la que hizo Vargas— fueron 170 marcos, 2 onzas y 4 ochavas como consta en la certificación de los contrastes, lo que equivale a algo más de 39 kg. La cuenta la presentó Biruete el 28 de abril de 1791, pero la orden de liquidar las cuentas tanto con los artífices como con la Casa de la Moneda no se dio hasta el 20 de junio de ese año. A ésta se le adeudaban 43.501 reales y medio, que era el valor de los 258 marcos, 7 onzas y 4 ochavas que había proporcionado. El documento reza así "*la plata se franquió toda por la Real Casa de Moneda de Madrid y en cuanto a esto no resulta alcance alguno contra Viruete porque acredita con tres certificaciones del contraste que presenta haverse invertido en las alhajas el todo de los 426 marcos, 6 onzas y 7 ochavas que se le entregaron. En cuanto al dinero haviéndose librado a Viruete en tres ocasiones hasta 80.000 reales de vellón para atender a los referidos gastos y hechuras y no haviendo importado todo más que 79.639 reales resultan de alcance contra él y a favor de S.M. 361 reales de vellón*". De esa cifra 45.376 reales correspondieron a las **lámparas** (a 25 r. ½ por onza) y los 34.263 restantes a la **cruz** y la **urna** del altar de San Julián (a 21 r/o).

Está documentado que una vez terminadas las **lámparas** se las llevaron al conde de Floridablanca para que las viera y también que su traslado a Tortosa supuso los siguientes gastos: 2.060 reales de la calesa en que Manuel García (vecino de Alcalá de Henares) llevó a Biruete y a Manuel de Enebra (que sería algún oficial de Palacio) a la mencionada ciudad para entregar las **lámparas** al cabildo de la catedral, y por otra parte 1.500 reales importe de cuatro cajones —forrados de bayeta encarnada por dentro y badana por fuera con herrajes, cerradura y tachuelas de guarnición— que hizo el carpintero y cofrero de la Real Casa Joaquín de Olías para proteger las **lámparas**.

A diferencia de lo que ocurrió con la **urna**, cuyo diseño se debió al escultor Pedro Michel —como enseguida veremos—, el de las **lámparas** lo hizo el propio platero con arreglo al elegido por los Reyes. También en este caso podemos saber que por la hechura del dibujo y el labrado de la plata —que llevaba bastante adorno según la descripción que hicieron los contrastes en la tasación— cobró el

platero 37.980 reales, lo que suponía (con un ligero redondeo) 21 reales cada onza, cantidad importante teniendo en cuenta que en total pesaban 1.778 onzas (es decir 222 marcos y 2 onzas). Este precio se puede comparar con el que conocemos de las dos **lámparas** que le encargaron en 1767 para colocar delante de la figura de San Eloy en la iglesia del Salvador de Madrid, a las que nos referimos con anterioridad. En la factura que presentó Vargas Machuca el 18 de junio de 1768 al acabarlas, indicó que el total de ambas importó 21.803 reales, de los que 12.483 correspondieron a los 83 marcos, 1 onza y 6 ochavas que pesó la plata y los 9.320 reales y medio a la hechura, de lo que se deduce que ésta se pagó a poco más de 14 r/o, valor significativamente menor que el de las destinadas a la catedral tortosina, pero téngase en cuenta que, además de que habían transcurrido bastantes años y los precios habrían subido, probablemente las de San Eloy no llevarían adorno y en cambio las donadas por los Reyes debían ser muy ricas y originales, como se deduce de la descripción que hicieron los contrastes cuando las llevó el artífice a reconocer y tasar: "*Dos lámparas de plata grandes redondas compuestas de cuerpo huebo, con una asa pendiente, una borla y lamparín, tres cadenas para la lámpara echas de cinco eslabones redondos con una flor calada en el medio y seis lazos cada una, tres cartelas para el lamparín, tres cabezas de serafines en el cuerpo principal, tres leones en el manípulo con tres escudos, con una cifra en el medio, corona real y otros diferentes sobrepuestos echos de flores y a la greca, cincelado todo de ojas, gallones y perlas cada una…*". Suponemos que la causa de la desaparición de estas obras fue la invasión napoleónica como sucedió con la que hizo para la catedral de Toledo y tantas otras obras religiosas del país.

Además de las razones aducidas más arriba, pensamos que la diferencia entre ambas parejas estriba en que en el primero de los casos se trataba de una oferta hecha por los Reyes a la Virgen de la Cinta, a la que la monarquía tenía mucha devoción por considerarla protectora en los nacimientos de todos los miembros de la Real Casa y cuando una reina, princesa o infanta iba a dar a luz se trasladaba a Palacio desde la catedral de Tortosa el relicario con la Santa Cinta, que se suponía contenía el fragmento del vestido que la Virgen entregó a un canónigo de la catedral cuando se le apareció en el siglo XIV. Tras construirse desde ese momento diversos recintos para venerar la sagrada reliquia, se levantó por fin en la catedral de Tortosa entre 1672 y 1725 una capilla dedicada a la Virgen de la Cinta —también conocida como capilla real al haber sido costeada por los Reyes— que fue adornada con todo lujo y en cuyo altar se colocó la urna de plata realizada en 1727 por los plateros catalanes Francisco y José Tramullas para colocar el relicario con la Sagrada Cinta.

Por otra parte contamos también con los precios pagados a Vargas Machuca por la **lámpara** que hizo para la catedral de Toledo por encargo del cardenal Lorenzana. El costo total fue de 328.302 reales: 20 r/o correspondieron al precio de la plata y 26 r/o al de la hechura, por lo que aún se superó la cifra de las donadas por los Reyes a la catedral de Tortosa. La obra costeada por el cardenal debía ser efectivamente espectacular si consideramos por una parte su tamaño y peso (que con cerca de

900 marcos cuadruplicaba el de la pareja de la Santa Cinta: 207 kg. frente a 51 kg.) y por otra que el comitente quedó tan satisfecho que obsequió generosamente al artífice y a su ayudante.

En relación con la **urna** del monasterio premonstratense de Madrid, pensamos que debió tener la función de **arca eucarística** para usarla en Jueves Santo y en este sentido podría compararse con la que realizó también Vargas Machuca dos años después —en 1793— para la iglesia de Orgaz, que a diferencia de la madrileña se ha conservado y ha sido recientemente estudiada por el investigador Juan María Cruz[12].

Aunque Vargas recibiera simultáneamente el encargo de la Real Casa de hacer las dos **lámparas** y la **urna**, lo cierto es que acabó unos meses antes las primeras, porque las llevó a tasar a los contrastes Blas Correa y Antonio de Castroviejo el 24 de marzo de 1790, presentando la cuenta detallada el 6 de abril, mientras que la pieza destinada a la iglesia del monasterio madrileño fue tasada el 8 de noviembre del mismo año y la factura la presentó el 15 de febrero de 1791. La **urna** tampoco ha llegado a nuestros días, pero a juzgar por la descripción de los contrastes cuando se les llevó a tasar, no cabe duda de que se trataba de una obra muy refinada: "*Una urna de plata echura de arquitectura de orden corintio, en la fachada un nicho para una cruz, con un resplandor en el medio, una puerta engoznada de medio punto y alrededor un paño sostenido de ángeles corpóreos y cabezas de serafines, dos columnas con capiteles y basas y a cada costado dos pilastras, debajo de la cornisa un tablero con una inscripción latina, sobre la cornisa un zócalo y en el medio un excudo con una cifra de los nombres de los reyes nuestros señores, sobstenidos por dos ángeles corpóreos y por remate una cruz con su crucifixo, es plata de ley de onze dineros…*". El **arca eucarística** de Orgaz no presenta otras similitudes con la que Vargas hizo para Madrid que la presencia de cuatro ángeles corpóreos y de cabezas de serafines; carece de estructura arquitectónica, sin columnas ni pilastras; tiene guirnaldas, colgantes, hojas y ondas como es frecuente en otras obras neoclásicas del platero. En la puerta aparece un relieve de la Cena, asunto que adornó también el **atril** hecho para el **oratorio** del palacio de Aranjuez poco después, como comentaremos más adelante.

Según indica el documento, el dibujo para la **urna** lo eligieron los Reyes, quienes probablemente decidieran también que fuera el primer escultor real Pedro Michel quien realizara el modelo para copiarlo en plata. No descartamos en cambio que en la elección influyera que Pedro Michel era cuñado de Inés Ballerna, esposa del armero real Biruete, quien gozaba de gran consideración entre los monarcas y era el encargado de todas las cuestiones relacionadas con estas donaciones reales. Hemos comprobado en la documentación manejada que la relación entre el matrimonio

12 J.Mª. CRUZ YÁBAR, "Arca eucarística" en *Corpus. Historia de una Presencia*. Toledo, 2003 (Arzobispado de Toledo), pp. 136-137 y 411.

Biruete-Ballerna y el escultor francés —casado con una hermana de Inés Ballerna— fue bastante estrecha, puesto que éste quedó a cargo de los dos hijos de aquéllos cuando fallecieron, lo que le llevó a solicitar una pensión en agosto de 1802 porque tenía pocos medios, 74 años de edad y dos hijas solteras a las que mantener[13]. El trabajo realizado por el escultor francés para la **urna** de los Afligidos consistió en modelar en cera toda la escultura, los adornos, el paño y la cruz de remate, por lo que cobró 2.200 reales.

Además de esta obra diseñada por Michel y labrada en plata por Vargas Machuca para el monasterio citado, la Reina costeó una **cruz relicario** para poner la reliquia del obispo San Julián —patrón de Cuenca por quien la familia real sentía especial devoción—, cuyo encargo se hizo al platero napolitano Vicente Simioli establecido entonces en Madrid. Las dos piezas de plata citadas se inscribían en un amplio conjunto de obras costeadas por la Real Casa a lo largo de la década de los noventa, destinadas al altar colateral izquierdo de la citada iglesia monacal madrileña, sita en la plazuela de los Afligidos (hoy de Cristino Martos junto a la calle de la Princesa), que se dedicó a San Julián.

La importancia de la donación real y el carácter prácticamente inédito de la mayoría de las obras que se hicieron para el mencionado templo en este momento, merece que le dediquemos unas líneas. Como señaló José Luis Morales[14] hace diez años, el monasterio lo regentaban desde 1635 padres premonstratenses, que lo pusieron bajo la advocación de San Joaquín. Pero, como desde 1674 el retablo mayor lo presidió una imagen de la Virgen llamada Nuestra Señora de los Afligidos, el monasterio comenzó a conocerse popularmente como "de los Afligidos". Una de las festividades que con mayor solemnidad se celebraba en él era lógicamente la de San Julián "*del que se conservaba en el relicario del convento una cruz a la que tenían especial fervor las mujeres en estado de gestación*". El propio Morales publicó un Memorial del pintor Maella del año 1795, en que se anotaba que "*en 92 pintó un quadro de San Julián para el altar que la Reyna Nuestra Señora costeó en el convento de los Afligidos de esta Corte*". El cuadro representa el Tránsito de San Julián y se conserva actualmente en la iglesia parroquial de Santiago y San Juan Bautista de Madrid, adonde pasó tras la destrucción del monasterio premonstratense; mide 232 cm. x 132 cm.

Aunque varias de las obras —como las mencionadas de plata— se habían encargado con anterioridad a 1790, debió ser en 1792 cuando quedó terminado por completo el rico altar de San Julián que costeó la reina María Luisa, quizá en acción de gracias por los infantes nacidos en esos años: María Isabel en julio de 1789, María Teresa en febrero de 1791 y Felipe-Francisco en marzo de 1792.

13 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 186, 2ª caja.

14 J.L. MORALES Y MARÍN, *Mariano Salvador Maella*. Zaragoza, 1998 (Moncayo), pp. 156-157.

En un documento fechado el 8 de enero de 1791, firmado por Joaquín Birrete, se anotan las "*piezas de plata (y de bronce dorado de molido) que se hallan unidas al retablo de jaspes además de las sacras, atril y candeleros que se deven entregar a el abad del convento de padres afligidos de esta Corte a devoción de la Reyna nuestra señora que Dios guarde, con destino a san Julián obispo de Cuenca que se halla en el colateral de mano izquierda de dicha iglesia*". La relación de piezas era la siguiente: una urna de plata, una cruz de plata hueca para poner la reliquia de San Julián, 79 pies de moldura y entalladas de hojas que guarnecen el retablo, una cruz colocada en el frontal, una guirnalda grande, seis candeleros para la mesa de altar con sus pies triangulares con tres ángeles corpóreos sosteniendo tres escudos con diferentes atributos del santo, tres sacras con nubes y cabezas de serafines, un atril, dos candeleros con sus pies triangulares más chicos que los dichos para diario, una cruz hueca de maderas finas con sus remates de bronce dorado "*para llevar la reliquia del santo con la decencia que corresponde a las casas distinguidas que tuvieren devoción*".

La recepción de estos objetos en el citado monasterio se produjo el día 11 de dicho mes por parte del abad llamado Manuel Paz Moreno, quien al día siguiente escribía dando cuenta de los recibidos de don Joaquín Biruete "*…un retablo colateral de mano izquierda de esta iglesia con destino a san Julián obispo de Cuenca de jaspes y alabastros compuesto de mesa de altar, gradería, pie del cuadro con sus pilastras y cartelas en lugar de capiteles, su remate de medio punto en arco sobre el cuadro con la pintura del santo de altura de tres varas con las demás piezas de plata y bronce dorado de molido que se expresarán, cuya donación se han dignado hacer S.S.M.M. para el culto del santo por la especial devoción que le profesan…*"; seguidamente indicaba el resto de las piezas que ya hemos mencionado en la relación de Biruete.

Retomando el trabajo de Vargas Machuca para la Real Casa, sabemos por la documentación conservada en el Archivo del Palacio Real que desde agosto de 1795 se le fueron dando mensualmente cantidades de dinero por adelantado (casi siempre de 2.000 reales) para hacer un **oratorio** para el Rey destinado al Real Sitio de Aranjuez. El conjunto estaría integrado por un buen número de objetos en plata blanca y sobredorada, por lo que alcanzaría un alto costo, que justifica el pago fraccionado hasta su conclusión más de tres años después[15].

Las primeras piezas que se citan son el juego de seis **candeleros** y la **cruz de altar**, por lo que debió empezar por ellas en el propio año 1795, pero también entonces haría la **guarnición de misal** (lám. 1), conservada actualmente en el Palacio Real de Madrid, como demuestran las marcas que lleva de villa y corte sobre la cronológica de 1795 y la personal del platero que corresponde a él y no como pensó Fernando Martín a su hijo que aún no estaba aprobado[16]. A partir de septiembre de 1797,

15 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 143, 2ª caja.
16 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata…* ob. cit., p. 124.

cuando le hacen las entregas de dinero a cuenta, se citan también **sacras**, dos **candeleros** pequeños "*y otras piezas para el oratorio del Palacio de SM de este sitio*".

A pesar de que algunas de las piezas del **oratorio** se habían acabado años atrás, no las llevó a los contrastes hasta el 28 de marzo de 1798 para que reconocieron y valoraron todas, las cuales fueron descritas de la siguiente forma: "*Seis **candeleros** de plata grandes, con tres pies de cabra por pie cada uno, embasamento con tres niños, una columna astreada y arandela, mechero redondo, todo labrado de grecas, flores y perlas; una **cruz** con su crucifijo dorado, basa y pie igual al de los candeleros, otros dos **candeleros** pequeños iguales en echura a los grandes, tres marcos para **sacra**, una grande para las palabras de la Consagración, labrado de oxas y colgantes y por remate dos niños teniendo un óbalo con el Cordero y los otros dos para Evangelio y Lavabo, con igual labor y un niño por remate con una guirnalda y todos tres con garras de león por pie; un **atril** labrado de grecas, calados y perlas, con su vajo relieve de la Cena, engoznada la pieza donde se sienta el misal y la que por detrás le sobstiene; dos **vinagreras** con tres delfines por pie cada una labrada de oxas, grecas y perlas; un **plato** ovalado para ellas; una **campanilla** con igual labor; un **cáliz** y **patena** dorado por dentro y cucharita, labrado por el mismo estilo; un **ostiario** con **sobreostias**; una **palmatoria** con **apagador** y **pinzas**, uno y otro labrado en los mismos términos y una **guarnición** de un **misal**, tamvién labrada de grecas, perlas y florones y dos excudos de armas reales; pesa todo ciento noventa y ocho marcos y quatro onzas, vale a ochenta rreales de plata provincial el marco, treinta y un mill setecientos sesenta rreales de vellón*".

Vargas entregó la cuenta en Aranjuez el 1 de abril de 1798; indicaba que el valor de los 198 marcos y 5 onzas que pesó la plata fue de 33.745 (incluyendo un aumento de real y cuartillo por onza sobre los 20 r/o que era el precio legal); y el de la hechura 75.000, pero no podemos calcular el valor de cada onza porque en dicha cantidad va incluido el dorado del Cristo, cáliz y patena, además de las maderas y hierros que necesitaron algunas piezas. El montante fue de 108.754 reales, pero como había que descontarle los 80.000 reales que le habían ido adelantando en distintas partidas, le quedaban por cobrar 28.745 reales, si bien como él había ido pagando las facturas de otros artífices a quienes encargó algún trabajo relacionado con el **oratorio** le tuvieron que abonar otros 4.822 reales, siendo por tanto el alcance 33.567 reales. De las pinturas, escritos y vidrios que llevaban las sacras se ocupó Cástor González Velázquez (2.580 r); de la encuadernación del misal de cámara que iba forrado con tafilete y llevaba guardas de tafetán, registros y botoncillos, Plácido Barco (240 r); y Joaquín Olías del cofre para guardar todos los objetos del oratorio (1.238 r). Por último, el traslado del juego de **oratorio** al Real Sitio de Aranjuez costó 800 reales.

A la vista de las descripciones que hacen los contrastes no cabe duda de que el conjunto además de ser abundante sería muy bonito por el adorno figurado de algunas de las piezas (niños en **candeleros** y **sacras** —en éstas con relieve del Cordero la central y con guirnaldas las laterales—, bajorrelieve de la Cena en el **atril**,

LÁMINA 1. *MANUEL TIMOTEO DE VARGAS MACHUCA. Guarnici n de misal (1795). Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional).*

delfines en los pies de las vinajeras) y el resto de motivos decorativos (hojas, orlas de granos imitando perlas, grecas, guirnaldas), propios del más puro y refinado estilo neoclásico y que trabajados por un artífice tan destacado como Vargas Machuca debieron resultar de una gran elegancia.

Unos meses después de entregar el **oratorio**, en diciembre de 1798, Vargas presentó otra factura por importe de 3.235 reales y medio del importe de otras tres destinadas a dar la comunión a su Majestad, que también se consideraban correspondían a aquél; se trataba de un **copón**, una **copa** y una **salvilla**, pesaron 50 onzas y 3 ochavas y media de plata y se pagaron a 20 r/o, por lo que el material importó 1.008 reales y 17 maravedis; como por la hechura y dorado le dieron conjuntamente 2.000 reales, no podemos calcular cuántos reales por onza recibió por su trabajo. Para guardar estos tres objetos se encargó una caja que costó 227 reales. El artífice cobró el 22 de diciembre a través del ujier Felipe Martínez de Viergol, que era quien le había encargado todo el juego[17].

Las piezas citadas estaban acabadas el 15 de diciembre de 1798, que es cuando se llevaron a tasar. La certificación está firmada únicamente por el contraste de villa Antonio de Castroviejo y gracias a su descripción hemos podido identificar las tres obras (que se daban por perdidas) con otras tantas conservadas en el Palacio Real de Madrid y que al no llevar marcas figuraban en el inventario como madrileñas del último tercio del siglo XVIII[18]. Castroviejo las describió de la siguiente forma: "*Un **copón** de plata con pie columna redonda, copa y sobrecopa calada, tapa con cruz por remate, labrado de oxas a trechos; una **salvilla** pequeña redonda con pie atornillado, con orlas de granos imitados a perlas, y un **baso** en figura, con pie y columna redonda, labrado de oxas, dorado todo, pessa seis marcos, dos onzas, tres ochabas y media, vale a ochenta rreales de plata provincial el marco quinientos quatro rreales y quartillo de plata de a diez y siete quartos*". Efectivamente las tres piezas van sobredoradas, el **copón** (lám. 2) está decorado con hojas estilizadas, caladas en la zona de la copa, el **vaso** (lám. 3) tiene forma de cáliz con astil cilíndrico como si fuera una columna y se adorna también con hojas; y la **salvilla** (lám. 4) tiene plato y pie circulares, es de pequeño tamaño y como único adorno lleva un perlado en los bordes del plato y del pie, que coincide también con los que llevan copón y vaso al borde del pie, aunque no lo mencionara el contraste en su descripción. En nuestra opinión la ausencia de marcaje puede deberse a que cuando el artífice las llevó a tasar no estaba presente Blas Correa, marcador de corte, pues como ya se comentó sólo firmó la certificación el de villa.

No podemos precisar en qué momento y por qué razón esas tres obras pasaron al Palacio de Madrid, pero sin duda fue después del 24 de septiembre de 1812, en

17 A.G.P. Carlos IV, Casa leg. 145, 2ª caja.

18 Las tres piezas son inéditas, se encuentran en el llamado cuarto del obispo del Palacio Real de Madrid y llevan los siguientes números de inventario y medidas: 10103268 copón: 19'5 cm de alto y 8'3 cm de diámetro; 10103269 vaso: 15'3 cm de alto y 7'5 cm de diámetro; y 10103270 salvilla: 9'8 cm de alto y 22'5 cm de diámetro.

LÁMINA 2. *MANUEL TIMOTEO DE VARGAS MACHUCA. Cop n (1798). Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional).*

LÁMINA 3. *MANUEL TIMOTEO DE VARGAS MACHUCA. Vaso (1798). Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional).*

que aún se mencionan en un inventario del Real Sitio realizado al acabar la guerra contra los franceses. Sospechamos que, puesto que se guardaban en su propio estuche y se destinaban a la comunión del monarca, prefirieron dejarlas al cuidado del sacristán mayor —como se indica en el citado inventario— en lugar de trasladarlas a Andalucía para intentar preservarlas de su pérdida o deterioro durante la guerra como ocurrió con la mayoría de las del **oratorio**. Paradójicamente, en el caso de las de este conjunto, las que se conservaron fueron las que se guardaron en Aranjuez, como se verá más adelante.

El 12 de noviembre de 1808 las piezas del **oratorio** del Rey fueron inventariadas por el conserje del Real Sitio de Aranjuez, a petición del jefe interino del oficio de Furriera, encargado de solicitar el inventario de las piezas de plata existentes en el palacio de Madrid y en los Reales Sitios. No se mencionan ya ni el **atril**, ni la **guarnición** del **misal**, quizá porque se hubiesen trasladado a otro lugar. Las restantes se describieron así: "*seis **candeleros** para velas de a libra tallados y moldados, dos del mismo dibujo más pequeños para los lados del altar, una **cruz** grande con su crucifixo correspondiente a los candeleros, tres **sacras** con sus cristales, un **ostiario** pequeño con su tapa, una **palmatoria**, un par de **vinajeras** con su **platillo** y **campanilla**, una **cucharita**, un **cáliz** y su **patena**, una caja de tafilete encarnado que contiene un **copón** sobredorado, una **salvilla** y **copa** sobredorada que sirve para dar el agua al rey después de comulgar*".

Dos meses después de este inventario, para evitar que fueran robadas o destruidas por las tropas napoleónicas, se dio la orden al conserje del Real Sitio don Casimiro Bonavía —a cuyo cargo estaban todas las obras de Aranjuez— de trasladarlas a los Reales Alcázares de Sevilla, junto a un buen número de armas. El traslado no fue sencillo, como el propio Bonavía relató, ya que puso en riesgo su vida "*quando la salida de Aranjuez, pues por sacar las armas y la poca plata que havia en aquel Palacio estube a punto de perder la vida rodeado de el pueblo que queria las armas*". Se llevaron a Sevilla entre el 8 y 31 de enero de 1809, pero una vez en la capital hispalense se decidió que para que las piezas estuvieran más seguras se trasladaran a la ciudad de Cádiz, poniéndolas bajo la custodia del tesorero don Francisco Xavier Castaños. Tras pasar allí una temporada, la Junta Suprema Gubernativa del Reino decidió que regresaran a Sevilla y se entregasen a don Francisco de Castañedo, a quien se comisionó para destinar "*las que le pareciese a la Casa de la Moneda y las restantes para uso de la Junta Suprema*". En abril de 1809 Bonavía suplicaba que le dieran algún dinero a cuenta para ir desde Sevilla a Cádiz a recogerlas, empaquetarlas e inventariarlas; se le adelantaron 3.000 reales. En mayo el propio Bonavía informaba desde Cádiz que tanto las armas como las alhajas se habían inventariado, limpiado y empaquetado y en noviembre que "*podrían ir a la Casa de la Moneda la plata vieja y las que aunque buenas eran inútiles en el día*"; asimismo hacía saber que también estaba allí el cofre con toda la plata de la servidumbre del **oratorio** de Aranjuez, pero añadía "*esto es útil*"[19].

La Junta Gubernativa por medio de Lorenzo Bonavía (sin duda familiar suyo) solicitó las siguientes piezas: una **escribanía** de plata "*que es la única que hay*", seis **candeleros**, doce **platos** trincheros, dos **salvillas** y dos **bandejas**; pedía se diera orden para que se las entregaran rebajándolas del inventario general. Ignoramos la razón por la que finalmente se entregaron a la Junta muchas más obras de las solicitadas por ésta en noviembre de 1809, ya que en escrito firmado por Casimiro

19 A.G.P. Aranjuez, caja 14286.

LÁMINA 4. *MANUEL TIMOTEO DE VARGAS MACHUCA. Salvilla (1798). Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional).*

Bonavía en Cádiz el 17 de febrero de 1810 constan las armas y efectos entregados a aquélla el 24 de enero y de plata eran las siguientes: "*una* ***chocolatera*** *pequeña, dos* ***marcelinas*** *(sic), dos* ***cajas*** *como de tocador, una idem larga y chata, un juego completo de altar compuesto de una* ***cruz*** *grande con crucifijo, seis* ***candeleros****, un* ***atril****,* ***platillo*** *de* ***vinajeras*** *y* ***campanilla****, tres* ***sacras****, un* ***cáliz*** *con su* ***patena****, todo de plata sobredorado y afiligranado, dos juegos de* ***sacras*** *con el marco de plata, una* ***caja para hostias*** *de plata afiligranada, tres* ***misales con guarniciones*** *de plata, dos pares de* ***candeleros*** *de plata, bronce y piedra, un cuadro de la Virgen de Guadalupe de Méjico con el* ***marco*** *de plata a trechos sobredorado todo nuevo, otro mas pequeño de la Virgen del Sagrario, otro con un Santiago también de plata, otro con unas flores de plata...*". Además de estas piezas, se entregaron armas, objetos variados y 43.840 reales, de lo que se solicitó recibo. No podemos identificar ninguna de las piezas religiosas citadas con las del oratorio de Vargas Machuca, puesto que ni eran sobredoradas ni llevaban filigrana.

Varias de las armas se vendieron a miembros de la nobleza, otras se mandaron a Constantinopla, y probablemente un buen número de objetos de plata (entre los que se encontraban también las alhajas y otros efectos confiscados al príncipe de la Paz en Aranjuez) pasaron a la Casa de la Moneda para fundirse, porque el dinero recaudado por Casimiro Bonavía en estas operaciones importó 1.121.715 reales.

A las cuentas que presentó en mayo de 1810 se le pusieron algunas objeciones y reparos por encontrar equivocaciones y asuntos sin justificar, pero él se defendió pidiendo "*que se entiendan las circunstancias, que estaba el solo para vender, para ajustar, para escribir etc.*". Tras conseguir que aclarara la mayoría de las cuestiones se dieron por válidas las cuentas.

Probablemente a Aranjuez no volvió ninguna de las piezas que habían formado parte del **oratorio** del Rey, porque cuando el 24 de septiembre de 1812 se inventariaron los objetos existentes en el Real Sitio, en presencia del nuevo conserje don José Furundarena, no había ninguna obra en plata en el oratorio privado de su Majestad, en tanto que en la Capilla Real quedaban sólo "*unos fragmentos de las alhajas que se llevaron*" y respecto a los objetos sagrados que se guardaban en la sacristía habían sido custodiados por el sacristán mayor los siguientes: "*una **custodia** de plata sobredorada con sobrepuestos, una **cruz** para las procesiones idem, una **arca** para el monumento con sobrepuestos de plata algo estropeado, varios **floreros** estropeados de plata, tres juegos de **sacras** con sobrepuestos de plata*" y además "*una caja de tafilete con una **salvilla**, un **copón** y una **copa** que servían para dar la comunión, todo de plata sobredorada*".

Ya nos hemos referido más arriba al destino de estas tres últimas obras, pero desconocemos el momento en que el misal con la **guarnición** de plata pasó también al Palacio de Madrid, donde se encuentra actualmente. No tenemos duda en cambio de que la pieza corresponde al juego de **oratorio** de Aranjuez, porque además de llevar la fecha de 1795 (que es cuando se inició) y la marca del artífice Manuel Timoteo de Vargas Machuca (última variante), coincide con la descripción que hicieron de él los marcadores cuando se les llevó a tasar. Lo adecuado de su forma y la belleza de su adorno debieron influir para que su imagen fuera la portada del catálogo de platería de Patrimonio Nacional.

Aproximadamente en los mismos años que Vargas Machuca se ocupaba del **oratorio** de Aranjuez, se encargaron también para el Rey otros destinados a varios Sitios Reales: para el Palacio del Escorial hizo uno entre septiembre de 1792 y diciembre de 1795 el platero y broncista real Domingo de Urquiza, platero y broncista real; era por completo de bronce e incluía, además de las piezas para celebrar la misa, cuatro sillas y una mesa con guarniciones también de bronce; el costo total fueron 197.779 reales[20].

Por su parte, también el platero y broncista real italiano José Giardoni[21] terminaba en julio de 1798 otro destinado al Real Sitio de San Ildefonso, que costó 68.455 reales, 5 maravedis (incluyendo el material, hechuras, encuadernación de misal, vidrios, y pintado de vitela en las sacras, cofres para llevar las piezas etc.);

20 A.G.P. Carlos IV Casa, leg. 137, 4ª caja.

21 De Giardoni nos ocupamos recientemente en un trabajo que está en prensa, J.M. CRUZ VALDOVINOS y P. NIEVA SOTO, "José Giardoni, platero y broncista italiano al servicio de Carlos IV". *A.I.E.M.* tomo XLVII, Madrid, 2007 (C.S.I.C.).

este oratorio llevaba en bronce dorado a oro molido los siguientes objetos: dos **candeleros** que seguían el modelo de otro que se le entregó para que lo copiara (3.400 r), **cruz de altar** a juego con aquéllos con Crucificado en el árbol y dos ángeles en el pie (11.600 r), un **atril** (6.700 r), tres **sacras** adornadas con angelitos y cabezas de querubines (12.300 r), las **guarniciones** de un misal y una **palmatoria** (3.560 r); de plata sobredorada eran: un **cáliz** con dos angelitos sosteniendo la copa, una **patena**, una **cucharita**, un **copón**, un **vaso**, una **salvilla**, un **hostiario**, un **platillo** con **vinajeras** y una **campanilla**. Por el diseño de las piezas de plata, su dorado y hechura le pagaron 9.930 reales y por la plata empleada 4.205 reales y 17 maravedis, cantidades que estaban incluidas en los 68.455 del total indicado; sorprende el alto costo de las de bronce cuyo precio subió sin duda al llevar bastante adorno e ir doradas. No parece que ninguna de las obras de este **oratorio** haya llegado a nuestros días o por lo menos no han sido publicadas[22].

Al margen de que varios de los objetos del **oratorio** encargado a Giardoni eran de bronce, el número de ellos coincide prácticamente en su totalidad con el realizado por Vargas Machuca. Las únicas diferencias entre ambos estriban en que el del segundo tenía además de los dos **candeleros** pequeños para colocar a los lados de la **cruz** de altar otros seis de mayor tamaño y que realizó una **guarnición** para misal que no tenía el **oratorio** del platero y broncista italiano. Desgraciadamente no se pueden establecer comparaciones en cuanto a los precios cobrados por uno y otro artífice, porque el de Giardoni llevaba obras en plata y bronce y además englobaba el valor de la hechura con el del diseño y dorado.

Para terminar mencionaremos la última noticia conocida que relaciona a Vargas Machuca con la Real Casa. Se trata del encargo de dos **cajas** de plata para el Rey, que le hizo en 1797 el jefe de la Real Guardarropa[23]. La compra de las citadas piezas tenía lugar exactamente veinte años después de que le compraran las dos **pilas de agua bendita** para la reina de Portugal. La entrega de las **cajas** tuvo lugar el 11 de septiembre, pero curiosamente aunque Vargas figura en el encabezamiento como receptor de 1.300 reales, según un recibo que entregó al encargado de la Guardarropa, fue el artífice madrileño Antonio López Palomino quien firmó la cuenta por valor de 1.343 reales 3/9, lo que hace suponer que fuera él el autor de las piezas citadas. Puesto que no nos consta que ambos artífices trabajaran juntos, lo más probable es que Vargas recurriera a él para que las hiciera, como sucedió en 1777 cuando García de Sena en lugar de hacer las benditeras se las compró a Vargas Machuca. Esta situación se producía algunas veces entre compañeros de profesión.

Una de las **cajas** medía una cuarta de ancho, media de largo y tres dedos de alto, estaba engoznada "*a la francesa oculto en el grueso de las platas, con molduras abiertas a la mano todos los lienzos, en su centro una dibisión con la comodidad de quitarla y ponerla, dorada toda por dentro*". Pesó la plata empleada 18 onzas y 3

22 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 144, 1ª caja.
23 A.G.P. Carlos IV, Cámara, leg. 35, 1ª caja.

ochavas y media, que a 20 r/o sumó 368 reales y 3/9; de hechura se pagaron 360 reales, por lo que esta vez estuvo equiparada al material, pero no descartamos que estuviera incluido el dorado.

La otra **caja** tenía casi la misma forma y medidas que la anterior con la única diferencia de no llevar división en el interior, lo que la hacía pesar algo menos: 15 onzas y 6 ochavas, que a 20 reales supusieron 315 reales; la hechura de ésta fueron 300 r, a 20 r/o. No se indica si la caja llevaba dorado el interior, pero seguramente así sería pues era la costumbre habitual en las obras reales. Tampoco consta la función de las mismas, pero considerando las medidas (42 cm. de largo, 21cm. de ancho y 1'76 cm. de alto) y el lugar para el que se destinaron (Guardarropa del Rey) pudieron servir para guardar botones, alguna joya o condecoración o posiblemente tabaco. Como lamentablemente es lo habitual con los objetos de plata, tampoco éstos se han conservado.

Aunque Manuel Timoteo de Vargas Machuca estuvo activo hasta el primer lustro del siglo XIX, falleciendo con mucha probabilidad en 1806, no se registra ningún trabajo suyo para la Real Casa a partir de 1798.

El fulgor argentífero. Sierra, plata y minería en la Cartagena del siglo XIX

ANTONIO PEÑAFIEL RAMÓN
Universidad de Murcia

Si abundantes pueden llegar a ser las formas de acercamiento hacia cuestión en sí tan llena de connotaciones como la de *la plata*, no menos interesantes y motivadoras son las noticias y referencias sobre el tema por parte de viajeros, tal y como hemos señalado en algún otro momento[1].

Hemos hablado, así, recordémoslo, de la Murcia del siglo XVIII y de cuanto puedan haber visto, expresado o comentado al respecto aquellas personas que, procedentes de otros países y, desde luego, de otras mentalidades, conceptos, opiniones y modos de vida puedan haberlo considerado. De la visión y las formas de enfocar actitudes y valores diferentes a los suyos. De pareceres, en suma, sobre aspecto tan interesante, representativo y pletórico de valoraciones como viene a ser, precisamente, el estudio de *la plata*.

Volvemos, pues, a su examen, tan impregnado siempre de matices, pero cambiamos ahora de siglo. También, esto es importante, de marco, ambiente o escenario,

1 Cfr. A. PEÑAFIEL RAMÓN, "La mirada elocuente: plata y visión de viajeros en la Murcia del Antiguo Régimen" en *Estudios de Platería. San Eloy 2007* (J. Rivas Carmona, coord.). Murcia, 2007.

aunque su proximidad llegue a ser, sin ningún género de dudas, evidente. Estamos, así, en el siglo XIX y nos referimos a Cartagena y su sierra. El panorama es, por lo tanto, para el tema que ocupa en estos momentos nuestro cometido, distinto. La minería, fundamentalmente de plomo, pero también *de plata*, atrae ahora la mirada y observación del viajero.

Sierras duras y agrestes, rodeadas de un suelo fértil pero necesitado siempre de agua, componen un paisaje característico, que llama poderosamente la atención de quien viene de fuera[2].

Sierras áridas, es cierto, en lo agrícola, pero ricas en minerales, nos dejan ver, a través de lo que constituye su propio estudio radiográfico, esas minas que ofrecen lo mejor de cuanto poseen, la riqueza de sus profundidades, la presencia de vetas argentíferas mezcladas fundamentalmente con plomo. Minería cartagenera, que lleva con el tiempo a una nueva fase de esplendor a una ciudad ya para muchos dormida en el silencio de los siglos. Cartagena rediviva, que conocerá más tarde los días de gloria del modernismo, del Ayuntamiento, de mansiones señoriales y palacios que enlazarán, apenas, con el aún no perdido esplendor de sus días de Arsenal y fortaleza militar, cuando en 1728 se creó el Departamento Marítimo del Mediterráneo.

Cartagena añorada y presente. Cartagena cambiante y única. A ella dedicamos, desde nuestro amor y consideración, las siguientes páginas. El fulgor de *la plata* albergada en sus entrañas.

Así, el que podríamos considerar como punto de partida de la minería de Cartagena en la época que nos ocupa, debería situarse entre 1838 y 1842, en función del descubrimiento del filón de plomo de Jaroso en Sierra Almagrera. De este modo, a partir de 1843, la explotación se extendería a los escoriales propios de época de fenicios, cartagineses y romanos y, ya desde 1847, a los minerales carbonatados de la sierra vecina. Aparte del plomo, pues, también se explotarían otros metales, como *la plata* o el hierro o minerales como el azufre, si bien el primero tendría un papel privilegiado en lo tocante a número de yacimientos o importancia de carácter comercial[3].

---

2 "Recorremos una cadena de montañas de aspecto grandioso, pero desoladamente áridas. Es la región más salvaje de las costas españolas, y sin embargo estas montañas áridas y peladas son ricas en variados metales. Algunos especuladores extranjeros han levantado más de una fábrica en este desierto, donde el tratamiento del plomo argentífero ha dado buenos resultados. Aunque por diversas causas y desde hace poco tiempo, han existido desastres comerciales, cuyas consecuencias se resienten vivamente: todavía funcionan algunas fábricas, y nada más singular que ver surgir desde el fondo de barrancos grisáceos y desolados humeantes chimeneas, únicos testigos visibles de actividad. A menudo, estas endebles columnas, empequeñecidas por la masa enorme de las montañas que las dominan, se encuentran aisladas y muy lejos de cualquier habitáculo. Dan salida a humos producidos a gran distancia porque en los largos canales subterráneos que las separan de las fábricas tiene lugar la separación de los gases que la industria sabe utilizar para diversos usos" (A. de DEMIDOFF, *Etapas marítimas en las costas españolas de Cataluña a Andalucía. Recuerdos de un viaje realizado en 1847* en C. TORRES-FONTES SUAREZ, *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*. T. II. Murcia, 1996, p. 737).

3 M.T. PÉREZ PICAZO, "El "boom" minero" en *Historia de la Región Murciana*. T. VIII. Murcia, 1980, p. 51.

Y es que hablar de la minería cartagenera viene a suponer tanto como destacar —o subrayar— el apartado fundamental de la historia minera del siglo XIX, es decir, el plomo, acompañado de *la plata* como sustancia alternativa. Todo ello, como una fiebre con auténticos efectos fulminantes[4]. Puesto que, apenas iniciado el año 1840, había ya registradas un total de 1200 minas, en su inmensa mayoría de productos plomizos. Y, un año después, *el "boom" minero lo arrolla todo*, apareciendo una turbamulta de buscadores de la más diversa procedencia que empieza a recorrer el territorio en todas direcciones. Se espera sacar *plata* de todo tipo de terrenos; *la plata* es el mineral más en boga, "pues los demás ya se desprecian"[5]. Si bien, a este respecto, resulta manifiesto el consiguiente atraso tecnológico, fundamentalmente en los años de despegue, en los que todo se hacía bajo el ritmo de la improvisación[6].

La plata se halla, así, asociada a filones de galena, blenda y pirita. Hacia 1814 la extracción de galenas comenzó a desarrollar ya un extraordinario relieve, en tanto que los criaderos jienenses de Arrayanes daban paso a otros, sin duda más ricos en la zona del S E peninsular. Así, las galenas *argentíferas* se utilizaban también para la obtención de *plata*, especialmente cuando, desde 1820, se interrumpieron de manera definitiva las remesas de metal americano[7].

La práctica totalidad del metal producido era exportado. A Francia, en primer lugar; al Reino Unido, que absorbía la mayor parte del mineral no fundido. Si bien una R. O. de 12 de Noviembre de 1821 prohibía la exportación de minerales *argentíferos.* Teniendo presente que se consideraban tales "todas las galenas que contengan a lo menos una onza *de plata* por quintal de plomo"[8]. Prohibición reiterada dos años después, siendo efecto lógico de la misma la presencia de una industria de *copelación de plata*, paralela a la fundición para el tratamiento del plomo.

Sin embargo la prohibición cesó a partir del Arancel de 1849, en tanto que en 27 de Agosto de 1852 se abría la exportación sin cortapisa alguna[9]. Las frecuentes fluctuaciones de los precios del plomo y la gran demanda *de plata* desde 1854 permitió remontar la crisis, superándose pronto los niveles de producción anteriores a 1852[10].

En cuanto a la crisis del 1859-60 responde básicamente a un triple problema de precios en relación con *la plata*, el plomo y el carbón, y a una reducción de

---

4 J.B. VILAR y P. EGEA BRUNO, *La minería murciana contemporánea (1840-1930)*. Murcia, 1990 (2ª edición), p. 81.

5 "No se encuentra persona en este país, desde los jornaleros más pobres y miserables hasta los de más elevada clase, que no lleven siempre su piedrecita, para mostrarla a sus amigos o para ensayarla, aunque no deje duda ser mármol limpio y puro. Pero en habiendo quien informe que aquello es *argentífero*, se atropellan para registrar los terrenos", *El Minero*, Murcia, 25-Mayo-1841. Vid J.B. VILAR y P. EGEA BRUNO, ob. cit., p. 81.

6 Ibidem, p. 90.

7 Ibidem, p. 79.

8 Ibidem, p. 136.

9 Ibidem, p. 140.

10 Ibidem, p. 142.

la galena que se importaba entonces[11]. Un año más tarde, eso sí, había cesado la exportación.

A este respecto Francia, esto es, Marsella fue, ya lo hemos dicho, el primer cliente siempre de *la plata* cartagenera, en tanto que Gran Bretaña y Bélgica absorbían algunas partidas. Otras eran remitidas a las cecas de Barcelona y Sevilla, y cantidades variables de mineral *de plata* para su copelación en otras fábricas, tanto de dentro como de fuera de España"[12].

Crisis, en suma, producida por una serie de fallos de carácter estructural de la explotación minera, entre los que podrán citarse la excesiva división de la propiedad, la práctica del arriendo y subarriendo a corto plazo o la ya mencionada tecnología primitiva junto, por supuesto, a la inexistencia, en general, de una mentalidad propiamente capitalista[13].

Pero volvamos al viajero. Y como cada época supone un cambio en la dirección de la mirada, también existe una fuerte fisura entre los viajeros ilustrados del siglo XVIII y los románticos del XIX[14]. Las cosas, los temas, las perspectivas cambian. Lo normal, lo que no es en sí extraño, deja ya de interesar. Tan sólo la novedad resulta ahora atrayente. Todo es superficial; ver rápidamente —siempre rápidamente— lo que ya han visto y contemplado otros, el afán de contar el mayor número de tierras posibles, el poder escribir, pues, un libro de título lo suficientemente expresivo[15]…

Y así, si en el siglo XVIII el viaje habría dejado de ser un mero y simple traslado para pasar a convertirse en un hecho útil o necesario, en el XIX la necesidad pasa a ser una enorme curiosidad por conocer cuanto sea diferente, naciendo así el llamado viaje de placer[16]. Por todo ello, al viajero del siglo XIX le atrae cuanto constituye o supone lo típico y pintoresco. Lo que se ve y aprecia desde una perspectiva propia, que muy frecuentemente acude a algo tan característico como la inventiva —esto es, la fantasía— para dar mayor chispa e interés al relato[17].

De este modo, es usual que los grandes escritores conviertan en literatura sus viajes a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. Así como que viajeros sin

11 Ibidem.

12 Ibidem, p. 143.

13 M.T. PÉREZ PICAZO, ob. cit. p. 52-53. De este modo, los que consiguieron los mayores beneficios solían invertir en tierras o en un consumo ostentoso, pero no, por lo general, en tecnificar sus yacimientos. Al tiempo que los grandes terratenientes regionales que compraban acciones mineras lo hacían meramente con fines especulativos. Así ocurrió, por ejemplo, con la acumulación obtenida por notables familias —y fortunas— murcianas como podían ser los Servet o los Peñafiel.

14 C. TORRES-FONTES, "La Catedral de Murcia en las crónicas viajeras" en *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos* (G. Ramallo, coord.). Murcia, 2003, p. 576.

15 C. TORRES-FONTES SUAREZ, *Viajes de extranjeros…* ob. cit., t. I, p. 116.

16 A. CANO CALDERÓN, "Viajeros murcianos". *Murgetana* nº 70, Murcia, 1986, p. 104.

17 C. TORRES-FONTES, "*La Catedral de Murcia…* ob. cit., p. 577.

nada que ver con el afán o deseo del escritor, pasen a convertirse, a través de sus impresiones plasmadas por escrito, en narradores de viajes[18].

Siendo, precisamente, hacia 1843, cuando llega a Cartagena un inglés, Martin Haverty, quien, a través de su obra *Andanzas por España en 1843*, y después de una serie de elogios a cuanto representa la bahía de Cartagena, presenta una excelente información en torno a las minas. A sus antecedentes cartagineses y romanos, a los hallazgos del Nuevo Mundo y tesoro americano. Al reencuentro de las minas y "a obtener el precioso metal: *la plata*"[19]:

"Es un hecho históricamente conocido que los Cartaginenses y más tarde los romanos explotaron gran cantidad de minas del Sur de España y sacaron de ellas gran cantidad de oro, *plata*, plomo y otros metales. Las laderas de esas montañas se ven todavía perforadas como cavernas por las cuales salía *la plata* y el oro que relucía en los tronos de los Césares. Y no obstante, no se les ocurrió a ninguno de los pobladores posteriores volver a mirar si alguno de esos metales preciosos no seguían todavía dentro…"

"Ahora, sin embargo, un nuevo empuje impulsa a la gente en esta útil industria. El rico mineral que se encontraba yaciente en la superficie de la tierra, le ha inducido a explorar las montañas en su búsqueda…"

"Se han establecido varias fundiciones a lo largo de la costa, con el propósito de fundir el mineral y separar *la plata* del plomo, ya que las minas argentíferas son únicamente las que se explotan…"

"Cerca de Cartagena varias fundiciones han sido establecidas y en una, dirigida por los Sres. Pellet Hermanos, de Lyon, tuve la oportunidad de apreciar el desarrollo de la actividad y varios ejemplos de mineral. Para el proceso de separación de *la plata* pura del metal en bruto se creía que era indispensable tener el horno alimentado con madera, pero como este tipo de combustible no se podía encontrar en cantidades suficientes en España a no ser que fuera a alto costo, el ingenio de los fundidores había puesto en marcha métodos para prescindir de él"[20].

En tanto que, tres años después, llega Richard Ford (*Manual para viajeros por España y lectores en casa*). Con él, se ha dicho, acaba el viajero clásico, romántico, típico[21]. De este modo, su guía, relato y adecuados comentarios, con frecuencia objetivos, aunque a veces tocados de una clara subjetividad inglesa, se hallarán siempre presentes en quienes atraviesen más tarde las tierras de España[22]. Descripciones ricas y abundantes, por otra parte, del pasado minero y comercial de Cartagena a través de los tiempos, hasta llegar a un nuevo resurgir, justo en la época y momento en que se produce su visita:

---

18 A. CANO CALDERÓN, ob. cit. p. 104.
19 C. TORRES-FONTES SUAREZ, *Viajes de extranjeros…* ob. cit. t. I, p. 146.
20 Ibidem, t. II, p. 661.
21 Ibidem, t. I, p. 154.
22 Ibidem.

"El gobierno de Fernando VII intentó poner en marcha estas empresas mineras, pero las guerras civiles frenaron mucho eso; ahora que la tranquilidad pública ha sido restablecida en gran medida, el espíritu de la especulación se ha reanimado y los capitalistas extranjeros han llegado en gran número con ciencia y maquinaria, también extranjeras, e incluso el español aun con lo cauto que tiende a ser cuando se trata de arriesgar su capital en acciones comerciales, se ha unido a esta fiebre del oro que camufla sus más inveteradas antipatías nacionales e incluso religiosas"[23].

Señala también el *posible* y aparente origen del descubrimiento de las minas: "Las minas situadas cerca de Cartagena fueron descubiertas por un pobre tejedor de esa ciudad llamado Valentín, quien, aunque decía que iba de caza, se pasaba los días en la sierra de Almagrera, a unas dos leguas de Cuevas de Vera; aquí, cerca de una cresta pendiente llamada el Barranco Jaroso, encontró lo que él pensó, y con razón, que sería mineral precioso, y se llevó muestras de él a Granada y Córdoba, para hacerlo ensayar, resultando ser galena o plomo *argentífero*"[24].

Así como, por supuesto, los resultados obtenidos: "A juzgar por un documento oficial, parece ser que en marzo de 1843 las diversas fundiciones del distrito de Cartagena obtuvieron, por medio de 70 operaciones, 170.000 onzas *de plata*. Estas instalaciones dan trabajo ahora a más de 50.000 familias, y tal es el movimiento general que el aspecto de la comarca ha cambiado por completo. Se envían grandes cantidades *de plata* a Francia en lingotes, y vuelven a España en forma de piezas de cinco francos, lo que supone un bonito beneficio para aquel país"[25].

No menos interesante es la llegada, y reflexiones fundamentalmente de índole económica, del alemán Alexander Ziegler, que en 1852 (*Viaje a España. Con reflexiones sobre la situación económica del país*) se recrea en una larga, densa y pormenorizada especulación sobre las minas, su pasado y su presente:

"La extracción de minerales de las minas, al igual que la siderurgia y fundición de Escombreras y de Santa María de Pormán y Alumbres dan trabajo sobre todo en invierno, a una gran parte de los habitantes de esta región. La minería del plomo *argentífero* se practica en las cercanías de Cartagena y especialmente en la sierra de Gador, famosa por sus riquezas en plomo"[26].

"En los distritos mineros del reino de Murcia y sobre todo en la comarca de Cartagena existe una gran reserva minera de metales. En las montañas que se extienden a todo lo largo de la costa del Mar Mediterráneo desde Portmán hasta Villaricos y hasta el río Cuevas, zona en la que hay alrededor de 3.000 minas; se extrae sobre todo plomo y *plata* …"[27].

"La mayor parte de *la plata* producida en los años 1846 y 1847 fue obtenida mediante una máquina de vapor, perteneciente a la compañía S. Jorge, de la misma

23 Ibidem, t. II, p. 706.
24 Ibidem, p. 709.
25 Ibidem, p. 710.
26 Ibidem, t. III, p. 778.
27 Ibidem, p. 779.

fábrica citada, por el contrario la mayor parte del plomo se obtuvo en 1846 en la fábrica S. Blas regida por D. Blas Requena…"

"San Juan de las Águilas, ciudad que visité en mi viaje de Cartagena a Almería, posee varias grandes fábricas, en las que se funde y se purifica el rico mineral procedente de la sierra Almagrera y de la sierra de Lomo de Bas, distantes dos leguas. El propietario de una gran fundición de plomo, por cuya fortuna se pudo montar la fábrica con muchos hornos de fundición, nos comunicó que el mineral de plomo posee un 34% de plomo y un pequeño porcentaje *de plata*.

De los puertos de esta ciudad, que cuenta con 4832 habitantes, se exporta sobre todo plomo, *plata* y mármol. El valor de *la plata* fundida exportada en los años 1843 y 1844 alcanzó un promedio de 2.264.500 reales de vellón para *la plata* exportada por medio de la navegación de cabotaje, y la llevada al extranjero se elevó en cuanto a su valor a 17.372.250 reales de vellón"[28].

Con circunstancias históricas comentadas en general por los distintos viajeros, respetuosos acerca de lo que fue el pasado comercial y minero de Cartagena, como nos muestra Emile Bégin, autor de un *Viaje pintoresco por España y Portugal*, en 1852[29] cuando nos habla de su riqueza en tiempos de Escipión, y de cómo las minas *de plata* fueron explotadas durante mucho tiempo con enorme éxito[30], así como de la determinación de Felipe II para que se buscasen nuevamente estos filones. Pero, también, de cómo, tras la aparición de las minas de México, fueron cayendo en el abandono las instalaciones españolas, hasta llegar al momento de su visita:

"En estos últimos tiempos, se han vuelto a restablecer los trabajos de explotación; he visto en el fondo de la bahía, a la izquierda, una vasta fábrica metalúrgica que suministra ricos productos. Nuestro capitán me ha dicho que a menudo él había transportado a Marsella cajas de *lingotes de plata* procedentes de los alrededores de Cartagena. ¡Tanto mejor! España volvería a ser muy pronto floreciente si se extrajese parte de las riquezas que guarda su suelo; tiene en él un verdadero Perú"[31].

O en el caso del barón Jean Charles Davillier (*Viajes por España,* 1862), que recorre España acompañado del dibujante Gustavo Doré, y que encuentra una Cartagena en estado que considera lamentable, viéndose obligado a evocar tiempos mejores:

"Este puerto, que se llama Cartagena de Levante, para distinguirle de la ciudad de América del Sur, ha perdido su antiguo esplendor. Fundada por los cartagineses, que establecieron en ella su gran arsenal, la ciudad llegó a ser muy rica, y cuando Escipión la ganó encontraron en ella los romanos un prodigioso botín, "hasta tal punto —dice un autor latino— que es imposible dar una idea: "*La plata* era tan

28 Ibidem, p. 780.

29 Obra, en realidad, de dos autores, al ir acompañado de un tal doctor Meniére, a quien, por circunstancias que no quedan lo suficientemente claras, no se permite desembarcar al llegar al puerto de Cartagena (Ibidem, t. I, p. 175).

30 Ibidem, t. III, p. 785.

31 Ibidem.

abundante, que los vencedores la emplearon para anclas de sus navíos. Hace cien años, bajo el reinado de Carlos III, Cartagena era muy floreciente. Tenía entonces sesenta mil habitantes"[32].

"Las minas de los alrededores fueron días atrás muy productivas en la antigüedad. Hoy día se explotan las escorias abandonadas por los romanos, y todavía se extrae gran cantidad de plomo. En cuanto a la ciudad, es triste, desagradable y monótona"[33].

Amplia, erudita y minuciosa descripción la que nos hace, también, A. Germond de Lavigne, a través de su *Itinerario descriptivo, histórico y artístico de España y Portugal*, Paris, 1859. Hablándonos de una explotación minera en general mal dirigida:

"Acabamos de mencionar el plomo y *la plata* entre las principales riquezas del suelo. Estos dos metales se encuentran en las montañas que bordean la costa del Mediterráneo. Se cuentan aquí hasta 3000 pozos que datan de todas las épocas y de los cuales, algunos, están todavía en explotación"[34].

"Con una buena dirección, las minas que se encuentran en casi todo el territorio de Cartagena podrían ser objeto de especulaciones lucrativas, pero los trabajos están mal dirigidos, la mano de obra es cara y se obtiene, como en toda la costa, más provecho sometiendo a un nuevo tratamiento los considerables montones de escoria dejados por los romanos y que se encuentran en casi todos sitios cubiertos por una capa de tierra de aluvión. Todavía se extrae de un 1 a un 10% de plomo por medios poco costosos y muy simples. Algunos de estos yacimientos de escoria están arrendados por 30, 40 ó 90 mil duros y lo mismo ocurre con el lavado de las tierras que forman el lecho de los numerosos barrancos que atraviesan el país: estas tierras contienen de un 45 a un 50% de sulfuro de plomo casi puro"[35].

En tanto que Valerie Boissier, condesa de Gasparín (*A través de España, Cataluña, Valencia, Alicante, Murcia y Castilla*, 1869), viajera culta e ilustrada, que llega acompañada de marido y buen número de amigos, se deleita en cuantas enumeraciones de, al menos, aparentes atractivos se le muestran, al tiempo que reduce al máximo los comentarios de cuanto contempla. Aunque al llegar a Cartagena, y encontrar un mar desierto, siente la presencia viva de tiempos pasados:

"¡Pobre Cartagena! Tu gloria pasó, ya no hay flota, ya no hay jardines, ya no hay batallas; la magia de tus colores ha desaparecido; las minas *de plata* se han perdido, las entrañas de tus montañas quebradas guardan el secreto de sus filones. Sólo te queda el azul del mar con los matices pálidos de tu acantilado. Y desde el fondo de las perspectivas, sobre estas transparencias desiertas, creo ver las galeras fenicias cuando llegaban corriendo con sus pabellones rojos sobre el lapislázuli de

32 Ibidem, p. 836.
33 Ibidem, p. 837.
34 Ibidem, p. 803.
35 Ibidem, p. 810.

la marea y desplegaban sus velas púrpuras a un pueblo de mercaderes sirios que llenaba los muelles, que cargaban *la plata* en bruto y *la plata* obrada; los flancos de las galeras se doblegaban, el carenado se hundía, y no pudiendo cargar una onza más, los marineros lanzaban las anclas de bronce; ataban las anclas *de plata* a la popa, y el navío partía, arañando pesadamente el mar con sus tesoros"[36].

"Todavía se explotan las minas. Compañías extranjeras han retomado los trabajos; sin embargo, en cuanto *la plata* aparece las excavaciones se paran. La aparición de un filón *de plata* expropia al poseedor. *La plata* pertenece por derecho al gobierno español (ciertamente nadie en el reino lo necesita más que él) y lo que haría en otro lugar la fortuna del propietario es aquí su ruina. ¡Una desgracia, pues, para quien en cuenta una veta!, inversión de fondos, trabajos exteriores, todo está perdido. El Estado excava o no excava, esto le concierne, pero usted se queda sin nada…"[37].

Siguen llegando los viajeros y con ellos, como es lógico, sus comentarios y opiniones. Como Samuel J. Cox, norteamericano trotamundos, de fina ironía frente al mundo anticuado que va encontrando, en su *Búsqueda de los rayos de sol invernales en la Riviera, Córcega, Argelia y España*, 1869, que nos habla, extasiado, de cuando Cartagena era una de las ciudades más ricas del mundo:

"Mientras nos adentramos en la bahía, vemos ante nosotros la gran fortaleza antigua construida por los cartagineses. Fue tomada por Escipión el Africano, en el 210 antes de Cristo.

En aquella época, Cartagena, o Cartagonova, era una de las ciudades más ricas del mundo. No por su vidrio, esparto o pesca —que ahora da empleo a la mayoría de la población— sino por sus minas *de plata* y plomo, de las que al penetrar en la bahía, podemos ver columnas de humo procedentes de chimeneas situadas en las áridas montañas, bajo las cuales estas viejas y durante mucho tiempo abandonadas minas vuelven a ser reactivadas.

Los romanos empleaban como esclavos en las minas a los antepasados de los orgullosos *hidalgos*, y enviaban a los penados hasta aquí. Debido a las invasiones godas y a la decadencia de la industria minera *de plata* europea, y el posterior descubrimiento de las ricas Américas en el siglo XV, estas minas se quedaron inactivas hasta el año 1839.

Es entonces cuando sociedades anónimas comienzan a ponerlas en funcionamiento de nuevo y a enriquecerse por su puesta en marcha. Me informó el cónsul francés, pasajero también en nuestro barco, que de estas minas sacan fabulosas sumas de dinero. La minería ha dado lugar a un considerable comercio con Inglaterra"[38].

Por eso, también Theodor von Bernhardi, en sus *Recuerdos de un viaje por España*, nos habla en 1870 —la obra no será publicada hasta 1886, en Berlín— del comercio de Cartagena. De su importancia. De cómo los productos mineros de la

36 Ibidem, p. 876.
37 Ibidem, p. 877.
38 Ibidem, p. 893.

sierras próximas suponen un interesante movimiento de ventas. De cómo las minas aportan plomo y zinc. Y de cómo, además, el plomo suele contener una cantidad pequeña, escasa, *de plata*. Se trata, tengámoslo presente, del viajero alemán que todo lo anota, explica y razona:

"El comercio de Cartagena es muy importante; los productos de la rica minería en la cercana sierra a la orilla del mar producen un movimiento de ventas muy importante. Sin embargo este comercio se trata de una forma muy especial, de la que es difícil encontrar otro ejemplo. Las minas proporcionan plomo y zinc. El plomo contiene normalmente una cantidad relativamente escasa *de plata*; en este país no se preocupan mucho de separar este precioso metal. El plomo se vende normalmente, tal cual, en dirección a Marsella, y los compradores de allí se comprometen contractualmente a pagar las sumas correspondientes, según se encuentre *más o menos plata* en la masa tras la decantación"[39].

Y es por estos mismos años, concretamente en 1880, cuando visita nuestras tierras Pierre de Tchihatchef, Correspondiente del Instituto de Francia. Profundo erudito, sabe analizar pasado y presente y ofrecer una síntesis de la producción minera de Cartagena y la Unión (*España, Argelia y Túnez. Cartas a Michel Chevalier*)[40].

Si bien se acercan malos años. El precio del plomo bajará hasta 11 libras — tonelada en 1885. A lo largo de los años 80 la sierra de Cartagena tendrá cerradas más de la mitad de su minas, registrándose una gran emigración de obreros. La Unión perderá un 30% de sus habitantes. Cierto que entre 1888-89 se recuperará, pero a partir de 1892 volverá otra vez a paralizarse afectando el espectro del desempleo a más de 20000 mineros[41].

Desde 1886 el agotamiento de las calaminas es prácticamente total, siendo sustituidas por las blendas, a mayor profundidad y con mayores dificultades de explotación[42], si bien la utilización de mineral de hierro será muy importante entre 1867 y 1900.

"He visitado una de las minas más importantes cerca del pueblo de la Unión, conectado con Cartagena por una vía férrea recorrible en *media* hora. El pueblo está habitado exclusivamente por mineros, cuyo número no es inferior a los 10000…"[43].

"Las alturas áridas y de perfil redondeado, limítrofes del pueblo de La Unión constituyen uno de los centros principales de explotación. Se encuentran escalonadas sobre una línea de aproximadamente 10 Kilómetros de largo, orientada generalmente de este a oeste. La roca consiste corrientemente en calcáreo silíceo, y el mineral en plomo *argentífero* asociado al hierro. El mineral se presenta en vetas y bolsas, sien-

39 Ibidem, p. 917.
40 Ibidem, t. I, p. 226.
41 M.T. PÉREZ PICAZO, ob. cit. p. 123.
42 Ibidem, p. 124.
43 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros…* ob. cit. t. III, p. 963.

do explotado mediante pozos y galerías poco profundos, pero muy numerosos, al punto que todas las alturas están ampliamente agujereadas, mientras que en las zonas inferiores de la montaña, especialmente en la larga planicie ondulada que se despliega a su pie, se alzan las chimeneas destinadas a conducir el humo desprendido por los hornos en donde el mineral se funde. La operación de fundido es muy simple. Se efectúa en unos hornos construidos en yeso y terminados por debajo en golletes cónicos. El mineral puesto en fusión con el coque amontonado conjuntamente, deja colar el plomo *argentífero* en el recinto cónico inferior del horno, de donde sale por un agujero que se abre cuando se supone el recinto suficientemente lleno de sustancia líquida. Las aberturas practicadas en la parte mediana del horno dejan escapar la escoria que, siendo más ligera, queda en la superficie de las sustancias líquidas concentradas en el recinto cónico inferior.

El mineral es traído a lomos de mula desde la montaña y sufre un primer procedimiento de trituración que permite separar las partes más ricas en metales de las más pobres, fundiéndose éstas las primeras. Las partes menos productivas son sometidas a una operación de lavado que recuerda toscamente, y en muy pequeña escala, el lavado de las arenas auríferas en Siberia. Después de esta operación, todo lo que es suficientemente rico para ser fundido, es entregado a los hornos. El plomo *argentífero*, o galena, es generalmente fundido en barras o placas, y bajo esta forma es enviado a Inglaterra o Bélgica para ser sometido al tratamiento definitivo, en vista de la extracción *de plata* que contiene. Cuando se cree que esta última se encuentra en proporciones suficientemente grandes, el tratamiento se efectúa en el mismo lugar"…

"Según las informaciones que me han sido comunicadas en Cartagena por las autoridades competentes, el mineral de Cartagena es menos rico que el de las montañas cerca de Almería, sobre todo de esas que terminan en Cabo de Gata, y donde se encuentra a veces *plata pura*, bien es verdad que en delgadas hileras. En cuanto al distrito minero de Cartagena propiamente dicho, el pueblo de La Unión constituye su centro.

La producción anual de plomo *argentífero* se estima en unas 36000 toneladas (1000 Kilogramos por tonelada), siendo la proporción *de plata pura* de unos 50 gramos por cada 100 Kilos. Eso daría anualmente unos 1000 Kilogramos *de plata pura*, representando un valor de 155.844 francos, a 222 francos el Kilogramo *de plata pura*. Sin embargo, la proporción entre *plata* y plomo ha aumentado desde que las minas de Linares han empezado a enviar al distrito minero de Cartagena parte de su mineral… Aunque puedan ser favorables las condiciones en que se encuentra la explotación minera de Cartagena, distan mucho de las que fueron en tiempos de los Cartaginenses y Romanos…"[44]. "En presencia de tales riquezas, la España de hoy nos parece bastante pobre, a pesar de todas esas bellas minas que

44 Ibidem, p. 965.

ya no recuerdan el pasado más que por algún nombre curioso y reminiscencia a veces secular…"[45].

Aunque a veces hay viajeros que, sin hablar para nada de la minería, como, por ejemplo, el portugués Anselmo de Andrade (*Viaje a España*, 1885), periodista, que llega a España en 1880, muestra un auténtico desdén hacia Cartagena, y nos hace ver cómo, después de haber decaído como puerto comercial, volvió a adquirir categoría como arsenal para precipitarse de nuevo una vez que los astilleros se fueron al Ferrol: "Cartagena triste, solitaria y abandonada, como una ciudad *viuda*, desafortunada y pobre…"[46]. ¿Acaso él, que se considera periodista, no ha obtenido información alguna sobre lo que ha sido su esplendor minero?

En tanto que, también por esos años, otro viajero —A. Eschenauer, *España. Imágenes y recuerdos. 1880-1881*— retoma y sintetiza las palabras de A. Germond de Lavigne, haciendo ver, una vez más, los escasos rendimientos de las minas por su mala explotación. Con ellas, precisamente, optamos por dar fin a la trayectoria del presente estudio:

"Cartagena es un bello puerto, el más vasto de España tras el de Vigo; una plaza fuerte de primer orden protegida por altas montañas coronadas de imponentes fortalezas, un arsenal de alta importancia y un extenso Astillero de construcción naval. Es el punto de comunicación más directo con Argelia. Las minas que la rodean, de estar mejor explotadas, podrían, según dice, dar un buen rendimiento. Sólo las montañas de escorias dejadas por los romanos tienen por sí solas un valor considerable"[47].

45 Ibidem, p. 966.
46 Ibidem, p. 995.
47 Ibidem, p. 1013.

La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

La catedral es, evidentemente, el edificio eclesiástico más importante en razón de su categoría como primera iglesia diocesana, y también por ello puede destacar como santuario devocional o como relicario de singular veneración, incluso durante siglos ha llegado a convertirse en escenario principal de los acontecimientos de la ciudad y hasta de la monarquía, tanto de sus ceremonias como de sus sepulcros[1]. En fin, una compleja serie de funciones que ha contribuido a determinar una peculiar tradición catedralicia y con ella una específica configuración monumental y artística del edificio y de su ajuar, todo lo cual sirve, a su vez, de testimonio de una larga y nutrida historia, que como espejo excepcional refleja el pasado de las ciudades, de los reinos y de la Iglesia[2]. De aquí que la catedral no sólo sea un edificio religioso o un monumento artístico sino igualmente un documento histórico fundamental.

La historia de las catedrales puede remontarse a tiempos pretéritos y lejanos, aunque está claro que alcanzan su madurez en plena Edad Media, bien patente a partir del siglo XI, como manifiestan las grandes fábricas, primero románicas y luego

1 Este trabajo se inserta en el proyecto "Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias" (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, de Ministerio de Educación y Ciencia.

2 En este punto es necesaria la cita del libro de A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La catedral*. Madrid, 1993.

góticas. Así, se compone una larga historia catedralicia con sucesivas etapas hasta llegar a nuestros días. En España esa historia catedralicia resulta particularmente rica e ilustra de manera extraordinaria las distintas etapas que la jalona y las concepciones imperantes en cada una de ellas[3]. Desde luego, el caso español es más que revelador de lo que es la catedral medieval, renacentista, contrarreformista, barroca, etc.

Lógicamente, la etapa medieval marca decisivamente la historia de las catedrales españolas y destaca muy especialmente por las grandes obras de construcción. En efecto, deben tenerse en cuenta las catedrales románicas erigidas con la madurez de los reinos hispanos, entre ellas las del Camino de Santiago, desde Jaca a la propia Compostela, aunque la expansión hacia el sur de esos reinos también permitió la erección de importantes fábricas románicas en Zamora y Salamanca. Con el apogeo del siglo XIII se propicia una nueva fase de obras, ahora bajo la impronta del gótico, que encuentra su mejor expresión en las catedrales de Burgos, León y Toledo, aunque esta significación castellana no debe hacer olvidar el protagonismo de la Corona de Aragón, que incluso ofrece la peculiaridad de las catedrales catalanas, sobre todo en Gerona. Pero aún hay que contemplar la fase del gótico final, pues durante el siglo XV parece que se produce una notoria reactivación, según demuestran las catedrales Pamplona, Murcia o Sevilla. En suma, la Edad Media aparece dominada por la construcción de grandes fábricas catedralicias, aunque este protagonismo de las obras de arquitectura no debe ensombrecer la importancia concedida también al amueblamiento y al enriquecimiento del ajuar, como bien testimonian algunos retablos góticos, caso de la Catedral de Tarragona o de la Catedral Vieja de Salamanca[4], o diversas sillerías góticas, desde Barcelona a Toledo o Sevilla[5], incluso el anterior coro pétreo de Santiago de Compostela, obra del famoso maestro Mateo[6], que inaugura la tradición tan española del coro en la nave central, fuera del recinto de la cabecera, como se impuso en otros países[7].

El siglo XVI, de tantas grandezas históricas y culturales, ofrece un panorama de acuerdo con ese esplendor[8]. Se mantiene incluso el ritmo de construcción con fábricas, aun de tradición gótica, como la de Segovia y la nueva de Salamanca, si bien

3 Sobre las catedrales españolas resulta imprescindible el libro de P. NAVASCUÉS PALACIO y C. SARTHOU CARRERES, *Catedrales de España*. Madrid, 1983 así como el P. NAVASCUÉS PALACIO, *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*. Barcelona, 2004.

4 Los retablos medievales españoles y, evidentemente, los catedralicios cuentan con el importante estudio de J.E.A. KROESEN, *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch Schiereiland. Vorm, plaats, boodschap*. Groningen, 2003.

5 D. y H. KRAUS, *Las sillerías góticas españolas*. Madrid, 1984.

6 R. OTERO y R. YZQUIERDO, *El coro del Maestro Mateo*. La Coruña, 1990.

7 El coro catedralicio español exige la cita de P. NAVASCUÉS PALACIO, *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1998 y "Los coros catedralicios españoles". *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. La Coruña, 2001, pp. 23-41.

8 Diversas visiones sobre las catedrales durante el siglo XVI y siguientes centurias ofrece el libro de M.A. CASTILLO OREJA (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001.

son los edificios renacentistas del antiguo reino de Granada los que mejor representan este periodo, empezando por la propia catedral granadina, auténtico emblema del nuevo orden cristiano de la ciudad[9]. Además de lo que supone el complemento de los conjuntos catedralicios con construcciones anejas, entre capillas, sacristías o salas capitulares, siendo un ejemplo de particular relevancia el de Sevilla, donde tales estancias adquieren una grandeza y un ornato dignos de la mejor arquitectura quinientista[10]. No obstante, buena parte de la actividad en las catedrales se centra en el amueblamiento y aderezo de los templos, exactamente en el revestimiento de sus interiores de retablos, incluidos magníficos y monumentales retablos mayores, rejas, sillerías corales o trascoros, elementos que contribuyeron a enfatizar y solemnizar el espacio ceremonial, consagrando la tradición española de la dualidad entre capilla mayor y coro, al tiempo que con sus galas renacentistas propiciaron una nueva imagen más fastuosa y brillante de la catedral. Efectivamente, son tantas y del categoría las realizaciones de este tipo que llegan a conformar un capítulo clave dentro de la historia de las catedrales españolas.

A partir de la última parte del Quinientos se advierte un nuevo interés por los retablos mayores con la destacada presencia del sagrario[11], desde que se iniciara el retablo de Astorga y que alcanzará su plenitud, ya entrado el siglo XVII, en el magno altar de la Catedral de Córdoba[12]. Este protagonismo eucarístico viene a manifestar el importante impacto de la Contrarreforma en las catedrales, ahora convertidas en espacios dominados por la exaltación del mismo[13]. Bajo ese impacto contrarreformista se va a desarrollar en ellas un amplio programa de actuaciones destinado a exaltar la devoción y a reafirmar las glorias eclesiásticas, que se concreta en una nutrida serie de capillas y retablos[14], incluso con importantes reformas en los viejos presbiterios, caso de las obras seiscentistas de Santiago de Compostela o Valencia, donde se impone ya claramente la retórica barroca. Ésta alcanzará toda su especta-

9 E.E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990.

10 A.J. MORALES, "La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVIII y XVIII". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 173 y ss.

11 Sobre este particular ver los trabajos de J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español". *Imafronte*, nº 12-13, 1996-1997 y A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, 1991.

12 El curso de las catedrales españolas a partir de este tiempo cuenta con las numerosas aportaciones recogidas en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003 y *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Actas del Congreso. Murcia, 2003.

13 La cuestión de la catedral como espacio eucarístico es tratada por G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio eucarístico". *Camino de Paz. Mane nobiscum Domine*. Orense, 2005, pp. 47-58.

14 G. RAMALLO ASENSIO, "Los retablos barrocos en las catedrales españolas". *Imafronte* nº 12. 1996-1997 (1998), pp. 51-78.

cularidad en el siglo XVIII, con más capillas y retablos, aunque la prosperidad de esta centuria propició de nuevo obras de gran envergadura, hasta la construcción de alguna catedral, como la de Cádiz, pero asimismo llama la atención la importancia concedida a la magnificación del exterior, entre grandiosas fachadas y torres, bien ejemplificadas en los casos de Santiago y Murcia, que ciertamente contribuyeron a otorgar a la catedral una presencia más monumental y representativa dentro de la ciudad[15]. El apogeo dieciochesco prosiguió con el clasicismo de la Ilustración, que aún dejo creaciones relevantes, por ejemplo el retablo mayor y el trascoro de Segovia o la solemne fachada de Pamplona.

Después de tan magnos esfuerzos durante tantos siglos, el panorama de las dos últimas centurias resulta de escasa significación, aun cuando se emprendiera la obra de alguna catedral, como la Almudena de Madrid, o se halla completado o restaurado a la manera historicista alguna otra, aspecto que bien ilustra la Catedral de Sevilla[16]. Incluso el siglo XX ha traído la ruptura de la vieja tradición catedralicia española con la supresión del coro en la nave central y su traslado a la capilla mayor[17].

Esta misma secuencia histórica de los edificios catedralicios, de sus distintas fases de construcción y de aderezo, se aprecia en la formación y desarrollo de sus tesoros y ajuares litúrgicos, que de esta manera adquieren mayor significación que la meramente suntuaria. En efecto, los grandes conjuntos de platería de las catedrales no sólo representan excepcionales tesoros en su cantidad y riqueza sino que al mismo tiempo sirven de extraordinario documento histórico de las mismas catedrales y de sus distintas etapas, de tanto valor como sus fábricas, retablos y demás complementos, incluso ilustrando magníficamente las concepciones que animaron cada una de esas etapas, pues no debe olvidarse la particular relevancia otorgada a la obra de platería en el ceremonial y en el culto y, por tanto, el papel tan fundamental que desempeñó en ese servicio tanto en lo funcional como en lo conceptual. Sencillamente, las piezas de plata se constituyen en testimonios de singular elocuencia y valor documental de los usos catedralicios y de las ideas que los inspiraban y de su evolución a lo largo del tiempo, a veces con una especial y mayor significación como instrumentos esenciales de la liturgia y de sus fundamentos. Desde luego, la

15 G. RAMALLO ASENSIO, "El rostro barroco de las catedrales españolas". *Cuadernos dieciochistas*. Ediciones de la Universidad de Salamanca. 2000, pp 313-347.

16 Esta cuestión cuenta con el estudio de I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La Catedral de Sevilla. El debate sobre la restauración monumental*. Sevilla, 1994. Del mismo autor *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*. Valladolid, 1996.

17 Entre los diversos casos se puede esgrimir el de la Catedral de Pamplona, estudiado por R. FERNÁNDEZ GRACIA, "La restauración de la postguerra". *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús Mª Omeñaca*. Pamplona, 2006, pp. 293 y ss.

catedral y su historia no se pueden entender sin la comprensión de la platería y de su propia historia[18].

Esta relevancia de la platería catedralicia queda ya confirmada desde la Edad Media, a pesar de que el panorama de esta época aparece muy disminuido por razones lógicas, fundamentalmente por el deterioro derivado de su antigüedad y, en consecuencia, su reemplazo por otras obras. No obstante, las piezas conservadas de entonces revelan un esplendor acorde con las grandes construcciones románicas y góticas, incluso muchas de ellas son de excepcional categoría, siendo así exponentes de la particular riqueza de esos ajuares medievales y de los criterios de refinamiento y lujo que rigieron su configuración, que de esta manera alcanzaron verdadero carácter de tesoro y con ello un sentido de extraordinaria maravilla en el gusto por el brillo y el color que proporcionan los esmaltes, la pedrería y el cristal de roca. Sin más, sirva de botón de muestra el exquisito relicario del Santo Sepulcro de la Catedral de Pamplona, creación parisina de la época de San Luis, donado a dicho templo por su yerno el rey Teobaldo II de Navarra[19], lo que a su vez es exponente de la importancia de estos regalos reales que, junto a los de los grandes eclesiásticos, contribuyeron decididamente en la formación de los tesoros catedralicios y a

18 Sobre los tesoros catedralicios y sus platerías ver R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 487-503 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". *Las catedrales españolas en la Edad Moderna…* ob. cit., pp. 149-165. Asimismo J. RIVAS CARMONA, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº 15. 2000. A todo ello pueden añadirse diversas monografías: M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral y Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978, S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, M. CAPEL MARGARITO, "La platería en la catedral de Jaén". *Libro homenaje al Profesor Don Manuel Vallecillo Ávila*. Granada, 1985, M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca, siglos XV-XIX*. Salamanca, 1986, M.T. MALDONADO NIETO, *La platería burgalesa: plata y plateros en la Catedral de Burgos. Estudio histórico-artístico*. Madrid, 1994, 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 o R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la Catedral de Granada". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 545-562, además de los capítulos dedicados a la materia en varios libros sobre catedrales, como las de Zamora, Sevilla, Pamplona, Córdoba, Granada o Guadix. La validez del planteamiento propuesto en el presente trabajo queda confirmada en los estudios relativos a algunas catedrales y a la historia de sus platerías, como los de J. RIVAS CARMONA, "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 631-650 y "La platería en la Catedral de Guadix". *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, 2007, pp. 335-377 y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "El ajuar de plata de la Catedral de Almería. Historia de su formación". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 483-502.

19 M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit. pp. 48-49, M.C. HEREDIA MORENO, "Relicario del Santo Sepulcro". *Orfebrería de Navarra*. Pamplona, 1986, pp. 27-29 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Los relicarios góticos del Santo Sepulcro (siglo XIII) y de la Santa Espina (siglo XV) de la catedral de Pamplona". *Príncipe de Viana* LXIII, 2002, pp. 287-317.

otorgarle una especial relevancia como signo de tan alto patrocinio y de las peculiaridades que el mismo exigía, conforme a las típicas mentalidades medievales y al sentido de magnificencia que conllevaban esas donaciones sagradas[20]. En fin, estos tesoros litúrgicos y religiosos eran asimismo tesoros marcados por la impronta real, de igual modo que las catedrales servían de escenarios de la monarquía y de sus ceremonias y faustos.

El más que fragmentario panorama que hoy proporcionan las piezas conservadas de la Edad Media puede completarse con la importante información que proporcionan los inventarios catedralicios de ese tiempo, siendo especialmente reveladores los que se confeccionaron en los primeros años del siglo XVI, o sea aquéllos que recogen lo acumulado hasta las postrimerías del periodo, por lo que permiten hacer un balance final del mismo. En este sentido resultan muy oportunos los que por entonces se realizaron en dos catedrales tan distintas como las de Córdoba y Pamplona[21], aunque con bastantes puntos en común, por lo que son muy adecuados para definir lo que era un tesoro catedralicio en la conclusión de la Edad Media. Evidentemente, lo primero que llama la atención es la preocupación por dotar del necesario, incluso suntuoso, ajuar litúrgico y devocional a esos templos mayores, dando prioridad en número y categoría a las piezas fundamentales del culto y del ceremonial, específicamente los cálices, las cruces y los relicarios, aunque no dejan de reseñarse otras como incensarios, navetas, acetres o portapaces. Tanto en Córdoba como en Pamplona figuran más de diez cálices, hasta de muy rica apariencia con esmaltes y labores cinceladas, así como varias cruces de distintos tamaños, entre procesionales y de altar, aunque en este capítulo sobresale el conjunto cordobés, por el número, que también sobrepasa la decena, y por la extraordinaria riqueza de algunas de ellas, habiéndolas de plata con esmaltes, de cristal de roca, de jaspes y de azabache, como aún testifican la cruz de cristal del siglo XIII o la del obispo don Iñigo Manrique, de un extraordinario gótico tardío de finales del XV. No menos espectacular resulta el capítulo de los relicarios, incluso figuran en él piezas verdaderamente excepcionales, que por su relevancia han sobrevivido hasta la actualidad. Así lo demuestran los relicarios del Santo Sepulcro o del Lignum Crucis de Pamplona o el busto de Santa Úrsula de Córdoba. Dentro de la relación de relicarios de Pamplona se indica uno "que se llama verule donde suelen lebar el corpus el dia del Corpore Chisti y se cierran con agujas". Lógicamente, se trata de una custodia de Corpus y en ella hay un testimonio elocuente de la incorporación

20 Puede citarse el libro de G. DUBY, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid, 1993, pp. 24-25. Asimismo I. BANGO TORVISO (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. León, 2000.

21 Respectivamente, M.A. RAYA RAYA, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 611-629 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Platería medieval en la Catedral de Pamplona según un inventario de 1511". *Anales de Historia del Arte* nº 17, 2007, pp. 71-87.

de esta clase de piezas en los tesoros catedralicios en la parte final de la Edad Media, una vez constituida la fiesta del Corpus Christi. En efecto, la significación de dicha fiesta y el culto eucarístico hicieron que las catedrales se empeñaran en hacerse con el oportuno receptáculo de la Sagrada Forma para su veneración y, aunque de momento no se generalizara la típica custodia de plata[22], no hay que olvidar que ya comenzó a realizarse para ciertas catedrales. La antigua Corona de Aragón proporciona diversos ejemplos en este sentido, desde la de Gerona a la Barcelona o Ibiza, además de la desaparecida de Valencia.

A pesar de la significación de todo lo expuesto, las principales creaciones de la platería se destinaron a los altares catedralicios, a fin de resaltar el protagonismo del culto y de la capilla mayor. En efecto, uno de los más importantes capítulos de la platería de las catedrales medievales corresponde a este particular, tanto a los frontales de las mesas como a los aparatos que se dispusieron sobre ellas a manera de retablos, aunque también hay algún ejemplo de baldaquino[23]. Éste fue el caso de Santiago de Compostela. La iglesia románica y el mismo altar del Apóstol fueron enriquecidos por el famoso arzobispo Gelmírez con un templete abierto en cuatro arcos, que a su vez incluía un frontal rico y un retablo instalado detrás de la propia mesa[24]. Este mismo juego de frontal y retablo de plata se conoce también en la Catedral de Zamora, tal como revela un viejo inventario del siglo XIII[25]. De todas formas, el mejor ejemplo que hoy se puede aducir es el conjunto de la Catedral de Gerona. Configurado fundamentalmente en diversos momentos del siglo XIV con la intervención de de prestigiosos plateros, Bartomeu y Pere Berneç, constituye un conjunto en nada inferior a lo que debió ser el de Santiago y de parecida índole[26], ya que dispone también de baldaquino y de un impresionante retablo, aunque en su día se contemplaba asimismo con cuatro frontales, rodeando por completo el bloque del altar, tres de plata para los laterales y la testera, todos ellos del mismo siglo XIV, y el cuarto de chapa de oro, destinado al frente, que venía del siglo XI, como elemento aprovechado del viejo altar románico[27]. En fin, no cabe nada más espléndido con su abundante labor escultórica, en bultos y relieves, sus numerosos esmaltes de rica policromía y los relucientes efectos de la plata en su color o sobredorada o del oro. Este conjunto de Gerona señala también la importancia que en esa época tuvieron los retablos de plata en las catedrales de los territorios de la Corona de Aragón.

22 Por ejemplo, la Catedral de Córdoba aún en 1507 tenía "Una custodia grande de madera dorada para el día del Corpus Christi con quatro vidrieras…" (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 137).

23 A este respecto resulta conveniente recordar el trabajo de J.E.A. KROESEN, "Retablos medievales de plata". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 243-261.

24 S. MORALEJO ÁLVAREZ, "Ars Sacra' et esculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* nº 11, 1980, pp. 189-238.

25 G. RAMOS DE CASTRO, *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982, pp. 123-124.

26 J.E.A. KROESEN, "Retablos…" ob. cit., p. 260.

27 F. ESPAÑOL, "El escenario litúrgico de la Catedral de Girona (s. XI-XIV)". *Hortus Artium Medievalium* vol. 11, 2005, pp. 213-232.

Así, el propio Pere Berneç intervino en otros, como el de la Catedral de Palma, de 1373, y el de la Catedral de Valencia, concluido en 1391, aunque en esta última se hizo otro nuevo en el siglo XV, que no se terminó hasta 1506[28]. Evidentemente, tales elementos fueron los principales ornatos de las capillas mayores, que de este modo se convertían en cámaras maravillosas, ostentando espectaculares tesoros, que a su vez se hacían más espléndidos con la acumulación de otras piezas de platería. De hecho, el conjunto de Gerona se completaba con varias cruces y evangeliarios que se dispusieron en el remate del propio retablo, además del recipiente eucarístico destinado a la hornacina que en su día tenía en el centro[29]. Pero igualmente se podían acumular en estos recintos otros aderezos, como las numerosas lámparas de que da testimonio el inventario de 1511 de la Catedral de Pamplona[30].

El esplendoroso siglo XVI, al tiempo que las catedrales se completaban y engalanaban con retablos, rejas, sillerías o trascoros, propició un semejante enriquecimiento de los tesoros, que en verdad adquirieron una extraordinaria relevancia tanto en el incremento de piezas como en la categoría y magnificencia de las mismas, como aún siguen demostrando muchas obras conservadas, a pesar de las pérdidas, incluso importantes, entre ellas las diversas creaciones de Enrique de Arfe para la Catedral de León, caso de la custodia y de la magna cruz procesional[31], o la custodia de Cuenca, de Francisco Becerril[32]. Pero los inventarios catedralicios, una vez más, manifiestan la magnitud que tales tesoros llegaron a alcanzar en el curso de la centuria[33]. Realidad que también se hace patente en el hecho de que las catedrales tengan sus propios plateros titulares y algunos incluso se cuentan entre los más prestigiosos y excelentes maestros de la época[34]; desde luego, para ellas trabajaron, por lo general, los mejores y más grandes plateros, que asimismo les dejaron sus creaciones principales. En suma, muchos de los más importantes episodios de la historia de esta edad de oro de la platería española tienen por protagonistas a las catedrales.

Ciertamente, se produjo un notorio enriquecimiento del ajuar litúrgico y ceremonial conforme al boato eclesiástico y catedralicio de entonces o a los refina-

28 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid, 1999, pp. 522-523.

29 F. ESPAÑOL, ob. cit., pp. 218 y 227.

30 J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Platería…" ob. cit., pp. 74 y 82.

31 J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., pp. 69-72 y 153-154.

32 D. PÉREZ RAMÍREZ, *La custodia de la catedral de Cuenca*. Cuenca, 1985.

33 Así, se pueden mencionar los distintos inventarios de la Catedral de Almería, fechados en 1551, 1558, 1567 y 1573 (M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 302-311). Gran interés tienen los inventarios efectuados a comienzos del siglo XVII por recorger por completo todo lo acumulado en la centuria anterior. Es el caso del de 1603 de la Catedral de León (J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., pp. 153-157).

34 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 541.

dos gustos de patrocinadores y donantes, como eminentes clérigos o aristócratas ganados por el Humanismo renacentista[35]. Buena idea de ello da la suntuosa cruz metropolitana de la Catedral de Burgos, obra de Juan de Horna, pero igualmente se podrían citar otras cruces así como cálices, portapaces, etc. También fue objeto de gran interés y cuidado la platería devocional y dentro de la misma los relicarios siguieron reclamando particular fausto, incluso se desarrolló con gran esplendor artístico un tipo a manera de arca, que incluye piezas tan señaladas como el relicario de San Froilán de León, debido a Enrique de Arfe, el de San Servando y San Germán de Sevilla, de Hernando Ballesteros el Viejo, o las dos arcas de Francisco Merino para Toledo, las de San Eugenio y Santa Engracia. Resulta evidente que todo este repertorio reitera la tradición medieval, aunque aumentándola y renovándola, como si desarrollara y alcanzara nuevos cometidos, de igual manera que se deduce de otras actuaciones catedralicias, según se advierte en los retablos, las rejas o las sillerías corales. La continuidad de esa tradición, al tiempo que su superación, encuentra su mejor expresión en el nuevo protagonismo de la custodia procesional, verdadero emblema de la platería de las catedrales de este siglo XVI[36].

El apogeo adquirido durante la centuria por la fiesta del Corpus Christi sirve de trasfondo así como la especial identificación de la misma con las catedrales, que evidentemente ofrecieron el mayor esplendor y boato a la celebración[37]. A pesar de que las catedrales no detentaron en exclusividad la realización de custodias, pues también se labraron para parroquias y otros templos, no deja de ser sintomático que en ellas se hicieron particularmente necesarias en razón de su prioritario protagonismo en dicha fiesta, por lo que no extraña que en tales piezas se buscase su imagen o un símbolo preferente de la catedral, como si se tratara de una maravillosa e ideal maqueta de su realidad y, por tanto, repleta de concepciones y significados. Así, se justifican los elaborados proyectos con espléndidas arquitecturas y nutridos

35 Así, lo testifican algunos prelados de Córdoba y sus obras de platería. Es el caso del acetre donado por el obispo don Diego de Álava y Esquivel, de 1561-62, o del trono e imagen de plata de la Virgen de Villaviciosa, cuya realización responde al patrocinio de fray Bernardo de Fresneda, un prelado vinculado a la corte de Felipe II. Por lo que respecta a la aristocracia, la Catedral de Córdoba también fue beneficiada con los espléndidos portapaces que regaló el marqués de Comares, obra e Rodrigo de León, quien igualmente se relaciona con las otras piezas. Por tanto, la labor de este platero ejemplifica bien la demanda de una clientela distinguida y sus altas miras. Para este platero ver M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 107-126.

36 La custodia procesional ha merecido diversos estudios, incluso importantes monografías como las de M. TRENS, *Las custodias española*. Barcelona, 1952 y C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987. También M.J. SANZ, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000.

37 Al respecto es muy ilustrativo el estudio de V. LLEÓ CAÑAL, *Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla, 1975 o los trabajos de M.J. SANZ, "El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI. Castillos y danzas". *Laboratorio de Arte* nº 10. Universidad de Sevilla, 1997 y "La procesión del Corpus de Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo". *Ars Longa* nº 16. Universidad de Valencia, 2007.

despliegues escultóricos, incluso el notorio aumento de tamaño. En todo esto se sobrepasa el anterior panorama de la Edad Media, lo mismo que en el gran número de realizaciones, tal que puede afirmarse que en ese siglo la custodia se generaliza en todas las catedrales. Desde luego, la serie catedralicia resulta impresionante, desde las obras del gótico tardío de Enrique de Arfe a las clasicistas de su nieto Juan de Arfe. Sería, sin más, prolija la simple enumeración de las distintas creaciones en esa serie, si bien resulta imprescindible destacar la magna custodia de la Catedral de Sevilla, obra del último de los Arfe[38], que en sí representa una de las expresiones máximas de la catedral de Renacimiento, como conjunción perfecta de aspectos humanistas y teológicos, y de la grandeza y alto nivel cultural que alcanzó la institución en la seo hispalense, en la que dicha custodia constituye un elocuente testimonio del programa de magnas actuaciones acometidas en la misma en el curso del Quinientos.

Precisamente, la Catedral de Sevilla puede servir de magnífico ejemplo de la realidad concreta del siglo XVI. La fábrica gótica del XV se completó con diversas construcciones y obras, entre las cuales destacan la magna Sacristía Mayor, la Capilla Real, el campanario de la Giralda o la original Sala Capitular de planta oval, todas ellas arquitecturas verdaderamente emblemáticas del Renacimiento español[39], tal como ya ha quedado referido. Además hay que considerar la grandiosa empresa del retablo mayor y la monumental reja que lo precede así como otros retablos o distintas esculturas y pinturas, incluso realizaciones tan especiales como el colosal Monumento de Semana Santa[40]. Y en correspondencia con tales obras el tesoro se incrementó y enriqueció extraordinariamente, de suerte que no sólo ilustra como formó parte de los grandes programas de la catedral sino también la significación alcanzada por los ajuares de platería en las más importantes catedrales durante ese siglo XVI. La centuria comenzó con la labra de sucesivas custodias, concluyéndose la última de ellas en 1525[41]. Por entonces también hay que situar la cruz patriarcal de cristal, que se remonta a 1527-30, obra reformada o completada posteriormente por Hernando de Ballesteros el Viejo. Este mismo artífice realizó los portapaces de la Ascensión y de la Asunción en 1556, el arca citada de San Servando y San Germán con la compañera de San Florencio Confesor entre 1558 y 1559 y el relicario del Lignum Crucis llamado de Constantino en 1562. Pocos años después, en 1564, se adquieren la preciosa cántara de los Santos Óleos y el curioso aguamanil de la Sierpe. Siguen, entre 1579 y 1581, los blandones Gigantes de Hernando de Ballesteros el

38 M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978 y "La estancia en Sevilla y la obra de la custodia hispalense". *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, 2004.

39 Tan importantes empresas han sido objeto de estudios tales como A.J. MORALES, *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla, 1979 y *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984 y A. RECIO MIR, *"Sacrum Senatus". Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1999.

40 V. LLEÓ CAÑAL, "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". *Archivo Hispalense* nº 180. 1976.

41 M.J. SANZ, *Juan de Arfe…* ob. cit., pp. 65 y 66.

Mozo, hijo del homónimo antes mencionado, quien a su vez realiza otras ánforas de óleos. Y a partir de aquí se asiste la más espectacular incorporación de piezas que cabría imaginar con la nueva custodia procesional de Juan de Arfe, iniciada en 1580, la cruz patriarcal que en 1587 se compra a Francisco Merino, el magno sagrario del altar mayor, obra de Francisco de Alfaro, a partir de 1593, los atriles del mismo platero, labrados entre 1594 y 1596, o la interesante serie de relicarios de tipo templete, que también por entonces trabaja el propio Alfaro[42].

Las realizaciones de los finales del siglo XVI, como esas de la Catedral de Sevilla, ya comienzan a acusar el espíritu de la Contrarreforma. Su impacto, efectivamente, trajo consigo un especial cuidado del ajuar de culto en consonancia con la reverencia emanada de los postulados de Trento[43]. Así se inicia una nueva etapa marcada por el incremento y la renovación de la platería en cuanto al valor que ésta tenía en la celebración litúrgica y en el aparato devocional, según se constata en los inventarios de la época y en los sucesivos aumentos que registran[44]. Incluso comienzan a labrarse en plata piezas que hasta entonces se habían realizado en otros materiales[45]. Fue tal ese afán de aumento y de mejora que aun se llegaron a repetir piezas ya existentes, como demuestra el hecho de que el obispo Mardones de Córdoba regalara a su catedral una espléndida cruz procesional cuando en dicho templo ya existían varias, incluida la muy magnífica que el obispo don Iñigo Manrique había donado poco más de un siglo antes[46]. En esto se percibe también un manifiesto deseo de actualizar la imagen del culto y de su platería, como consecuencia de la necesidad de dar expresión a las nuevas concepciones y al decoro artístico que requerían.

---

42 Para toda esta platería ver los estudios de M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la Catedral de Sevilla". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992. Para la obra de los plateros de la familia Ballesteros cabe citar el libro de A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007.

43 En este sentido deben mencionarse los estudios de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función…" ob. cit., R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería en las catedrales…" ob. cit. o J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 515-536. También habría que hacer referencia a los trabajos dedicados a los ornamentos litúrgicos, como los de M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 46-47 y 124-128 y A. ANDUEZA PÉREZ, "El patrimonio textil desaparecido a la luz de los inventarios de sacristía". *Estudios sobre la catedral de Pamplona…* ob. cit, pp. 152-153 y 159.

44 Esto se advierte bien en los inventarios publicados, como los de la Catedral de León (J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit.). Asimismo cabe mencionar estudios como el de R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Formación…" ob. cit., pp. 550 y ss.

45 Así lo señala Cruz Valdovinos. Entre las piezas que ahora comienzan a labrarse en plata figuran los atriles, como también reconoce dicho autor (J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función…" ob. cit., pp. 149 y 154). Un buen ejemplo proporciona la Catedral de Córdoba con los suyos de 1632, que fueron los primeros de platería que tuvo dicha catedral (M. NIETO CUMPLIDO Y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 61).

46 Ver al respecto M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998.

En definitiva, la Contrarreforma propició una notoria renovación de los tesoros y los ajuares de las catedrales, que precisamente por su propia significación institucional y eclesiástica se sintieron más obligadas al respecto, incluso a servir de ejemplo y modelo[47]. Más aún, puede afirmarse que la sucesiva incorporación de nueva platería ayuda a comprender mejor la implantación y desarrollo de la Contrarreforma en cada Catedral. Precisamente, este papel crucial en la expresión de la reforma trentina hizo que se convirtiera en magnífico instrumento de las actuaciones de los obispos dentro de su responsabilidad como impulsores principales de la misma, de modo muy especial en sus catedrales. Por ello, resultan continuas y reiteradas las donaciones episcopales y sus contribuciones a los tesoros catedralicios, que desde luego deben entenderse desde tal perspectiva[48], al margen de que manifiesten una obligación o devoción hacia sus propios templos, como siempre había sucedido[49]. Un buen ejemplo de esta religiosa magnificencia de los obispos contrarreformistas ofrece la ya citada cruz cordobesa del obispo fray Diego de Mardones, donada en 1625.

Dicha cruz es, a su vez, testimonio de la importancia que se le siguió concediendo a esta clase de pieza, como esencial en el ceremonial y en los cortejos. En efecto, son varias las cruces catedralicias, desde la sevillana de Francisco Merino, adquirida en 1587. Algo posterior es la también patriarcal de la Catedral de Toledo[50]. Avanzado el siglo XVII se labró la de la Catedral de Pamplona[51]. Incluso las catedrales siguieron haciéndose con cruces de categoría en el siglo siguiente, hasta fechas tan tardías como 1779, año de la cruz de Damián de Castro para la Catedral de Málaga[52]. Toda esta serie permite constatar la relevancia adquirida por el ajuar litúrgico de platería y puede servir de elocuente testimonio de lo que fue un enriquecimiento general.

No obstante, las platerías catedralicias de ese tiempo tuvieron su principal manifestación en torno a los aparatos destinados a la exaltación y reafirmación del culto eucarístico, en correspondencia con el protagonismo impulsado por la Contrarreforma y que en las catedrales dio lugar a una nueva concepción de la

47 Para el caso concreto de Andalucía puede señalarse el estudio de J. RIVAS CARMONA, "*Splendor Dei.* La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco". *El Fulgor de la Plata*. Andalucía Barroca. Córdoba, 2007, pp. 84-103.

48 J. RIVAS CARMONA, "El patrocinio de las platerías catedralicias". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 488-489.

49 Esta obligación es bien reconocida por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia…* ob. cit., p. 216.

50 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función…" ob. cit., p. 160.

51 M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit. p. 36.

52 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781)". *Boletín de Arte* nº10. Universidad de Málaga, 1989.

capilla mayor y de su altar[53]. Precisamente, fue éste el destino de la acumulación de la platería de magnificación eucarística, tanto para resaltar su papel de ara del sacrificio como de trono de la presencia reservada o expuesta, o sea dando expresión a la doble significación sacrificial y sacramental de la Eucaristía. De este modo, parece que se vuelve a recuperar la vieja tradición medieval de los altares de platería, incluso el frontal de plata, después de haberse dejado de labrar durante algún tiempo, se reintroduce ahora con tanto énfasis como en la Edad Media[54], según demuestra el rico frontal que donó a la Catedral de Málaga su antiguo obispo don Luis Fernández de Córdoba, antes de morir en 1625[55], uno de los primeros de la serie catedralicia que con tantos y tan ricos ejemplos cuenta desde entonces hasta fechas tardías del siglo XVIII[56], y aún después de la Guerra de la Independencia, caso del frontal que el obispo Trevilla encargó para la Catedral de Córdoba, en sustitución del anterior del cardenal Salazar, desaparecido en esa contienda[57]. Desde luego, si se tienen en cuenta todos los perdidos, pero de los que existen noticias, esa serie todavía resulta más rica y pródiga. Como complemento de ese lujoso frente del altar, ahora también se imponen las gradas, dispuestas sobre la mesa como un escalonado aparato que en su adornado revestimiento prolongan el ornato del frontal. Por ello, no es extraño que unas y otro se realizaran conjuntamente o con poco tiempo de diferencia[58]. Al respecto cabría poner bastantes ejemplos, pero es particularmente relevante por su significación el conjunto que en los últimos años del siglo XVII patrocinó el arzobispo Monroy para el altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela, que a continuación se completó con el sagrario y el original tabernáculo de la exposición[59]. Desde luego, este conjunto es suficiente

53 Esta concepción de gran escenario eucarístico y su plasmación en aparatos artísticos han sido resaltadas por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII". *Imafronte* nº 12-13. 1996-1997 (1998), pp. 276 y ss. Para esta cuestión es también fundamental el estudio de G. RAMALLO ASENSIO, "El Templo como espacio eucarístico". *Camino de Paz*. Orense, 2005, pp. 45 y ss.

54 M.J. SANZ, *La orfebrería…* ob. cit. T. I, pp. 255 y 256.

55 J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, pp. 185-187, M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit. T.I, p. 256 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 243-244.

56 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 589-601.

57 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 634.

58 Así, lo demuestran el frontal y las gradas de la Seo de Zaragoza que datan respectivamente de 1700 (J.F. ESTEBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. T. II. Madrid, 1981, p. 171-173).

59 M.T. RÍOS MIRAMONTES, "La capilla mayor de la catedral compostelana. El altar y el camarín". *Compostellanum*. 1982, pp. 113-138 y *Aportaciones al Barroco gallego. Un gran mecenazgo*. Santiago de Compostela, 1986. Además, M. TAÍN GUZMÁN, "Monroy y la orfebrería del altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia". *Platería y Azabache en Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1998, pp. 260-261.

para ejemplificar los altares de plata que se llevaron a cabo en los siglos XVII y XVIII[60].

Evidentemente, la consagración del altar mayor como trono de la presencia eucarística propició que en el mismo pudiera instalarse un sagrario de plata, como verdadero epicentro de todo el montaje del altar, incluso del retablo en general. Sin duda, esta circunstancia no tiene mejor representación que el famoso sagrario del platero Alfaro para la Catedral de Sevilla. No sólo se convierte en paradigmático de la importancia concedida por la Contrarreforma a la reserva y de su protagonismo como centro principal del culto y de toda la escenografía de la capilla mayor sino que también revela de forma excepcional la carga de conceptos que requirió una obra de tan especiales significados religiosos, hasta el extremo de figurarse en él el nuevo Templo de Salomón, en base a una más erudita arquitectura y a un elaborado programa de imágenes y textos[61].

El realce del protagonismo eucarístico del altar mayor también hizo que se llevaran a él las propias custodias procesionales del Corpus, unas veces de forma permanente durante todo el año y otras tan sólo con ocasión de esa fiesta y su octava. De una u otra manera venían a servir de tabernáculo, ciertamente muy especial, dadas las características de las mismas[62]. Así comenzó a ponerse en práctica con la custodia de Antonio de Arfe de la Catedral de Santiago, no mucho después de realizarse en el siglo XVI[63], cuyo ejemplo fue seguido en otras catedrales gallegas, aunque asimismo hay casos de otros lugares. Lógicamente, siguieron haciéndose custodias procesionales, sobre todo en aquellas catedrales en las que todavía faltaban o en las que precisaban otras más relevantes para manifestar mejor la glorificación contrarreformista del Sacramento. De este modo, el siglo XVII dejo importantes muestras, como la de la Catedral de Cádiz[64] o la de Murcia, del platero toledano Antonio Pérez de Montalvo, quien llegó a identificarla con el mismísimo Templo de Salomón[65]. Incluso en la Catedral de Sevilla se acometió una custodia excepcio-

60 Su desarrollo en este tiempo es reconocido por M.J. SANZ, "El altar de plata de la Catedral de Sevilla". *Archivos de la Iglesia de Sevilla, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, Sevilla, 2006, pp. 623-640, e igualmente por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1994 (3ª edición), pp. 111 y 125.

61 C. HEREDIA MORENO, Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 257-276.

62 J. RIVAS CARMONA, "Los otros usos de las custodias procesionales". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 503-519.

63 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Antonio de Arfe y la custodia de la Catedral de Santiago". *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, 1991, p. 253.

64 M.J. SANZ, *La Custodia de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 2000.

65 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 343-362 y "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalvo para la custodia del Corpus de la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 503-513.

nal, labrada en oro, si bien su conclusión no pudo verificarse hasta los finales del siglo XVIII[66].

En relación con este auge del culto de la Eucaristía, las catedrales incrementaron su patrimonio con grandiosas arcas de plata destinadas a la reserva del Monumento de Semana Santa[67]. Aunque ya realizaban en el siglo XVI, fue en las dos centurias siguientes cuando alcanzaron su mayor esplendor, imponiéndose como obras de gran aparato desde la primera parte del Seiscientos, según acredita el arca de la Catedral de Toledo, confeccionada aprovechando elementos de la anterior fruto de distintas intervenciones del siglo XVI[68], y también la desaparecida de la Catedral de Valencia[69], que daba perfecta expresión al significado sepulcral de estas arcas.

La exaltación contrarreformista de las devociones determinó que en las catedrales, junto a la apoteosis eucarística, se prestara gran atención al culto de la Virgen y a la magnificación de sus imágenes, incluso con la revitalización de las viejas imágenes marianas[70]. Evidentemente, esto trajo consigo ambiciosos programas que incluyeron la construcción de magníficas capillas y lucidos retablos[71], y hasta se rehicieron trascoros para darle mayor protagonismo en ese segundo altar principal de la catedral[72]. Con ello también se cuidó su aspecto suntuario, incluidos los despliegues de platería. En todo lo referido resulta ejemplar la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, completada a su vez con el posterior Ochavo, como relicario[73]. Al fondo de la capilla, haciendo embocadura con ese otro recinto, acabó por ubicarse la antigua imagen de la Virgen del Sagrario[74], para lo que se acometió un impresionante trono, diseñado por Pedro de la Torre y Francisco Bautista[75],

---

66 M.J. SANZ, "La custodia de oro de la catedral de Sevilla". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 569-594.

67 Sobre esta cuestión ver J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata" en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit., pp. 493-529.

68 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 379-400.

69 A. ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte valenciano*. Valencia, 1977. T. I, p. 325 y T. II, pp. 98-99 y 421-422.

70 G. RAMALLO ASENSIO, "El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII". *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos* ob. cit., pp. 265 y ss.

71 Ver al respecto G. RAMALLO ASENSIO, "Los retablos…" ob. cit.

72 J. RIVAS CARMONA, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994, pp. 111 y ss.

73 F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. T. II. Madrid, 1985, pp. 81-90 y 154-157 y T. III. Madrid, 1986, pp. 193-213. De este mismo autor "Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco". *El Toledo de El Greco*. Madrid, 1982, pp. 43 y 66-79.

74 F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento...* ob. cit. T. II, p. 84 y T. III, p. 212.

75 J. NICOLAU CASTRO, "La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo". *Academia* nº 83. 1996, pp. 273-284.

que además de dignificar convenientemente la propia imagen hacía de maravilloso enlace visual entre las distintas partes del conjunto con el mayor sentido barroco de escenografía. En otras palabras, la obra de plata se convirtió en eficaz elemento protagonista, demostrando así el valor que se le concedía en estos aparatos, por su riqueza y fulgor[76].

El renovado entusiasmo de la Contrarreforma por la veneración de los santos y de sus reliquias contribuyó, de otro lado, a que la platería siguiera con los relicarios y a que en las catedrales continuaran haciéndose como elementos esenciales de su culto y de sus devociones[77], incluso revistiendo especiales características y sobrepasando lo anterior a este respecto, sobre todo en el caso de aquellos santos de mayor significación o de tradición local[78]. Particularmente suntuosa y espléndida s la urna de San Fernando, de Juan Laureano de Pina, que ocupa un lugar destacado y central de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla[79]. Aunque en este caso está plenamente justificado por la especial vinculación del santo rey a la historia de la ciudad, no hay que olvidar que su culto se generalizó en las catedrales a raíz de su canonización en 1671[80]. Y ello también tuvo sus consecuencias para la platería, según confirma la estatua que para la efeméride hizo Virgilio Fanelli destinada a la Catedral de Toledo[81]. Al mismo tiempo, otros relicarios, como los Lignum Crucis, no dejaron de reclamar la atención de las catedrales y así lo manifiesta el correspondiente de la Catedral de Murcia[82].

La platería logró alcanzar un gran desarrollo y una espectacular riqueza durante el siglo XVIII, destacando no sólo por esos aspectos sino también por el incremento de su repertorio, que llegó a reunir un abundante número de distintos tipos de piezas[83]. Lógicamente, este brillante panorama encontró una importantísima representación en las catedrales, que prosiguieron con el enriquecimiento de sus tesoros

76 J. RIVAS CARMONA, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 390-392.

77 M.C. HEREDIA MORENO, "Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, 2001, pp. 77 y ss. También M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios (A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia)". *Imafronte* nº 14, 1998-99, pp. 195 y ss.

78 Para la importancia de los santos locales en el culto de las catedrales ver G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco". *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit., pp. 643-671.

79 M.J. SANZ, *Juan Laureano de Pina*. Sevilla, 1981, pp. 71 y ss.

80 G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación…" ob. cit., p. 646.

81 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 594.

82 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas…" ob. cit., pp. 201-204.

83 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función…" ob. cit., p. 149.

y el acopio de platería con renovado entusiasmo[84], hasta el punto de conseguir las más altas cotas[85]. En ellas, desde luego, se advierte de modo especial ese esplendor de la platería y en ellas se encuentra, frecuentemente, mucho de lo mejor de los grandes plateros de la época, ya fueran los salmantinos, como un Manuel García Crespo, o los cordobeses, con el destacado protagonismo de Damián de Castro[86], sin olvidar tampoco la importante contribución de la platería de Madrid, que asimismo llegó a tener un gran prestigio y difusión. La Catedral de Guadix sirve de ejemplo

84 Buena idea de ello dan los inventarios, en particular aquéllos confeccionados en los finales de la centuria o en los comienzos de la siguiente, o sea aquéllos en los que se recoge lo incrementado y acumulado en todo ese siglo, que en verdad resulta sorprendente. Así lo manifiestan los trabajos de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 445-465 y "Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 299-322.

85 La importancia de la platería dieciochesca en las catedrales es una cuestión que ha merecido la atención de diversos investigadores en los últimos años; de aquí que sean varios los estudios específicos, entre los que se pueden señalar: M.J. SANZ, "Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla". *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (Siglo XVIII)*, t. II, Córdoba, 1978, pp. 280 y ss., G. FRANCÉS LÓPEZ, *Orfebrería del siglo XVIII en la Catedral de Orihuela*. Alicante, 1983, G. RAMOS DE CASTRO, "El acontecer artístico de la Catedral de Palencia durante el siglo XVIII (1685-1800). *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*. Universidad de Verano "Casado del Alisal". Palencia, 1989, pp. 215-262, R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería y los maestros plateros de Fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII". *Boletín de Arte* nº 11. Universidad de Málaga, 1990, pp. 159-184, M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, 2001, pp. 199-210, F. AMORES MARTÍNEZ, "La platería rococó en la catedral de Sevilla. El legado del cardenal Delgado y Venegas" en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas…* ob. cit., pp. 515-522, M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La platería y los plateros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 595-619, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 263-276 y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "Platería cordobesa en la Catedral de Almería". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 514-526. En el último libro de *Estudios de Platería. San Eloy 2007* cabe señalar los trabajos de F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XVIII", pp. 65-89, L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)", pp. 157-186 y V. MÉNDEZ HERNÁN, "El desarrollo de las platerías catedralicias extremeñas durante el siglo XVIII", pp. 187-208.

86 Ello se constata bien en el estudio de J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XL-XLI. Universidad de Valladolid, 1975, pp. 427-440. El caso particular de García Crespo exige la cita de M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Sobre la interdisciplinariedad de las artes: Manuel García Crespo y el Barroco salmantino". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 271-297 y para el de Castro J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII". *El Fulgor de la Plata* ob. cit., pp. 104-123.

de un tesoro en el que concurren las aportaciones de esos tres centros principales del siglo XVIII[87].

En definitiva, esta relevante platería del Setecientos estuvo a la altura de las grandes empresas catedralicias de la centuria, no desmereciendo respecto a todo lo que se hizo en capillas, retablos, fachadas o torres, o sea que también contribuyó a dotar a las catedrales de su nueva imagen dieciochesca. La Catedral de Murcia puede ofrecer un magnífico testimonio de ello. Su historia en esta centuria está marcada por la magna obra de la fachada de Jaime Bort[88], al tiempo que por la terminación de la torre y la reforma de la puerta de las Cadenas[89]. Antes de que en 1736 se pusiese en marcha la nueva construcción del imafronte, ya comenzó a plasmarse un suntuoso programa de platería en la capilla mayor y su altar con la realización de barandillas, frontal, gradas con frontalera y otras varias cosas, asumiendo su ejecución reconocidos maestros de la ciudad o de fuera, como Antonio Mariscotti y el valenciano Gaspar Lleó, quien por entonces también se ocupó del arca del Monumento y de otras piezas litúrgicas, incluido un rico copón de oro y esmeraldas[90]. A todo ello siguió la aportación de Antonio Grao, nombrado platero de la Catedral en 1738. Sus trabajos continuaron enriqueciendo la capilla mayor con frontaleras, cornucopias y otros elementos, a la par que trabajó diversos adornos para la carroza del Corpus, como doce ramos de azucenas y una cartela calada para el faldón delantero. Por ese tiempo también se recibió el arca de la reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina, obra de Rafael Proens, cuñado de ese Grao, al que acabó sucediendo en el cargo de maestro platero en 1766 y ya como tal realizó unos portapaces en 1771, además de renovar el arca del tabernáculo del altar mayor. En la última parte del siglo se vuelve de nuevo a Valencia, apareciendo así Ramón Bergón, que en 1782 se ocupa de la espectacular custodia de las Espigas, destinada a sumarse a toda la platería acumulada en la capilla mayor, para la que hizo también dos atriles en forma de venera. Ya sólo resta mencionar las grandes lámparas que se encomendaron al platero italiano Carlos Zaradatti, que se instaló en la ciudad y casó con una hija de Proens. Su obra quedó paralizada a causa de la Guerra de la Independencia, en el curso de la cual falleció el propio platero, motivo por el que fue su viuda la que acabó encargándose de las lámparas, una vez terminada la guerra[91]. En

87 J. RIVAS CARMONA, "La platería en la Catedral de Guadix" ob. cit. Pero igualmente podrían ponerse otros ejemplos, como el de la Catedral de Zamora (M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora, 1999).

88 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La Fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990.

89 A. VERA BOTÍ, *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, 1994.

90 Al respecto ver M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia" y R. CABELLO VELASCO, "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia". *Verdolay* nº 6. 1994, respectivmente pp. 153-159 y 161-168. Asimismo M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones…" ob. cit.

91 Para todo lo expuesto debe remitirse fundamentalmente a M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 439-442. También del mismo autor, "Algunas precisiones…" ob. cit., pp. 202-210.

definitiva, un siglo de intensa actividad de platería, cuya magnitud en los grandes programas catedralicios de esa centuria aún puede evocarse en las distintas obras conservadas, caso de las gradas y frontalera con el Sacrificio de Isaac de Mariscotti —ésta reaprovechada en el frontal del siglo XIX—, el arca eucarística y el copón de Lleó, el relicario de las Procesiones de Grao, los portapaces de Proens, la custodia de las Espigas de Bergón o las lámparas de Zaradatti y su viuda, junto a varias piezas más de obradores de Córdoba y Madrid.

El siglo XIX ofrece un franco contraste respecto al XVIII[92]. No obstante, en sus primeros años, exactamente los anteriores a la Guerra de la Independencia, todavía se mantiene una importante actividad. Así lo testimonian, por ejemplo, las lámparas o las ánforas de óleos que el platero cordobés Rafael Aguilar y Cueto confeccionó para la Catedral de Almería[93]. Pero tras esto el panorama se ensombrece de manera notoria y sólo se emprenden empresas de consideración en muy contadas ocasiones, como el frontal que para la Catedral de Murcia llevó a cabo José Carrasco, tras el incendio de 1854[94]. De todas formas, a medida que avanzaba la centuria siguieron ingresando en los tesoros catedralicios alguna que otra pieza, ya de carácter historicista o ecléctico, adquiridas muy frecuentemente a los principales plateros o en las acreditadas casas de Madrid y de Barcelona, por entonces centros abastecedores por excelencia[95]. Son representativas las obras de Sellán en Guadix y Pamplona[96] o las de Isaura en Almería[97].

El siglo XX tampoco representa una época de particular importancia para las platerías de las catedrales, aunque no faltan empresas de consideración, incluso con la erección de templetes y altares de plata, como si resucitara un glorioso pasado y con él el deseo de seguir magnificando el escenario catedralicio. Ello está en íntima relación con el traslado del coro de la nave a la capilla mayor y con las nuevas concepciones del espacio y su organización en las catedrales. Así acontece con el noble templete clasicista de la Catedral de Granada, cuya cabecera siempre había tenido un monumento de esta naturaleza, sucediéndose varios desde que se dispusiera en ella el bello baldaquino renacentista de Diego de Siloe[98], aunque sólo se labró en

92 Sobre la situación de las platerías catedralicias en esta centuria son muy importantes los estudios de M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 363-380 y FP. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XIX", este último incluido en este mismo libro.

93 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX)…" ob. cit., pp. 366-367.

94 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero…" ob. cit., p. 443.

95 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* ob. cit., pp. 150-151.

96 J. RIVAS CARMONA, "La platería en la Catedral de Guadix", p. 376 y M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit. p. 27.

97 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 500-501.

98 E.E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español.* Granada, 1990, pp. 52, 150 y 163-167.

plata este último[99], lo que quizás no deje de tener relación con la circunstancia de que el altar mayor ahora se hacía visible desde toda la nave. Fue confeccionado entre 1924 y 1929 por el artista local José Navas Parejo[100], según un modelo evocador de las creaciones de Ventura Rodríguez, como el templete de la vecina Santa Fe. También hay que mencionar el neogótico de la Catedral de Pamplona, que en su caso se hizo necesario al quitarse del presbiterio de la misma el antiguo retablo mayor y ubicarse en su lugar el coro. Se puso por obra en los años 1945 y 1946, bajo diseño del arquitecto José Yárnoz Larrosa, reproduciéndose la arquitectura del relicario del Santo Sepulcro, indudablemente con la intención de armonizar con propio estilo gótico de la catedral y de evocar sus grandezas históricas a través de una pieza de tanta significación en ella[101].

No menos importante es el hecho de que se haya seguido con las custodias procesionales, aunque más que como el mantenimiento de la tradición debe contemplarse como la necesidad de reponer lo perdido o destruido en la Guerra Civil. En efecto, durante los años 50 o 60 fueron varias las catedrales que por ese motivo tuvieron que hacer de nuevo sus custodias, caso de Valencia, Almería y Málaga, en esta última reproduciendo la anterior, como también ha ocurrido con la de Jaén, copia de la antigua del Vandalino, que ha sido efectuada en 1986 por Talleres Villarreal de Sevilla[102]. Esta obra puede considerarse, de momento, un buen colofón de la historia de los tesoros catedralicios, demostrando como aún sigue siendo importante la adquisición de platería para el culto y la tradición de las catedrales.

99 Lo más que se hizo con anterioridad fue revestir con algunos elementos accesorios de plata la estructura existente. Ello aconteció gracias a la magnificencia del arzobispo don Martín de Ascargorta (1693-1719), que enriqueció el tabernáculo de su tiempo con un frontal, un viso de sagrario, cuatro jarras grandes para las esquinas y doce chapas con jeroglíficos destinadas a forrar las puertas (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La orfebrería" en L. GILA MEDINA (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, Granada, 2005, vol. I, p. 581).

100 P. BERTOS HERRERA, "Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 83-95.

101 R. FERNÁNDEZ GRACIA, ob. cit., pp. 308-309.

102 Esta cuestión ha merecido el estudio de J. NADAL INIESTA, "Las custodias catedralicias del siglo XX: un capítulo de platería historicista". *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos* ob. cit., pp. 543-558. Específicamente para la de Jaén ver A. RUIZ SÁNCHEZ, *Ventura y desventura de una joya del arte renacentista andaluz. La Custodia grande de la Catedral de Jaén: historia y realidad*. Córdoba, 2002, pp. 77 y ss.

Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales

MIGUEL RUIZ CALVENTE
Universidad de Jaén

El 19 de junio de 1579 el Cabildo de la catedral de Sevilla acordó hacer una nueva custodia para la festividad del Corpus Christi. Los mayordomos de la fábrica, el doctor Negrón y Hernán Pérez, fueron los encargados de buscar los artífices convenientes para tan magna empresa, entrando en tratos con los dos mejores plateros del momento, el giennense —activo en Toledo— Francisco Merino (+ 1611) y el leonés Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603). Presentadas las trazas por ambos maestros, fue elegida la de Juan de Arfe. El contrato entre el cabildo catedralicio y Arfe se firmó en 25 de agosto de 1580. Merino, no obstante, fue recompensado el 8 de julio de este año con 1000 reales por su trabajo y los gastos ocasionados[1].

El viaje de Francisco Merino a Sevilla en 1580 es importante en su biografía personal y profesional, ya que no regresaría a Toledo durante casi una década. No quedó Merino en Sevilla, aunque volvería a esta ciudad por razones de trabajo. En 1581 estuvo en Córdoba y desde esta ciudad pasó a Jaén, población en la que

1 Mª.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, pp. 66-67. J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la catedral de Sevilla" en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 575-645. C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, pp. 154-157. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 356-357, y "Platería en el Reino de Jaén durante el siglo XVI" en *Úbeda en el siglo XVI*. Jaén, 2002, pp. 547-548.

permanecería hasta su definitivo asentamiento en Toledo en 1589[2]. Se desconocen las razones de tan larga estancia en Jaén, pero quizás estuvieron motivadas por cuestiones de trabajo o personales. Lo cierto es que pronto se integró en su tierra natal, recibiendo importantes encargos por parte de los cabildos catedralicios de Córdoba, Jaén y Sevilla. De entre todos ellos por su gran repercusión artística hay que resaltar la valiosa cruz metropolitana de Sevilla y unas hermosas y artísticas andas para la catedral de Jaén destinadas a procesionar la custodia del Corpus de Juan Ruiz *el Vandalino*[3].

Merino tuvo relaciones importantes con el mundo artístico giennense, y no sólo en el campo de la platería, pues a veces se le requiere para opinar sobre arquitectura[4]. Dentro del gremio se puede constatar, al margen de ciertos contactos con otros plateros, una extraordinaria vinculación profesional y quizás familiar con el riojano Tomás de Morales, un destacado platero en el contexto general de esta profesión en el antiguo Reino de Jaén durante las dos últimas décadas del siglo XVI y el primer cuarto del XVII[5]. Como muestra de esta intensa relación analizamos en el presente trabajo ciertos pormenores en torno a la ejecución de una cruz parroquial para la iglesia de San Bartolomé de Montoro (Córdoba) y una custodia para la también parroquia de la Asunción de Villacarrillo.

1. La cruz de Montoro

Sobre esta pieza de plata tenemos algunas referencias insertas en la valiosas investigaciones de Rafael Ramírez de Arellano. Nos refiere este autor que cuando

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., pp. 372-373. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, en su valiosa obra *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, p. 80 (consultada la reedición Toledo, 2002), comenta que Merino debió casarse en Toledo, pero no aporta documentación al respecto. Sin descartar un posible primer casamiento en Toledo, parecer ser que también contrajo matrimonio durante su larga estancia en Jaén con Catalina Jiménez. En esta ciudad residió en casas alquiladas en las collaciones de San Bartolomé, San Ildefonso y San Pedro. Diversas propiedades tenía el matrimonio en Baeza y en Castellar, población perteneciente al condado de Santisteban (S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 256-257).

3 Sobre la cruz metropolitana de la catedral de Sevilla véase el análisis reciente publicado por Mª.J. SANZ SERRANO, "Los estilos en la platería barroca andaluza" en *El fulgor de la plata*. Catálogo de la Exposición, 2007, p. 46. Sobre las andas del Corpus de la catedral de Jaén, consultar: M. RUIZ CALVENTE, "El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 521-533.

4 M. RUIZ CALVENTE, ob. cit., p. 528, nota 10.

5 Casó Tomás de Morales en primeras nupcias con Luisa Merino y en segundas con Juana de Escarramán, —con las que tuvo descendencia— quedando viudo de ambas, como de forma expresa se declara en su testamento, dictado en Jaén el 18 de julio de 1622. En este momento tenía casa en la collación de San Bartolomé, en la calle Maestra Baja, en la zona llamada de la "platería". El testamento fue publicado extractado por: M. LÓPEZ MOLINA, "Tomás de Morales. Platero" en *Breve historia de jiennenses del siglo XVII*. Jaén, 2001, pp. 31-41.

Merino desde Sevilla se traslada a Córdoba, el 26 de mayo de 1581, "...Fr. Pedro de San Jerónimo, en nombre del Convento de San Jerónimo, de Valdeparaíso, contrata con Francisco Merino "*vecino de Jaén*", una cruz de 32 marcos de plata, poco más o menos, del "*tamaño y proporcion y hechura de otra cruz quel dicho Francisco Merino hace para la iglesia de la villa de Montoro*"[6]. La anotación, muy precisa, nos revela bien a las claras que en la fecha referida ya Merino presumiblemente está trabajando en la cruz de Montoro y que ambas piezas serían trazadas de forma parecida, aunque lógicamente parte de la iconografía cambiaría. Podría pensarse, puesto que hasta el momento no tenemos los contratos primeros en donde se detallan las condiciones, que en la escritura de la cruz del monasterio de San Jerónimo se copiaron en gran parte las de la escritura de la cruz de Montoro. Por desgracia ambas piezas se encuentran desaparecidas y ello nos impide compararlas y valorar si realmente guardan semejante tamaño, proporción y hechura, es decir, si realmente se cumplieron las condiciones estipuladas en los conciertos de obligación.

A la espera de nuevos hallazgos documentales, lo cierto es que el asunto sobre la cruz de Montoro parece que aún coleaba años después, según se desprende de dos documentos fechados en 1587 y 1588, conservados en el Archivo Histórico Provincial de Jaén. En el primero —inédito—, Merino otorgó una escritura de poder a Pablo de Céspedes, racionero de Córdoba, fechada en Jaén el 2 de septiembre de 1587, a través de la cual conocemos otros detalles sobre la pieza; entre ellos Merino precisa que por la "*(...) justizia eclesiastica de la çiudad e obispado de Cordoba yo me encargue de hazer e hize una cruz de plata para la yglesia de la villa de Montoro la qual acabada yo la llebe ant,el provisor de la dicha çiudad de Cordoba (...)*". También se dice que fue tasada a nueve ducados cada marco, que la tasaron dos plateros, uno por cada parte, y que el provisor del Obispado ha de aceptar la tasación para que a su vez el mayordomo de la iglesia de Montoro pague a Pablo de Céspedes en su nombre lo que restare de la hechura y plata[7].

Hasta aquí todo indica una común normalidad en este tipo de contratos, pero lo sorprendente es que —si se trata de la misma cruz, puesto que para la misma población si lo es—, según se desprende del segundo documento —publicado por Soledad Lázaro Damas[8]— o carta de finiquito otorgada por el platero Tomás de

6 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit., pp. 80 y 311. La cruz del convento de San Jerónimo es descrita en estos términos: "Había de llevar de un lado la imagen de Cristo Crucificado, y del otro la Virgen con el niño, y la basa cuatro apóstoles, cuatro historias, entre ellas las de San Jerónimo, y cuatro evangelistas . La acabaría para el día de Navidad del mismo año, y se le pagarían 400 ducados de hechura y aparte el oro para dorarla, los esmaltes y las piedras. El recibo original —que poseemos— de Merino, de 4.163 reales con que se le acabó de pagar, está fechado en Jaén a 11 de abril de 1585".

7 Archivo Histórico Provincial de Jaén (A.H.P.J.). Protocolos Notariales (P.N.). Escribano Pedro Núñez de Ayala, leg. 856, fls. 391rº-391vº. 1587, septiembre, 2. Jaén (Documento inédito. Vid.: Apéndice Documental, doc. nº 1).

8 A.H.P.J. P. N. Escribano Juan de Morales, leg. 728, fls. 281 rº-282 rº. 1588, marzo, 17. Jaén. Documento publicado por: S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 269-270 y 342; la referencia documental en cuestión no se encuentra en el legajo 727 —como señala esta investigadora—, sino en el 728.

Morales a favor de Francisco Merino, en Jaén el 17 de marzo de 1588, la dicha cruz de Montoro no fue al fin elaborada por Merino, sino que éste se valió para cumplir con su compromiso de otra que tenía ya labrada el citado Tomás de Morales y que al parecer podría cumplir con las condiciones estipuladas por las partes. En este documento Morales especifica que Merino tenía a su cargo el hacer para la villa de Montoro "*(...)una cruz dorada conforme a la tasacion que se hiço y yo tenia hecha una cruz que segun la hechura parescio estar bien para la dicha iglesia e asi me pedistes e comprastes vos el dicho Francisco Merino e de plata e hechura monto la dicha cruz quatro mil e noventa e ocho reales (...) otorgo e conozco que he recibido de vos el dicho Francisco Merino platero todo lo que monto la dicha hechura e oro e plata (...)*".

2. La custodia de Villacarrillo

Conserva la monumental parroquia de la Asunción un tesoro conformado por ricas y bordadas ropas litúrgicas y un conjunto de piezas de platería de gran valor artístico, pero una vez más tenemos que lamentar importantes pérdidas —frecuentes en la obra de Merino— como la custodia concertada entre este gran platero y Tomás de Morales para dicha iglesia. El contrato no ha salido aún a la luz, pero si un importante documento publicado por Soledad Lázaro Damas[9], datado en Jaén el 27 de enero de 1586, en el que Merino y Morales llegan a un acuerdo para evitar un pleito seguro entre ambos. Declara Morales que han surgido algunas diferencias con Merino por la hechura de una custodia de plata dorada que él acabó de hacer para la iglesia de Villacarrillo[10]; Merino "*(...) avia puesto cierta plata labrada, parte de la dicha custodia y dado la traça y la muestra hasta ponella en el punto en el questa (...).* Morales quedó obligado a pagar a Merino 2437 reales "*(...)en esta ciudad de Jaen sin pleito alguno de los dineros que se me libraren por el muy Ilustrísimo señor licenciado Olea provisor de este obispado (...)*". Relacionado con este encargo puede corresponder el poder —hasta ahora inédito— otorgado por Francisco Merino a Tomás de Morales en Jaén a 3 de enero de 1587, "*(...) espeçialmente para que por my y en my nonbre (...) podays demandar, resçybir (...) de Lope de Varea mayordomo de la fabrica de la yglesia de Villacarrillo (...) myl e ochoçientos e ochenta reales que se me deven de resto de mayor contia (...)*". Es muy probable que Merino y Morales llegaran al acuerdo de que éste último —a cuyo cargo corrió la terminación de la custodia— cobrase lo que la parroquia de Villacarrillo les debía, siendo preceptivo el oportuno poder. Pero además en este poder Merino da facultad a Morales "*(...) para que pueda cobrar e cobre (...) las cantidades de maravedís e otras cosas que*

9 A.H.P.J. P.N. Escribano Gerónimo de Herrera, leg. 573, fls. 69 rº-70 vº. 1586, enero, 27. Jaén. Documento publicado por: S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 269-270 y 341-342.

10 Para la iglesia de la Asunción de Villacarrillo labró Tomás de Morales unas crismeras (Mª.L. de ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, 1986, p. 126, nota 6).

me son obligadas a pagar asy dentro d,esta cíbdad como en otras partes (...)"[11]. Los posibles roces entre ambos plateros quedan solventados y entendemos que su colaboración profesional y trato personal debió discurrir en buena armonía hasta la marcha de Merino a Toledo.

3. Conclusión

A la luz de la documentación comentada —parte de ella publicada, otra inédita— podemos obtener una cierta valoración de las relaciones laborales y personales de Francisco Merino y Tomás de Morales, sin duda marcadas por momentos de cierta tensión o conflicto como consecuencia de disparidades a la hora del aprecio de piezas trabajadas por ambos. La documentación que en lo sucesivo pueda aparecer quizás nos adentre aún más en estos contactos entre ambos plateros, que incluso pueden llegar a lo familiar si aceptamos que la primera mujer de Tomas de Morales, Luisa Merino, es hermana de Francisco Merino[12]. Por otro lado, parece estar claro que la llegada de Tomás de Morales al antiguo Reino de Jaén coincide con la estancia de Francisco Merino en su tierra natal, cuyo inicio se ha señalado a finales del año 1580. Merino regresará a Toledo en 1589, ciudad en la que muere en 1611[13], pero Morales permanece en Jaén. Sin duda ambos plateros se conocían con anterioridad —quizás en Toledo o Madrid—, pues es extraño que nada más llegar Merino a Jaén otorgue un poder general para pleitos a Tomás de Morales. A partir de aquí fluyen los datos ya comentados sobre los encargos de Montoro y Villacarrillo, pero además los contactos no parecen perderse cuando Merino se trasladó a Toledo, si consideramos que el Tomás de Morales que figura como su tasador en 1593 —junto con el platero Gregorio de Baroja— del arca de Santa Leocadia labrada por él es el mismo Tomás de Morales con el que mantuvo en tierras giennenses tan estrechos lazos[14].

11 A.H.P.J. P.N. Escribano Miguel de Milán, leg. 781, fls. 2vº-3rº. 1587, enero, 3. Jaén (Documento inédito. Apéndice Documental, doc. nº 2). Sobre el tema de la Eucarística en Villacarrillo, vid.: R. ANGUITA HERRADOR, "Orfebrería de carácter eucarístico en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo" en *Actas de las V Jornadas de Estudios Histórico-Artísticos sobres"Las Cuatro Villas"*. Villacarrillo, 1991, y *Arte y Culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, 1996.

12 En su testamento Tomás de Morales (18 de julio de 1622) mandó decir 50 misas por Luisa Merino, su primera mujer, y otras 50 por Juana de Escarramán, su segunda mujer; dejó por sus universales y legítimos herederos a sus hijos María, Juan, Tomás, Inés y María Merino Morales (M. LÓPEZ MOLINA, ob. cit., p. 39).

13 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit., pp. 313-314, y *Catálogo de artífices de Toledo*. Toledo, 1920, pp. 189-190 (Reedición: Toledo, 2002).

14 Ibidem, p. 312. El arca para contener las reliquias de Santa Leocadia le fue encargada a Merino en 1590 y la acabó en 1593. Ibidem, pp. 80-81 y 317, se hace reseña de Tomás de Morales, tasador de Merino en el aprecio de la citada arca, en estos términos: "Morales (Tomás de). Vecino de Toledo. Fue uno de los tasadores de la urna de Santa Leocadia, que hizo Francisco Merino de 1590 a 1593. Pérez Sedano habla de esto dos veces; en una le llama así como lo ponemos, y en la otra Tomás de Monsalbe. Ni de un modo ni de otro aparece en el archivo de los plateros".

Pero quizás lo más importante desde lo estrictamente artístico es sin duda la alta consideración que de Tomás de Morales como platero debió tener Francisco Merino —artista plenamente consagrado y ya de gran prestigio cuando recala en Jaén— para trabajar con él e incluso de aprovecharse de algunas de sus obras y presentarlas como propias, caso la cruz de Montoro, que a la luz de la documentación expuesta entendemos que ya no debe figurar como pieza adscrita a su producción[15]. Esta posible estima apreciable en Merino sobre la obra de Tomás de Morales es extensible a otros círculos giennenses, tanto eclesiásticos como civiles. Merino fue el gran platero de la catedral de Toledo[16] y uno de los mejores de España. Tomás de Morales también ejerció de hecho como platero de la catedral de Jaén a la muerte de Gil Vicente.

Al margen de algunos documentos al respecto ya publicados procedentes de los Libros de Fábrica, aportamos otros datos —inéditos— que nos muestran y corro-

15 Durante los años de permanencia de Francisco Merino en Jaén se han documentado las siguientes obras: 1581, cruces de Montoro y monasterio de Valdeparaiso, en Córdoba; 1583, encargo de unas andas para procesionar la custodia de la catedral de Jaén (M. RUIZ CALVENTE, ob. cit., pp. 521-533); 1583, pago de 700 ducados en reales a cuenta de la obra de la custodia chica para la catedral de Jaén (P.A. GALERA ANDREU ET ALII, *Catálogo Monumental de la Ciudad de Jaén y su Término*. Jaén, 1985, p. 392. J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería en el Reino ..." ob. cit., p. 547, fija erróneamente el pago en el año 1587); 1584, lampara para la capilla de la iglesia de San Ildefonso de Jaén (S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., p.259); 1586, custodia de Villacarrillo; 1587, grada del segundo cuerpo de la custodia de Arfe y viril para ella. Catedral de Sevilla (Mª.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe*... ob. cit., p. 75; 1587, cruz metropolitana de la catedral de Sevilla (Vid. obra de recopilación en: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., pp. 74-75 y 372-373); 1588, otra lámpara para la Virgen de la Capilla en la citada iglesia de San Ildefonso (Vid: S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., p. 262); 1588, adobios en la catedral de Jaén (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos*... ob. cit., p. 372). R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio...* ob. cit., pp. 311-313, aporta el conocimiento de otras piezas de Merino: "En este tiempo (año 1585) debió trabajar algunas obras en Jaén y entre ellas la urna para las votaciones del Cabildo de aquella Catedral, en oro, bellísima, y que, vendida hace algunos años, y pasando de unas manos a otras, la compró, para el Museo, la Diputación Provincial de Córdoba, y está, en depósito, en la Iglesia del Hospital del Cardenal Salazar, donde sirve de copón. Está toda cubierta de adornos cincelados primorosamente, y en la parte de dentro de la tapa tiene un delicado relieve a martillo, que representa la Justicia. No tiene marcas (...). Lo que sí es obra suya es la Custodia de la Catedral de Baeza, que se dice compró en Madrid el Cardenal Moscoso, y regaló a aquella Iglesia". Durante su permanencia en Jaén no sólo viajó Merino por tierras andaluzas, sino que también tuvo que trasladarse a Madrid para tasar un blandón y dos mazas encargadas al platero Juan Rodríguez de Babia por el giennense don Fernando de Torres y Portugal, conde de Villardompardo y Virrey del Perú; ambas piezas tenían que estar terminadas a fines de junio de 1584, y debían de estarlo a satisfacción de Juan de Arfe y Francisco Merino,"*platero vecino de Jaen*" (J. BARRIO MOYA, "El conde de Villardompardo, virrey del Perú, y sus encargos al platero Juan Rodríguez de Babia (1584)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* nº 137, Jaén, p. 42. Para la catedral de Jaén tasó también Merino dos blandones (Doc. conservado en la sección Pueblos, del Archivo Histórico Diocesano de Jaén).

16 Sobre la actividad de Francisco Merino en Toledo, vid.: R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio...* ob. cit., pp. 72-82 y 310-314, *Catálogo...* ob. cit., pp. 189-190, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., pp. 372-373, Mª.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARZO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la Platería Complutense*. Madrid, 2001, y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, pp. 383-395.

boran el trabajo que Morales llevo a cabo en las piezas de platería de dicha catedral. En el Archivo Histórico Diocesano de Jaén se conservan varios documentos que hacen referencia a diversos trabajos desarrollados por Tomás de Morales, según consta en las cuentas de José de Valdivieso, obrero de la fábrica, en 21 de enero de 1594; entre las labores se detallan las siguientes: hechura de un cáliz de plata dorado con ocho esmaltes de oro y doce jaspes; aderezos en el cetro pertiguero y en los dos portapaces grandes; reparos en las andas de la custodia y en el relicario de la misma; de otros aderezos en los blandones grandes del obispo Arquellada, en la cruz de altar mayor, en dos pares de ampollas y hostiario; limpiezas de los incensarios, navetas y los tres pares de blandones del altar mayor; otros reparos en el hisopo, cálices de la sacristía de los capellanes, en el San Gregorio de la custodia y relicario; más hizo un vaso de plata para la comunión del sagrario y practicó otras limpiezas en incensarios y navetas; el total de todos estos trabajos ascendió a 1334 reales, de los cuales en varios descargos le fueron pagando, quedando pendiente un monto total de 464 reales y medio. Por orden del provisor Olea dicho resto le fue pagado y de ello dio fe el platero Tomás de Morales. De la ejecución del cáliz mencionado, contrastado por Diego Clavijo de Villanueva, hubo certificación de José de Mata, secretario del deán y cabildo, en 25 de agosto de 1623[17]. Tomás de Morales recibió también numerosos encargos por parte de las parroquias de la capital o de la provincia[18], ya para aderezar piezas hechas o para trazar otras nuevas.

---

17 En 1589 la fábrica de la catedral de Jaén le pagó a Tomás de Morales 41650 maravedís por las "*(...) hechuras en los ynçensarios y navetas y cucharas de plata que hiço para el servyº de la Ygla (...)*". En 1598, recibe otro pago por el mismo conducto de 14024 maravedís del "*(...) del adereço y cosas de nuebo que a hecho en que a puesto plata y oro para el servyº de la dicha sta yglesia (...)*" (P.A. GALERA ANDREU ET ALII, *Catálogo...* ob. cit., p. 393). En 1594 se ajustan diversos pagos por diversos arreglos y fabricación de piezas nuevas (Vid.: Apéndice Documental). J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería en el Reino..." ob. cit., p. 548, señala que Tomás de Morales para la iglesia de San Ildefonso de Jaén hizo un cáliz y un incensario en 1593, limpió la lámpara de Nuestra Señora en 1600 y labró un portapaz en 1607. R. ORTEGA SAGRISTA, "La Iglesia de San Ildefonso (Jaén, siglos XVI a XVIII)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 22, p. 48, apunta que en el inventario de plata de Nuestra Señora de la Capilla de 1616, entre otras piezas, se conservaban ocho lámparas, las cuales fueron limpiadas y aderezadas en 1600 por Tomás de Morales, percibiendo por ello 1496 maravedís, pero además hizo un portapaz para la parroquia en precio de tres ducados. S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 267-26, aporta otros datos de gran interés sobre trabajos realizados en Jaén por Tomás de Morales en las parroquias de San Ildefonso, San Bartolomé y Santa María Magdalena, Capilla de San Andrés, así como ciertas piezas encargadas por el Concejo de dicha ciudad. Sobre las platerías catedralicias, vid.: J. RIVAS CARMONA, "El patrocinio de las platerías catedralicias" en *Estudios de Platería. San Eloy.* Murcia, 2004, pp. 479-498, y "Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas" en *El fulgor de la plata*. Catálogo de la Exposición, 2007, pp. 42-65.

18 M. LÓPEZ MOLINA, ob. cit.., pp. 31-41, aporta otros datos de sumo interés sobre obras labradas por Morales en Jaén y provincia, a saber: 12 de noviembre de 1602, Tomás de Morales y su segunda esposa Juana de Esparramán compran una barra de plata cuadrada que peso 94 marcos y medio por valor de 222007 maravedís; 24 de octubre de 1606 recibe el encargo de la cofradía de Consolación de la villa de Torredonjimeno una lámpara de plata; 1 de abril de 1609, contrato de obligación para realizar una cruz de guía para la cofradía de la Concepción de Mengíbar; 14 de abril de 1620, para la villa de Cazalilla hizo un relicario, que tuvo que terminar su sobrino y yerno Jerónimo de Morales;

Cabría reflexionar finalmente sobre el posible impacto que —como en el caso de Francisco de Alfaro— pudo producir en Tomás de Morales la obra trabajada por Francisco Merino en su etapa andaluza o con anterioridad en Toledo o Madrid. Según la profesora Mª. Jesús Sanz Serrano "(...) es evidente que Merino durante sus estancias en Sevilla, entre 1580 y 1587, influyó definitivamente en Alfaro, de tal manera que la cruz realizada por el primero, para la catedral de Sevilla, fue el modelo de la que hizo el segundo para la parroquia de San Juan de Marchena, en 1596 (...)". De igual forma, pero si cabe con mayor incidencia, habría que resaltar la influencia de Merino en la producción de Tomás de Morales y su taller, continuado con su sobrino Jerónimo de Morales y los hijos de este dentro ya plenamente del siglo XVII. No olvidemos que la magnífica cruz de la catedral de Sevilla fue trabajada por Merino en Jaén y que con toda probabilidad Tomás de Morales debió verla y analizarla artísticamente. Esta cruz, cabeza de serie de otras muchas labradas con semejante tipología por toda España durante buena parte del siglo XVII, es el más puro exponente del estilo desarrollado por Merino, denominado por la citada profesora Sanz Serrano "manierismo geometrizante"[19].

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOC. Nº 1

Poder del platero Francisco Merino a Pablo de Céspedes, racionero del Obispado de Córdoba, para que pueda cobrar en su nombre del mayordomo de la fábrica parroquial de Montoro lo que se le debe de una cruz de plata que había hecho para dicha iglesia.

Archivo Histórico Provincial de Jaén. Protocolos Notariales. Escribano Pedro Núñez de Ayala, legajo 856, fol. 391vº. — 392rº.

1587, septiembre, 2. Jaén.

Fl. 391vº

"Sepan quantos esta carta vieren como yo Francisco Merino platero vezino que soi en esta muy noble famosa e muy leal çiudad de Jaen guarda e defendimyento de los reynos de Castilla digo que por quanto por mandado de la justizia eclesiastica de la çiudad e obispado de Cordoba yo me encargue de hazer e hize una cruz de plata

9 de julio de 1625 —tres años después de dictar testamento— aún Tomás de Morales y Jerónimo de Morales —como cesionario— reclaman lo que se les restan debiendo de la hechura de una cruz para la iglesia de Santa María de Torredonjimeno. (Sobre la actividad artística de Jerónimo de Morales, vid: M. LÓPEZ MOLINA, "Gerónimo de Morales, un platero giennense del siglo XVII" en *Estudios microhistóricos giennenses del siglo XVII*. Jaén, 2001, pp. 129-145).

19 Mª.J. SANZ SERRANO, "La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico" en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 426-439.

para la yglesia de la villa de Montoro la qual acabada yo la llebe ant,el provisor de la dicha çiudad de Cordoba e fue mandado la tasase e asi por parte de la dicha iglesia se nonbro un platero e de la mya otro los quales la vieron e tasaron a nueve ducados cada marco y en çierta forma como se contiene en la tasaçion a que me refiero e para poder açetar la dicha tasaçion y asentarse a quenta con la fabrica de la dicha yglesia e mayordomo d,ella otorgo mi poder cunplido bastante de derecho a Pablo de Çespedes raçionero en la dicha santa yglesia de Cordoba qu,es ausente como si fuese presente espeçialmente para que por my y en my nonbre e como yo mismo representando mi propia persona pueda ant,el provisor de la çiudad de Cordoba e otras justizias que conbengan açetar en my nonbre la tasaçion fecha de la dicha cruz e pedirsele de mandamyento para qu,el mayordomo de la fabrica de la yglesia de Montoro e las demas per-/fl. 392rº/-nas a cuyo cargo fuere la paga le paguen en my nonbre todo el balor e monte de plata y hechura de la dicha cruz e sacado el dicho mandamiento pueda sentarse a quenta con las dichas personas e feneçella e otorgalla de lo que hasta oy a quenta d,ella tiene reçebido por carta de pago mias y entre (?) en my nonbre e si yo alcançare a la dicha fabrica en alguna cantidad qualquier que sea lo pueda recebir el dicho raçionero e del reçibo dar cartas de pago e finyquito de todo ello declarando en que partidas lo e reçebido e reçibiendo en si las cartas de pago que d,ellas e dado todo lo qual balga e sea tan bastante como si yo lo hiziese e otorgase presente siendo e si yo fuere alcançado por la dicha quenta que ubiere reçebido mas que monta la dicha obra pueda en my nonbre bolber a restituir a la dicha fabrica e mayordomo lo que ansi fuere alcançado declarandose todo por estenso en el dicho finyquito e si fuere mandado reber por otra persona la dicha cruz e tasada lo pueda contradeçir e contradiga atento que de conformydad de anbas partes fue tasada e los dichos maestros se conformaron en la tasaçion açerca de todo lo qual pueda hazer los autos e diligençias, pedimyentos, requerimientos e protestaçiones, apelaçiones e sacallo por testimonio e presentarse en grado d,ellas ante los tribunales que ubiere apelado asi por via de fuerça como ordinaria e segun las tales apelaçiones hasta que aya debida determynaçion (...) e para lo aber por firme obligo my persona e vienes e lo firme de mi nonbre (...) qu,es fecha e por my otorgada en esta çiudad de Jaen ante Pedro Nuñez de Ayala escribano publico d,ella estando en las casas de my morada a veinte e dos dias del mes de setienbre de myl e quinientos e ochenta e siete años siendo testigos Christoval de Pancorbo hijo de Francisco de Aranda e Gaspar de Ledesma e Hernando de Torres, Pablo Sanchez Domedel vecinos en Jaen e yo el dicho escribano doy fe que conozco al otorgante (...).

Francisco Merino. Ante my Pedro Nuñez de Ayala, escribano publico".

DOC. Nº. 2

Poder de Francisco Merino a Tomás de Morales para que en su nombre pueda cobrar de Lope de Varea, mayordomo de la fábrica de la iglesia parroquial de Villacarrillo (Jaén) 1887 reales que le deben de un resto de mayor cuantía.

Archivo Histórico Provincial de Jaén. Protocolos Notariales. Escribano Miguel de Milán, legajo 781, fls. 2vº.-3rº.

1587, enero, 3. Jaén.

"Poder

Sepan quantos esta carta vieren como yo Francisco Merino platero vecino que soy en la collaçion de San Bartolome d,esta muy noble, famosa e muy leal çibdad de Jaen guarda e defendimiento de los reynos de Castilla otorgo e conozco que doy e otorgo todo my poder cunplido (...) a vos Tomás de Morales platero vecino d,esta dicha çibdad de Jaen qu,estays presente espeçialmente para que por my y en my nonbre e como yo mysmo (...) podays demandar, resçibir, aver e cobrar (...) de Lope de Varea mayordomo de la fabrica de la yglesia de la villa de Villacarrillo o de la persona o personas que suso dicho diese poder en causa propia para aver y cobrar myl e ochoçientos e ochenta e siete reales que se me deven de resto de mayor contia y asy mysmo para que pueda cobrar e cobre de las otras persona e personas que en qualquier manera las cantidades de maravedis e otras cosas que me son obligadas a pagar asy dentro d,esta çibdad como en otras partes (...) e de lo que resçibieredes e cobraredes pueda faser e otorgar vuestra carta o cartas de pago (...) e lo firme de mi nonbre (...) en la dicha çibdad de Jaen ante Myguel de Mylan escribano publico estando en las casas del otorgante a tres dias del mes de henero (...) de myl y quinientos y ochenta y siete años siendo testigos Francisco Guiterres carpintero e Alonso de Varrales (...)

Francisco Merino.Ante my Myguel de Mylan, escribano publico".

DOC. Nº 3.

Cuenta de los trabajos realizados para la Catedral de Jaén por Tomás de Morales.

Archivo Histórico Diocesano. Sección Varios.

1594, enero, 21.

"Quenta con Tomas de Morales, platero.

Quenta con Tomas de Morales, platero, de lo que a de aver del caliz de plata sobredorada que dio para la santa yglesia de Jaen y del oro y echura que en el puso y de otros reparos y adereços de plata que a echo para esta santa yglesia qu,es lo siguiente:

Pareçe por fe de Diego Clavijo de Villanueba, contraste de Jaen, que peso un caliz de plata dorado con ocho esmaltes de oro y doçe jaspes seis marcos y tres onças y dos reales y medio que a la ley montan quatroçientos y diez y siete reales, monto el oro que se puso para el dorado del dicho caliz tres doblones y medio a veinte y ocho reales por doblon que balen noventa y ocho reales. A de aver quatroçientos y ochenta y ocho rea-les de la echura del dicho caliz a respeto de siete ducados por marco

yten a de aver del adereço del çetro pertiguero ocho reales

yten a de aver del adereço de las dos portapaçes grandes con las figuras qu,en ellas soldo diez y ocho reales

yten a de aver treinta y tres reales de quatro puerqueçuelas que hiço para los remates de las andas de la custodia y bruñillas

yten a de aver doçe reales de tres gonçes y un clavo largo para fijar el relicario de la qustodia

yten a de aver sesenta y seis reales del adereço de los blandones grandes de plata que dejo el obispo Arquellada

yten a de aver cinquenta reales del adereço y dorado de la cruz de altar maior

yten a de aver veinte y dos reales del adereço de los dos pares de anpollas blancas y el ostiario y linpiar los inçensarios y navetas y los tres pares de blandones del altar maior

yten a de aver quatro reales de adereçar el ysopo nuebo qu,estava quebrado

yten a de aver seis reales de adereçar los caliçes de la sacristia de los capellanes

yten a de aver quinçe reales de linpiar los candeleros de la iglesia y soldaduras qu,en ellos hiço

yten a de aver quinçe reales de adereçar el San Gregorio de la qustodia qu,estava quebrado y linpiar el relicario

yten a de aver quarenta reales de la echura del vaso de plata que hiço para la comunion del sagrario

yten a de aver seis reales de linpiar los ynçensarios y navetas.

Por manera que monta los maravedis que asi a de aver el dicho Tomas de Morales en la manera que dicha es myl y treçientos y treinta y quatro reales".

Discargo

Recivese en discargo el dicho Tomás de Morales seisçientos y nobenta y seis reales y medio que pesaron dos navetas y un ynçensario viejo que todo peso diez marcos y catorçe reales de plata y un escofion de plata sobredorado que peso quatro onças y medio real que todo monta los dichos seisçientos y nobenta y seis reales y medio como pareçio por fe del constraste

yten se le reçiven en discargo ciento y ochenta y nuebe reales y medio de dos marcos y siete onças y tres reales y medio de plata que quedaron en su poder de la plata que proçedio de las açanefas y cosas biejas que se consumieron para haçer los inçensarios y navetas nuebas.

Y suma lo que ansi se discarga al dicho Tomas de Morales ochoçientos y ochenta y siete reales. Los quales dichos ochoçientos y ochenta y siete reales del dicho discargo bajados y descontados de los myl y treçientos y treinta y quatro reales del dicho cargo restan que se deveran al dicho Tomas de Morales quatroçientos y quarenta y ocho reales

yten dieron al dicho Tomas de Morales diez y seis reales y medio de la caja que dio para el caliz nuebo que hiço.

La qual dicha quenta se hiço y feneçio en la manera que dicho es con el dicho *Tomás de Morales al qual se le deven liquidamente de toda ella quatroçientos y sesenta y quatro reales y medio. En Jaen a veinte y un dias del mes de henero de myl y quinientos y nobenta y quatro años y lo firmaron de sus nonbres el canonigo Josefe de Valdivieso obrero de la fabrica de la sanga yglesia de Jaen y el dicho Tomas de Morales siendo testigos don Bartolome de Paços y Figueroa arçediano de Jaen y canonigo y Diego de Aiala raçionero en la santa yglesia de Jaen.*

Tomas de Morales . Joseph de Valdivieso. Ante mi Pedro de Alfaro.

El liçençiado Olea canonigo en la santa yglesia de Jaen provisor y en ella y en todo su obispado por don Francisco Sarmiento de Mendoça obispo de Jaen del consejo del rey nuestro señor y nos el dean y cavildo de la dicha santa yglesia mandamos a Josefe de Valdivieso canonigo y obrero de la fabrica d,ella que de y pague a Tomas de Morales platero quatroçientos y sesenta y quatro reales y medio que a de aver (...) por el caliz de plata sobredorado que dio para el serviçio d,esta santa yglesia de Jaen con otras cosas que hiço y adereços de plata como pareçe por la carta (…) firmada de su nonbre y del dicho canonigo Josefe de Valdivieso que con este y su carta de pago mandamos se le reçivan en quenta dada en Jaen a veinte y un dias del mes de henero de myl y quinientos y nobenta y quatro años.

El liçençiado Olea. Don Bartolome de Paços (...).

Por su mandado Pedro de Alfaro, su secretario.

Digo yo Tomas de Morales platero vezino de Jaen que reçibi del señor canonigo Baldibieso obrero d,esta santa yglesia de Jaen cuatroçientos y sesenta y quatro reales y medio en esta librança (...). Y por berdad lo firme en Jaen a veynte y uno d,enero de mil y quinientos y nobenta y quatro años digo que son cuatroçientos y sesenta y quatro reales y medio.

Tomas Morales".

DOC. Nº 4.

Certificación de José de Mata, secretario del Deán y Cabildo de la iglesia-catedral de Jaén, del costo del cáliz de plata labrado por Tomás de Morales para dicha iglesia en 1594.

Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Sección Varios.

1623, agosto, 25. Jaén.

Fl. 73vº .

"En cunplimiento del dicho mandato yo Diego Joseph de Mata presbitero notario apostolico y secretario del dean y cabildo de la santa yglesia de Jaen doy fe que por la quenta que se hiço entre el canonigo Joseph de Baldibieso obrero de la dicha santa yglesia y Tomas de Morales platero vezino d,esta çiudad por ante Pedro de Alfaro secretario del dicho cabildo en veinte y uno de henero de mil e quinientos

y nobenta y quatro años de lo que ubo de aber del caliz de plata sobredorado que dio para la dicha santa yglesia de Jaen consta y pareçe qu,el dicho caliz peso seis marcos tres onças y dos reales y medio como pareçio por fe de contraste y monto el oro que se dio para el dorado del dicho caliz tres doblones y medio de a veinte y ocho reales ubo de haber el dicho Tomas de Morales de la hechura del dicho caliz a respecto de a siete ducados por marco cuatroçientos y ochenta y ocho reales(...) / fl. 74 vº / consta y parece por la dicha quenta a que me refiero y para que conste di el presente en Jaen a veinte y çinco dias del mes de agosto de mil y seisçientos y veinte y tres años y fiçe mi signo.

Diego Joseph / de Mata".

Nómina de plateros lucenses del siglo XVIII

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ

Dimos a conocer por primera vez a los plateros lucenses del siglo XVIII en nuestra tesis doctoral sobre *La platería en Galicia: Diócesis de Lugo, Mondoñedo, Orense y Tuy,* defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 1989. La investigación que hemos venido desarrollando a lo largo de estos últimos años, han enriquecido la nómina de estos artífices y aumentado la información que teníamos sobre ellos.

Presentamos en este trabajo un número de treinta y un plateros. Muy poco conocemos de su actividad artística, pues muy pocas piezas aparecen marcadas, aunque las autoridades competentes insistían en la obligación que tenían los plateros de estampar su marca y de llevarlas al marcador para que pusiera la suya y la de la ciudad[1]. Por otro lado, parece por la información recogida, que los plateros lucenses no disfrutaron de una boyante economía, teniendo que combinar, muchas veces, su oficio de platero con otras actividades, como es el caso de Marcos Picado que aparece en el catastro del marqués de la Ensenada con unos ingresos de setecientos veinte reales anuales por su oficio de platero y por el de tabernero con quinientos reales. Diego Antonio Casal que también fue contraste, al final de su vida vivía a expensas del marido de su hija, Agustín Álvarez, según especifica en su testamento. Otro ejemplo lo encontramos en José de Liz y Orbazay, contraste marcador de la ciudad, quien solicitó ejercer el oficio de platero, pues el cargo de marcador no le producía suficientes recursos para vivir decentemente.

1 La marca de la ciudad de Lugo en el siglo XVIII estaba formada por una custodia.

Tampoco parece que los plateros lucenses contaran con una importante clientela ni que realizaran muchas obras para la catedral, a excepción de José Casal y Gayoso, pues según hemos comprobado por la catalogación de las piezas del siglo XVIII que hemos llevado a cabo, la mayoría de las obras proceden de los centros de Madrid y Córdoba, de gran prestigio en aquella centuria. Entre los plateros de esta última ciudad, se contabilizan cinco piezas de Antonio de Santacruz y Zaldúa. En cuanto a la provincia existía otro centro platero, Monforte de Lemos, de gran reputación y que ya había alcanzado una relevancia superior a la capital en los dos siglos precedentes[2].

Presentamos a continuación la nómina de plateros por orden alfabético de apellidos.

ARIAS, Francisco (1715)

Este artífice, el 10 de marzo de 1715, recibió una notificación del Ayuntamiento que hacía referencia a la obligación de los plateros de observar la ley de once dineros y cuatro granos en todas las piezas de plata que realizaran. También deberían poner su marca personal en ellas y llevarlas al marcador para que pusiera la suya propia y la de la ciudad[3].

AVELEDO, Francisco (1744-1768)

Figura en un foro de 1744 de una casa en la calle de la Cruz que había sido de Antonio López realizado el 28 de octubre de 1691[4].

En el catastro del marqués de la Ensenada contaba cincuenta y cuatro años. Casado y con un hijo mayor de los dieciocho, dos de menor edad y cuatro hijas. Por su oficio de platero percibía anualmente quinientos reales. Era propietario de dos ferrados de sembradura de primera calidad y de tres de tercera en el lugar de los "judíos"[5].

2 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La Platería en Monforte de Lemos*. Lugo, 1987 y *La Platería en Terra de Lemos*. Lugo, 2003.

3 Archivo Histórico Provincial de Lugo (en adelante, A.H.P.-L.), Actas Capitulares, Leg. 24.

4 Archivo Histórico Nacional (en adelante, A.H.N.), Clero, Libro 6315, f. 1v.

5 A.H.P.-L-., Catastro del marqués de la Ensenada, Leg. 10.809.

En 1768 el convento de Dominicas de Santa María La Nova arrendó al platero Francisco Aveledo, en veinticuatro ducados, una casa por un año que se encontraba al lado de la celda del Padre confesor[6].

AVELEDO, Juan (1766-1771)

El convento de Dominicas de Santa María La Nova, el 20 de febrero de 1766 arrendó por nueve años una "cortiña" sita debajo de la fuente de San Pedro. La escritura se realizó ante el escribano público Juan Juinelo. Pagó a cuenta del año 66, cincuenta reales. En el año 1771 lo satisfizo su viuda, lo que nos indica que en esta fecha ya había fallecido[7].

Desconocemos si le unía algún parentesco con el platero anterior. En las rentas del Ayuntamiento de 1770, ramo industrial, figura el nombre de este platero[8].

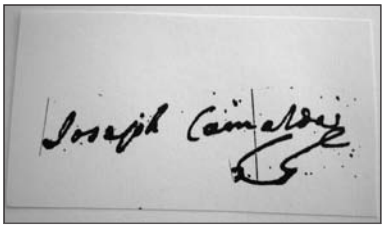
BARREIRO, Felipe (1770)

Su presencia se encuentra constatada en el libro de rentas del Ayuntamiento de 1770. En el ramo de industriales, quizá fuese hijo del platero José Barreiro documentado en el catastro del marqués de la Ensenada[9].

BARREIRO, José (1752)

La única referencia que tenemos de este artífice es la que aparece en el catastro del marqués de la Ensenada. Contaba sesenta años, estaba casado y tenía un hijo mayor de los dieciocho años. No ejercía el oficio de platero[10].

CAMALDA, José (1715) ¿Chamalda?



El 10 de marzo de 1715 recibió un despacho del Ayuntamiento en que se le notificaba la obligación de observar la ley de la plata de once dineros y cuatro

6 A.H.N., Clero, Legajo 3522, f. 11.
7 A.H.N., Clero, Legajo 3522, f. 20.
8 A.H.P.-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.
9 A.H.P.-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.
10 A.H.P.-L., Catastro del marqués de la Ensenada, Leg. 10.809.

granos en todas las piezas que fabricara, así como marcar todas las obras con su marca personal, y llevar las piezas al marcador para que estampara la suya y la de la ciudad si las encontraba conformes[11].

CASAL, Juan Francisco (1767)

En el consistorio de 13 de junio de 1767 se exhibió un memorial de este platero en el que se exponía que por haber compuesto y limpiado la escribanía del Ayuntamiento le debían trece reales de vellón. Suponemos que se trata de la escribanía que había pertenecido al obispo Santa María Salazar, a la que Diego Antonio Casal y Gayoso puso las armas de la ciudad. Desconocemos si le unía algún lazo familiar con el contraste[12].

CASAL Y GAYOSO, Diego Antonio (1722-1774)

El 7 de febrero de 1722 en la reunión celebrada en el Ayuntamiento se acordó encargar al platero Diego de Casal la realización de un sello para marcar los géneros que entrasen en la ciudad de acuerdo con la orden de su Majestad en prevención de la peste de Marsella. Por dicho trabajo se le satisfaría treinta reales de vellón sobre la renta de propios del año anterior[13].

El Consistorio en reunión celebrada el 9 de diciembre de 1730, propuso nombrar a Diego de Casal contraste de la ciudad por encontrarse este cargo vacante, y por ser, a su juicio, persona idónea y competente para desempeñar tal cargo. Dos días más tarde, firmó el platero la aceptación del nombramiento, y se comprometió a cumplir este oficio y a cobrar solamente los derechos estipulados[14].

El 7 de junio de 1731, el Ayuntamiento recibió notificación y un juego de ocho onzas con sus ochavas, tomines y gramos, de la Junta de Comercio y de Moneda para que se comunicara a los plateros, mercaderes, cambiadores y demás personas de Lugo y de su provincia que tuviesen en su poder pesas del marco de oro y de plata en pasta, o pesas de dinerales de moneda labrada, de la obligación de acudir con ellos ante el contraste de la ciudad. Diego Antonio Casal tenía que conferir y

11 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 24.
12 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 56, f. 202.
13 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 28.
14 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 32.

afinar "los marcos, con sus ochavas, tomines, y gramos por el marco real de castilla expresados, y las pesas de dinerales por los dinerales de las casas reales de Moneda de S. M.". El contraste pondría en cada pesa la marca de la ciudad y la suya[15].

El 16 de junio de 1731, el secretario del Ayuntamiento le entregó el marco y juego de pesas que el Intendente General del Reino había remitido a la ciudad para que solamente se observase el de Castilla, explicando cómo se debía usar. El 13 de octubre firmó este artífice haber recibido un ejemplar explicativo del modo de observar e interpretar lo anteriormente mencionado, y de cómo regular y descontar las faltas en las monedas de oro[16].

El 6 de noviembre de 1734, se tomó acuerdo en el Consistorio de entregar al artífice la escribanía que el Ayuntamiento había adquirido por novecientos cuarenta y un reales y seis maravedís de vellón en la subasta de los bienes del difunto obispo[17] para que pusiera en ella los escudos de la ciudad[18]. El día 27 del mismo mes y año, el Concejo acordó entregar al platero cuarenta y cinco reales por el trabajo que había realizado[19]. Creemos que esta escribanía es la que se encuentra en el Ayuntamiento, tiene las marcas de corte de Madrid, la del marcador Matias Cristóbal y la del artífice José Caro, además del escudo de la ciudad de Lugo.

En 7 de mayo de 1735 el Ayuntamiento le libró 40 reales por la hechura y compra de metal para ocho piezas que hizo para "*pesar y probar con ellas las mas pesas de la Provincia, y tambien añadió y ajustó fielmente las mas pesas maiores que estaban menoscabadas*"[20].

En el inventario de bienes de la Catedral de 1745 su nombre lo volvemos a encontrar. Tenía en su poder una jarra que pertenecía a la iglesia catedralicia[21].

Hacia 1749 realizó varias obras para la Catedral, entre ellas cuatro lámparas de plata por las que cobró mil setecientos ochenta y dos reales[22].

En el catastro del marqués de la Ensenada está documentado este platero, contaba sesenta años y se encontraba viudo. Cobraba anualmente por su oficio de platero novecientos reales[23].

El 25 de febrero de 1756 reconoció y pesó la plata que había dejado la difunta Tomasa Saavedra y Sanjurjo, y que se hallaba dentro de un cofre en el convento de las Agustinas Recoletas de la ciudad[24].

---

15 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 32.

16 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 32.

17 Suponemos se trata del obispo Santa María Salazar, fallecido el 30 de septiembre de 1734. Véase *Guía de la Diócesis de Lugo*. Lugo, 1996, p. 352.

18 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 33.

19 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 33.

20 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 34.

21 Archivo Catedral de Lugo (en adelante, A.C.L.), Libro Inventario de 1745.

22 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y principios del XIX (Orfebrería)*. Compostela, MCMXXXIII, p. 151.

23 A.H.P.-L. Catastro del marqués de la Ensenada, Leg. 10.809.

24 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Inocencio Varela, Leg. 439-3.

En el consistorio de 22 de noviembre de 1765 se acordó notificar a Diego Casal, contraste de la ciudad, la necesidad de arreglar los pesos y pesas antes de finalizar el año, de acuerdo con las instrucciones recibidas del Intendente General del Reino por los abusos que se cometían en el peso de las monedas y alhajas de oro y plata[25].

El 8 de septiembre de 1774 solicitó al Ayuntamiento el cese de su cargo de contraste por su avanzada edad. Si tenemos en cuenta que en el catastro del marqués de la Ensenada contaba sesenta años, en la fecha que presentó la dimisión le calculamos alrededor de ochenta y dos años. Propuso para sucederle a José Casal y Gayoso por considerarlo idóneo para desempeñar tal cargo. Desconocemos si les unía algún grado de parentesco[26].

El 8 de octubre del mismo año el Ayuntamiento nombró por contraste a José Casal y Gayoso, aceptando la dimisión de Diego Antonio[27].

No parece que los ingresos recibidos por su trabajo de platero y contraste marcador le hubiese producido muchas rentas, pues en su testamento celebrado en diciembre de 1777, cuando se hallaba enfermo de gravedad, declara que vive a expensas del marido de su hija, Agustín Álvarez, desde hacía catorce años, tanto en lo referente a alimentos como vestido, calzado y vivienda. En este testamento hace declaración de herederos, nombrando a sus hijos legítimos, entre ellos figura Pablo Casal Serrano y Gayoso, posiblemente uno de los plateros que figuran en esta nómina[28].

CASAL Y GAYOSO, José (1770-1784)

Creemos es el artífice que indistintamente se encuentra documentado con los nombres de José Casal y José Casal y Gayoso.

En 1770 figura en la contribución del ramo industrial del Ayuntamiento[29].

Fue propuesto para desempeñar el cargo de contraste marcador por su antecesor, Diego Antonio Casal y Gayoso, y aceptado por el Ayuntamiento el 8 de octubre de 1774[30].

25 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 55, f. 486.
26 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 99 (antiguo), f. 615.
27 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 99 (antiguo), f. 661 y 661v.
28 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Tomás Carvallo, Leg. 572, f. 126.
29 A.H,P,-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.
30 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 99 (antiguo), f. 615.

Por Real Cédula de 22 de enero de 1775 fue aprobado contraste marcador de plata y tocador de oro de Lugo y su jurisdicción por un plazo de seis años, una vez realizado el examen de su habilidad ante el contraste de la ciudad de Santiago. También estaba autorizado a pesar todas las cantidades de oro y plata que a tal fin le llevaran los plateros y particulares[31]. El 25 de febrero del mismo año prestó juramento del cargo[32].

El 19 de agosto de 1775 el Ayuntamiento solicitó a dicho artífice una relación de los plateros que componían el Gremio[33].

El 25 de marzo de 1780 el Consistorio envió notificación al Intendente General del Reino comunicándole que en la ciudad solamente tenía real aprobación de contraste marcador el platero José Casal y Gayoso[34].

Un año más tarde, el 10 de febrero, fue reelegido contraste marcador por otros seis años[35] por el Ayuntamiento de la ciudad[36].

Realizó varios trabajos para la Catedral, citamos la sacra del Evangelio de San Juan para el altar mayor hecha en 1782[37].

El 9 de octubre de 1783, el contraste José Casal y los plateros que componían el ramo de platería (formado por Benito García, Andrés Tavoada, Vicente Picado, Antonio García, Francisco Cavado y Benito Díaz) acordaron los derechos que le debían pagar anualmente y de una sola vez al año, cien reales de vellón, por reconocer y contrastar las piezas menores de plata de filigrana y otras menudencias; pero *"con la precisa circunstancia de que han de concurrir a fijar dichas marcas, y las piezas que no sean de ley, ha de quedar el derecho a salbo de parte del mismo contraste, en poder hacer el uso de ellas que prebiene la Real Ordenanza"*. En cuando a las piezas "mayores" como vasos, hebillas, y otras semejantes, se excluían de este acuerdo para que pudiese percibir los derechos establecidos. El documento se realizó ante el escribano público de la ciudad Bernardo Armesto[38].

En marzo de 1784 fue nuevamente reelegido contraste marcador por otros seis años[39]. Unos meses más tarde abandonó Lugo y marchó al reino de Castilla sin dejar dirección, quedando la ciudad sin contraste marcador[40]. En las Actas Capitulares del Ayuntamiento de la ciudad se especifica que se había trasladado a Villafranca del Bierzo[41].

---

31 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 100 (antiguo), f. 92 y 92v.
32 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 100 (antiguo), fs. 82-83.
33 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 100 (antiguo), fs. 579-580.
34 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 69, fs. 162 y 164.
35 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 70, fs. 69-70v.
36 J. COUSELO BOUZAS, ob. cit., p. 151.
37 Ibidem.
38 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Bernardo Armesto, Leg. 626-10, f. 74.
39 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 109 (antiguo), fs. 102-103 y 112-113.
40 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 111 (antiguo), fs. 23 y 25.
41 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 80.

CASAL Y GAYOSO, Pablo (1759-1770)

El 1 de marzo de 1759 hizo contrato para realizar la urna del monumento del Jueves Santo de la Catedral[42]. El contrato se hizo ante el escribano público Inocencio Varela, quedaría conclusa a fines de diciembre de aquel año. Se haría conforme a la planta que había realizado. Para comenzar le entregaron doscientas onzas de plata; después de finalizadas éstas, recibiría otras doscientas onzas, y una vez concluidas éstas le entregarían el resto para su terminación. También le harían entrega del oro necesario para su dorado. La urna después de ultimada la tasaría y reconocería el contraste que hubiese nombrado el arcediano de Neira. Por su trabajo le pagaban diez reales la onza[43].

En la contribución del ramo industrial de las rentas del Ayuntamiento de 1770 se encuentra este platero[44].

Posiblemente era hijo del artífice Diego Antonio Casal y Gayoso a quien nombra en su testamento, aunque no especifica que fuese platero[45].

CAVADO, Francisco (1783)

La única noticia que tenemos de este artífice (posiblemente filigranero) es de 9 de octubre de 1783. En esta fecha varios plateros de la ciudad, junto con el contraste José Casal y Gayoso, acordaron pagar a éste, la cantidad fija anual de cien reales de vellón cada uno, por marcar y reconocer el "*sortido de filigrana que cada uno de dicho feligranero le han de dar y pagar por ella, y los dorados de crucetas, pendientes y otras menudencias*". Se exceptuaban las piezas mayores como vasos, hebillas, etc.[46].

DÍAZ, Benito (1783-1798)

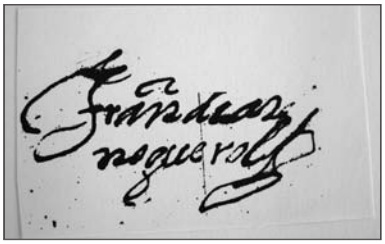
Fue uno de los plateros de la ciudad que acordaron con el contraste José Casal y Gayoso pagarle cien reales de vellón cada año por las piezas "menores" que realizaran y le llevaran a marcar y a reconocer[47].

Los plateros José de Liz y Orbazay y Benito Días, en representación de sus colegas de la ciudad, presentaron al Ayuntamiento las constituciones para formar el Colegio de Platería de Lugo, según consta en las Actas Capitulares del 24 de noviembre de 1798[48].

---

42 J. COUSELO BOUZAS, ob. cit, p. 150.
43 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Inocencio Varela, Leg. 440.
44 A.H.P.-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.
45 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Tomás Carvallo, Leg. 572, f. 126.
46 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Bernardo Armesto, Leg. 626-10, f. 74.
47 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Bernardo Armesto, Leg. 626-10, f. 74.
48 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg, 86.

DÍAZ NOGUEROL, Francisco (1715)



El 10 de marzo de 1715 el Ayuntamiento le notificó los despachos recibidos sobre la obligación que tenían los plateros de observar la ley de once dineros y cuatro granos en todas las piezas de plata que fabricara, marcar las obras con su marca personal y llevar las obras al marcador para que estampara la suya y la de la ciudad[49].

FAJARDO (FAXARDO), Jacinto (1770)

La única noticia que tenemos de este platero es la que se encuentra en la relación de contribución del ramo industrial del Ayuntamiento de 1770[50].

FERNÁNDEZ, Antonio (1770)

Este platero figura en la relación de contribución del ramo industrial de 1770. No tenemos más noticias sobre este artífice[51].

FERNÁNDEZ, Clemente (1770)

Su nombre aparece en la contribución del ramo industrial del Ayuntamiento de 1770. No disponemos de más datos sobre este platero[52].

FERNÁNDEZ SALGADO, Juan (1752-1753)

La única referencia que tenemos de este artífice es la reflejada en el catastro del marqués de la Ensenada. Contaba cuarenta y dos años, estaba casado y tenía cuatro hijos menores de edad y tres hijas. Por su actividad de platero percibía trescientos veinte reales al año[53].

---

49 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 24.
50 A.H.P.-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.
51 A.H.P.-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.
52 A.H.P.-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.
53 A.H.P.-L., Catastro del marqués de la Ensenada, Leg. 10.809.

GARCÍA, Antonio (1784)

Solamente sabemos de este platero que en el acuerdo celebrado en Lugo el 9 de octubre de 1783, entre los filigraneros de la ciudad y el contraste José Casal y Gayoso. Se comprometieron a pagarle cien reales de vellón, cada año, por las piezas "menores" realizaran durante el año en cuestión, pero "*con la precisa circunstancia de que han de concurrir a fijar dichas marcas, y las piezas que no sean de ley, ha de quedar el derecho a salbo de parte del mismo contraste, en poder hacer el uso de ellas que prebiene la Real Ordenanza*"[54].

GARCÍA, Benito (1786-1819)

El 9 de octubre de 1783 este platero acordó junto a los otros colegas de la ciudad pagar al contraste de la ciudad, José Casal y Gayoso, la cantidad de cien reales de vellón anuales y en una sola vez, por derechos de marcar y reconocer las piezas "menores" que hiciera de plata en ese período[55].

El 7 de enero de 1786 aparece nuevamente este artífice dirigiendo una solicitud al Ayuntamiento de la ciudad para ser nombrado contraste marcador de oro y plata por encontrarse este cargo vacante desde 1784, fecha en que José Casal, que desempeñaba este puesto, lo abandonó sin dejar paradero conocido. En la petición hacía constar su condición de maestro platero de oro plata aprobado por sus señorías[56]. El 9 de enero de dicho año de 1786 el Consistorio acusó recibo de su escrito y de otro recibido de su colega José de Liz y Orbazay, y en junta celebrada ese día se acordó enviar un oficio a la Real Junta de Comercio y Moneda para que resolviese lo que creyese oportuno[57].

El 25 de agosto de 1787, la Real Junta de Comercio y Moneda comunicó al Ayuntamiento su decisión de nombrar al platero José de Liz y Orbazay contraste de la ciudad, previo examen de idoneidad de ensayador en el término de seis meses. Mientras no le fuese expedido el título se debería nombrar a Benito García para desempeñar provisionalmente dicho cargo[58].

54 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Bernardo Armesto, Leg. 626-10, f. 74.
55 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Bernardo Armesto, Leg. 626-10, f. 74.
56 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 111 (antiguo), fs. 23 y 25.
57 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 111 (antiguo), f. 21 y 21v.
58 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 112 (antiguo), fs. 385-386.

El 13 de febrero de 1788, la Junta General de Comercio y Moneda ratificó la decisión anterior, enviando escrito al Ayuntamiento de la ciudad[59].

En el consistorio celebrado el 7 de marzo de 1789 se presentó un memorial de los artífices plateros representados por José de Liz y Orbazay, Benito García y Andrés Taboada para hacer por sí solos la función de la aclamación de su majestad, y no ser incluidos en el gremio del Niño por pertenecer los plateros al de San Eloy, que no estaba constituido, pero pretendían establecer[60].

En el consistorio celebrado el 22 de enero de 1791 se leyó una carta del secretario de la Junta de Comercio y Moneda manifestando que el fiel contraste marcador de plata y tocador de oro, José de Liz y Orbazay, solicitó se le concediese facultad para ejercer el oficio de platero, por no producirle los derechos del cargo de marcador los ingresos suficientes para vivir. Asimismo, solicitó nombrasen a otro platero de la ciudad para reconocer y marcar las piezas por él fabricadas. Acordaron fuese Benito García el artífice que realizase tal cometido. El Ayuntamiento notificó a ambos plateros esta decisión[61].

El 2 de abril del mencionado año, el secretario de la Junta de Comercio y Moneda comunicó al Ayuntamiento que el artífice José de Liz y Orbazay había expresado su disconformidad con el nombramiento de Benito García para reconocer sus piezas, por considerarlo filigranero y no tener conocimientos de las leyes de plata y ni de oro. Por lo tanto, solicitaba al Ayuntamiento le fuese retirada a dicho Benito García la marca de la ciudad. El 9 de agosto de 1791, el artífice Benito García entregó la marca al Ayuntamiento[62].

En el repartimiento de contribuciones de 1819 aparece un platero con este nombre domiciliado en la Rúa Nueva, es posible que se trate del mismo artífice[63].

GONZÁLEZ, Andrés (1752)

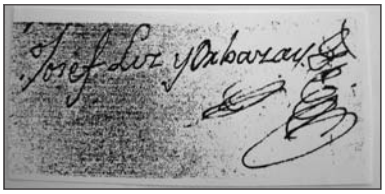
Según consta en el catastro del marqués de la Ensenada contaba cuarenta años, y por el ejercicio de su profesión obtenía quinientos reales anuales[64]. No disponemos de ninguna otra noticia sobre este platero.

GONZÁLEZ NOGUEROL, María (1752)

Figuraba como viuda en el catastro del marqués de la Ensenada. Por el trabajo que realizaba su oficial percibía al año ochocientos reales[65].

59 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 113 (antiguo), f. 67 y 67v.
60 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 77.
61 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 79.
62 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 79.
63 A.H.P.-L., Repartimiento de contribuciones de 1819, Leg. 910.
64 A.H.P.-L., Catastro del marqués de la Ensenada, Leg. 10.809.
65 A.H.P.-L., Ibidem.

LIZ y ORBAZAY, José (1786-1809)



El 7 de enero de 1786 solicitó al Consistorio, lo mismo que hizo su colega Benito García, ejercer el cargo de contraste marcador de la ciudad por ausencia del titular Diego Casal desde hacía dos años. Aunque en la solicitud figura con su segundo apellido, Orbazay, se trata de este platero, y así aparece posteriormente en la documentación que se ha encontrado en los archivos del Ayuntamiento[66]. El 9 del mismo mes y año el Consistorio envió oficio a la Real Junta de Comercio y Moneda para que arbitrara y eligise al que considerase idóneo[67].

El 17 de agosto de 1787, la Junta de Comercio y Moneda envió un escrito al Consistorio declarando que a pesar de haber nombrado el Ayuntamiento a José de Liz y Orbazay contraste y marcador de la ciudad, debería realizar previamente el examen de ensayador en la Corte, y se nombró a Benito García interino hasta que Liz obtuviese el título correspondiente[68].

El 6 de diciembre de 1788, José Liz solicitó aplazamiento para ser examinado por encontrarse enfermo, exhibiendo certificado médico[69].

En 1788 realizó la lámpara para el altar de San Antonio, y en 1794 la del altar de Nuestra Señora, así como también tres pares vinajeras. Aparece con el nombre de Orbazai, aunque se refiere a José Liz y Orbazay[70]. Couselo Bouzas opinaba se trataba de otro platero pues no creía fuese gallego por el nombre Orbazay, desconocía que en la provincia de Lugo existe un pueblo con esta denominación.

El 7 de marzo de 1789 solicitó al Ayuntamiento, con otros dos colegas, en representación de los plateros de la ciudad, concurrir a la aclamación de su Majestad por sí solos y no formar parte del gremio del Niño, por pertenecer los plateros al de San Eloy. Éste no existía en la ciudad, pero decidieron establecerlo[71].

En el Consistorio de 18 de noviembre de 1790 se vio un memorial presentado por José Liz y Orbazay exhibiendo dos Reales Cédulas, una de 15 de octubre de 1789 por la que se le nombraba ensayador de los reinos y contraste marcador de la ciudad y su jurisdicción; y la otra, de la misma fecha ratificando el nombramiento

66 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 111 (antiguo), fs. 23-25.
67 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 111 (antiguo), f. 21-21v.
68 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 112 (antiguo).
69 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 77.
70 J. COUSELO BOUZAS, ob. cit., p. 151.
71 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 77.

que había hecho el Ayuntamiento, por el plazo de seis años. Juró el cargo y fue admitido para usar y ejercer estos oficios[72].

El 12 de enero de 1791 solicitó a la Junta General de Comercio y Moneda autorización para desempeñar el oficio de platero, al mismo tiempo que desempeñaba el cargo de marcador, por resultarle éste poco rentable y no percibir suficientes ingreso para vivir. Su petición le fue autorizada con la condición que otro artífice reconociese las piezas que labrara[73].

El 22 de enero se le autorizó a ejercer el oficio de platero siempre que otro artífice de la ciudad "de mas ciencia y conciencia" reconociese y marcase las obras por él realizadas, poniendo la marca de la ciudad y la suya propia. Se acordó que el platero más idóneo era Benito García[74].

José Liz mostró su disconformidad en la elección de Benito García, por parte del Ayuntamiento, para examinar sus piezas por no tener, a su juicio, los conocimientos necesarios de ensayador. Propuso, en su lugar, al contraste Juan Antonio Piedra, marcador de La Coruña[75].

El 2 de abril de 1791, manifestó al escribano del Ayuntamiento que era el único contraste y ensayador aprobado de la ciudad y su provincia; asimismo, que el dinero que percibía por su empleo era el señalado por el Arancel que en su día le había sido entregado. También declaró que tenía un marco original para arreglar los que hubiese en la provincia, un peso grande para pesar las piezas de vajilla y otro pequeño para las alhajas menudas. Tenía las puntas de plata, pero no le habían entregado las de oro que continuaban en poder de su antecesor Diego Casal, quien tenía en su poder la piedra, toque, hornillo, peso y pesas dinerales para ensayar[76].

El día 9 recibió contestación a su solicitud de nombrar a Juan Antonio Piedra para marcar y reconocer las piezas que Liz fabricara, aceptando su propuesta y se mandó retirar las marcas que habían sido entregadas a Benito García[77].

El 8 de mayo de 1792, José de Liz solicitó a la Junta General de Comercio y de Moneda que los plateros de Monforte de Lemos y de otros pueblos de la provincia le presentaran las piezas que fabricaran para su reconocimiento y marca. Seis días más tarde la Junta contestó manifestando se diese el debido cumplimiento a esta solicitud[78].

En el Consistorio de 8 de abril de 1794 se leyó en el Consistorio una carta del alcalde de Monforte de Lemos manifestándole que los plateros de la villa presentarían sus obras a José Liz y Orbazay para ser contrastadas[79]. En el mismo año hizo

72 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 78.
73 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 79.
74 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 79.
75 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 79.
76 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 79.
77 A.H.P.-L-, Actas Capitulares, Leg. 79.
78 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 80.
79 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 82.

una lámpara para la Catedral por la que cobró siete mil quinientos setenta y cinco reales[80].

En 1797, próximo a finalizar el plazo de su cargo, solicitó ser reelegido por otros seis años[81].

El 24 de noviembre de 1798, presentó con su colega, Benito Díaz, en su nombre y en el de los demás plateros de la ciudad las constituciones para la elección de un Colegio de Platerías. El Ayuntamiento las encontró conforme y acordaron remitirlas al Rey y a los señores de la Real Junta de Comercio y Moneda para su aprobación[82]. El 15 de diciembre del mismo año fue reelegido marcador y ensayador de la ciudad y provincia por otros seis años[83].

El 4 de enero de 1801 se presentó al cargo de diputado del común, quedó en igualdad de votos con Antonio Vázquez de Parga. El Ayuntamiento eligió a este último y José Liz recurrió[84].

Solicitó nuevamente ser reelegido contraste ensayador el 5 de junio de 1802. El 15 de enero de 1803 se exhibió en el Consistorio la Real Cédula de su Majestad expedida en Barcelona el 22 de septiembre del año anterior, por la que se le autorizaba el cargo por otros seis años[85].

El 4 de abril de 1803, él y su mujer, encontrándose sanos y con sus facultades mentales en perfecto estado, otorgan testamento ante el escribano Bernardo Armesto de Montenegro. Liz pide ser enterrado en la iglesia de San Francisco, y por no tener hijos se nombran mutuamente herederos universales. Además de las misas que dejan estipuladas y la donación que hacen a la redención de cautivos y órdenes mendicantes, declara el platero que la dote de su mujer se componía de 6.720 reales en dinero y plata labrada, y también la mitad de una casa en la calle de Puerta Miña y de una fanega de centeno. El resto, eran bienes gananciales adquiridos durante el matrimonio, pues lo que tenía antes de contraer matrimonio lo había gastado en su viaje "a la Villa y Corte de Madrid"[86], además de cincuenta ducados que había entregado en la dote de su hermana[87].

Su nombre lo volvemos a encontramos en el inventario de plata de la Catedral, realizado por orden del mariscal Ney el 18 de abril de 1809. En el documento en cuestión se especifica "*Estado de las piezas de plata inventariadas en la Iglesia Cathedral de Lugo, por orden del Excmo. Sr. Mariscal Ney, duque de Elchingen, Comandante General de las tropas de S. M.I. y R. En el Reyno de Galicia a los 18,*

80 J. COUSELO BOUZAS, ob. cit., p. 151.
81 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 85.
82 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 86.
83 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 86.
84 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 89.
85 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Legs. 90 y 91.
86 Suponemos se refiere al viaje que hizo para ser examinado de contraste marcador.
87 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Bernardo Armesto de Montenegro, Leg. 630-5.

19 y 20 de Abril de 1809". El número de piezas fue de 135, con un peso de dos mil cuatrocientas veinticinco marcos, una onza y dos ochavas. Al final del documento dice textualmente: "*Por manera que como se demuestra importan todas las contenidas piezas de plata fielmente pesadas y desarmadas por el contraste y maestros don Josef de Liz, don Manuel Curras y don Juan de Luxilde, con la asistencia e intervencion de los infraescritos señores oficial ¿comisionado? de S. E., diputado de la Municipalidad, y Presidente del Cabildo....*"[88].

MARTÍNEZ, José (1793-1821)

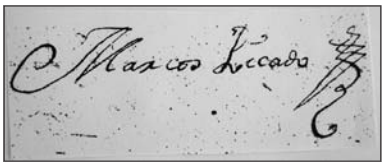
Aparece en el repartimiento de la contribución de 1819 y en el de 1821. Tenía casa en la Rúa Nueva que poseía por foro[89].

Entre 1793 y 1831 realizó el pago de cuatro misas que Cristóbal Fernández dejó fundadas sobre una casa en la Rúa Nueva, según consta en el memorial del dinero de capellanías, ofrendas, censos y foros y otras pensiones que percibía el convento de Santo Domingo de Lugo, realizado en el año de 1727[90].

MONTENEGRO, Jacobo Paco (1788)

La única referencia que tenemos de este platero es que en 1788 construyó para la catedral el "nuevo viril" que importó quince mil reales[91].

PICADO, Marcos (1752-1753)



En el catastro del marqués de la Ensenada contaba cuarenta y ocho años. Estaba casado y tenía cuatro hijos y dos hijas. Por su utilidad de platero percibía al año setecientos veinte reales y por tabernero quinientos reales. Entre sus bienes figuraban dos casas, una de cinco varas de frente y doce de fondo, regulada en ciento veinte reales de vellón, y otra de cinco varas de frente y seis de fondo, sin alquiler, regulada en ochenta reales. Además tenía ganado y tres cerdos[92].

88 A.C.L., Papeles sueltos.
89 A.H.P.-L., Repartimiento de contribuciones de 1819 y 1821, Leg. 910.
90 A.H.N., Clero, Libro 6249, f. 96v.
91 J. COUSELO BOUZAS, ob. cit., p. 151.
92 A.H.P.-L., Catastro del marqués de la Ensenada, Leg. 10.809.

En 1753 su nombre lo encontramos en las cuentas de la Catedral. Recibió trescientos reales por limpiar la plata de la capilla Mayor[93].

PICADO, Vicente (1784)

La única referencia que tenemos de este artífice es la que aparece en un contrato realizado entre los plateros de la ciudad y el contraste José Casal y Gayoso, por el que los artífices se comprometían a pagar al contraste cien reales de vellón cada año por las piezas "menores" que realizaran en ese período, sin perjuicio de llevarlas a marcar, siempre que estuviesen conforme a ley[94].

POZOS, José de los (1790)

La Junta de Comercio y Moneda envió al Consistorio de Lugo un escrito de fecha 19 de marzo de 1790 sobre un recurso del decano de la ciudad de Mondoñedo por una disputa suscitada entre el Colegio de Plateros de esta ciudad y el artífice lucense José de los Pozos examinado por el contraste de Lugo. Alegó el citado Colegio que no podía considerarlo maestro platero por no haber en Lugo Colegio de Plateros, y no tener el contraste de la ciudad facultad para realizar las pruebas de idoneidad de maestros ni de oficiales[95].

PUENTES, Ignacio de (1770)

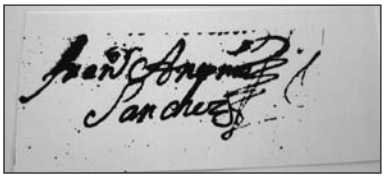
Figura como oficial de platero en la relación de la contribución del ramo industrial del Ayuntamiento de 1770[96].

RODRÍGUEZ, Francisco (1770)

Este platero, igual que el anterior, aparece en la contribución industrial del Ayuntamiento de 1770[97]. Es la única referencia que tenemos de este artífice.

93 A.H.N., Clero, Libro 6309, f. 178.
94 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Bernardo Armesto, Leg. 626-10, f. 74.
95 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 78.
96 A.H.P.-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.
97 A.H.P.-L., Rentas del Ayuntamiento de 1770, Ref. 1566.

SÁNCHEZ, Francisco Antonio (1715)



Contraste nombrado por la ciudad. El 2 de marzo de 1715 el Consistorio le notificó la orden recibida del abad Bibanco, a solicitud del ensayador mayor del reino, referente a la observancia de la ley que deberían tener las piezas fabricadas en oro y plata por los artífices, y se lo comunicase a los plateros de la ciudad y de la villa de Monforte[98].

El 10 de marzo del mismo año, Francisco Antonio Sánchez certificó haber recibido copia de los reales despachos, junto a otros colegas, para observar la ley de once dineros y cuatro granos, así como también la obligación que tenía de estampar su marca personal en las piezas que fabricara, y de llevarlas al marcador para que éste estampara la suya propia y la de la ciudad si las encontraba conformes a ley[99].

TABOADA, Andrés (1789)

El 9 de octubre de 1783, en compañía de otros colegas de la ciudad, firmaron un acuerdo con el contraste José Casal y Gayoso de pagarle cien reales de vellón, y de una sola vez cada año, por las piezas "menores" que realizara, llevándolas a marcar, siempre que fuesen conforme a ley[100].

Su nombre aparece nuevamente en un memorial que los plateros José de Liz y Orbazay, Benito García y Andrés Taboada presentaron al Ayuntamiento en marzo de 1789, en nombre de los demás artífices, protestando por su inclusión en el gremio del Niño para la función de la aclamación de su Majestad, por considerar que debían pertenecer al de San Eloy que, aunque no estaba constituido, pretendían establecerlo de acuerdo con las reales disposiciones[101].

98 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 24.
99 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 24.
100 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Bernardo Armesto, Leg. 626-10, f. 74.
101 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 77.

El Real Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid: piezas de plata conservadas[1]

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA
Universidad Complutense

En la actualidad existen numerosos objetos artísticos atesorados en las clausuras femeninas madrileñas que aún no han sido estudiados en profundidad, entre ellos numerosas obras de platería. Tal es el caso del Real Monasterio de Santiago el Mayor, perteneciente a las Comendadoras del mismo nombre, cuyo ajuar de plata ha permanecido prácticamente inédito[2]. La importancia de este conjunto dista mucho del antiguo esplendor y riqueza que hubo de tener en épocas pasadas; con el advenimiento de diversos avatares históricos, tales como guerras y procesos desamortizadores, el ajuar argénteo de las religiosas fue desapareciendo, habiendo quedado muy mermado durante la pasada centuria. Incluso, ya lo adelantamos, tenemos la sospecha de que algunas obras fueron incorporadas al ajuar tras la Guerra Civil española, procedentes de incautaciones ajenas al Monasterio.

---

1 Hemos de agradecer las facilidades que nos brindó para este estudio la comendadora mayor del Monasterio, sor Rosario Díez de la Iglesia, así como la ayuda del resto de religiosas que integran su comunidad. También queremos expresar nuestra deuda con el Dr. José M. Cruz Valdovinos, quien tuvo la amabilidad de revisar nuestro trabajo y de ofrecernos algunas orientaciones de gran utilidad.

2 Sólo fueron citadas de manera escueta algunas piezas en el Catálogo de la *Exposición de orfebrería y ropas de culto (arte español de los siglos XV al XIX)*. Madrid, Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1941 (las fichas de las piezas de orfebrería y platería fueron realizadas por Emilio Camps Cazorla).

Ahora presentamos el catálogo razonado de las piezas de plata conservadas, dejando a un lado otras cuestiones que reservamos para posteriores trabajos[3]. La mayor parte de las obras pertenece al siglo XVIII, con un muestrario estilístico que va desde ejemplares de formas tardobarrocas o de gusto rococó a otros donde se atisba ya el influjo del neoclasicismo. Entre los primeros podemos citar dos piezas que resultan de especial interés: una naveta de la década de los 50 de excepcional calidad y un portapaz marcado por el salmantino Francisco Villarroel. Como única obra dieciochesca donde advertimos un incipiente gusto neoclásico señalamos una salvilla marcada por el madrileño Benito Lázaro en 1791.

El resto de obras fue realizado en los siglos XIX y XX, con excepción de una cruz procesional barcelonesa que datamos hacia 1688. Podemos destacar un copón de la Real Fábrica de Platería de Martínez, fechado en 1845 y parcialmente renovado en la siguiente centuria, o una naveta del platero toledano Justo Gamero, testimonio del influjo neoclásico matritense en la Ciudad Imperial.

Catálogo razonado de las piezas[4]

P-1. Cruz procesional (lám. 1a y b)

— Anónimo barcelonés. — Último cuarto del siglo XVII, h. 1688. — Plata fundida, sobredorada, relevada, cincelada, incisa, picada, con piezas aplicadas en bajo y altorrelieve y bulto redondo; todo sobre alma de madera. / Vara de madera forrada de terciopelo con pasamanería. — 284 x 51 x 20 cm. (dimensiones totales). Cruz: 120 cm. de altura total; 65 cm. el árbol, 22 cm. la macolla y 26 cm. el cañón. Vara: 164 cm. de altura. — Observamos once marcas de localidad (ciudad de Barcelona), algunas de ellas parcialmente frustras, con cruz griega patada y dos primeras letras mayúsculas: "+ BA"; seis en el anverso de la cruz (en las placas del pelícano, del cuadrón y de Adán, y entre la hojarasca junto al pelícano, San Marcos y San Lucas), tres en la cara opuesta (sobre la placa del santo sin identificar, y al lado de éste y de la Virgen); bajo la figura de San Pablo del templete inferior y otra más en una de las facetas. Observamos también cinco buriladas en las costillas. — Estado de conservación: malo. Ha perdido el baño de oro en gran medida; faltan algunas de las piezas que componen la cruz, además de haber otras dañadas.

---

3 El presente artículo forma parte de una Tesis Doctoral en curso que versa sobre el patrimonio histórico-artístico de este monasterio madrileño. En ella nos ocuparemos más ampliamente de las obras ahora estudiadas y de otras piezas de orfebrería y de metales diversos, así como de otras que han desaparecido en diferentes momentos y circunstancias.

4 El modelo tipo de ficha para cada pieza sigue este esquema: *Signatura*. Letra P (Platería) seguida de guión con la numeración correlativa, (ej. P-1). *Nombre tipológico del objeto*. En algún caso seguido de la referencia de su ilustración fotográfica. *Autoría*. *Fecha*. *Técnica*. A no ser que se indique lo contrario, se entenderá que la pieza es de plata en su color; y a continuación citamos las diferentes técnicas que observamos en su manufactura. *Medidas*. Convencionalmente: alto x ancho x profundo. Sin embargo, a veces se han tomado otras medidas distintas, en función de cada tipología; en estos casos se especificará de qué partes se trata. *Marcas o inscripciones*. *Estado de conservación*. *Emplazamiento*. La mayor parte de las piezas se encuentra hoy en la clausura, aunque sabemos que antiguamente muchas de ellas estaban destinadas al servicio litúrgico o al ornato de la iglesia. *Fuentes*. *Bibliografía*. *Exposiciones*. *Análisis comentado de la pieza*.

Lámina 1a. *Anónimo barcelonés. Cruz procesional (h. 1688).*

Lámina 1b. *Cruz procesional. Detalles: Pelícano, marca de localidad: Barcelona, macolla y cañón.*

Se advierte una intervención moderna, probablemente del siglo XX. — Emplazamiento: clausura de las religiosas. — Fuentes: ACIPHE, SDPAN, sig. 130.40 (antiguo expediente nº 40 de la Comisaría), recibo nº 3837 (?). — Bibl.: Catálogo de la *Exposición de orfebrería y ropas de culto* (Madrid, 1941), p. 37 (?). — Exp.: Madrid, 1941 (?).

Cruz latina flordelisada. El cuadrón por el anverso se adorna con el anagrama de Cristo ("IHS"), con letras y cruz de remate de diseño vegetal, todo sobre fondo picado; también está remarcado mediante incisión y los vértices se adornan por lises u hojas que se les asemejan; a él se superpone la figura de Cristo crucificado (con nimbo, llaga del costado incisa, tres clavos y paño anudado a la derecha). La placa que adornaba el reverso del cuadrón se ha perdido. Los brazos están remarcados por un ribete perfilado con crestería, y decorados en su interior por hojarasca sobre fondo picado, en el anverso y el reverso; en los cuatro extremos, sin tapar los lises, se superponen otras tantas placas relevadas con las figuras del pelícano con sus crías, San Marcos con su símbolo (león), San Lucas (con toro) y Adán saliendo de su sepulcro en el anverso; mientras que en el reverso figuran San Juan Evangelista (con águila), la Virgen doliente, un santo orante sin identificar —le falta la cabeza— y San Mateo (con ángel). Los cantos de los brazos están forrados por chapas de plata con incisión reticular, en forma de rombos. Macolla de doble templete escalonado de planta hexagonal. El templete superior presenta hornacinas de arcos de medio punto enmarcadas, cornisa moldurada y remate de crestería. El templete inferior, más grande, con basamento y cornisa moldurados y remate de crestería,

tiene hornacinas de fondo de venera entre pilastras bajo arcos de medio punto, con círculo en la clave y decoración vegetal en las enjutas; también la parte inferior se decora por una cadena de hojas. Las figuras que acogen ambos son: San Pedro, San Pablo, San Andrés, la Virgen con el Niño, Santiago peregrino y San Pedro (templete superior); la Virgen con el Niño, San Andrés, San Pablo, San Esteban, San Pedro y Santiago peregrino (templete inferior)[5]. Por debajo, cuerpo abombado que repite la estructura de seis facetas, con decoración de festones en cada una de ellas. Las seis aristas de los volúmenes que componen la macolla, los dos templetes y este cuerpo abombado, son recorridas por largas costillas —o asas—, que dividen verticalmente cada uno de ellos y unifican de modo visual toda la estructura; están formadas por diversas tornapuntas (en *f*, *S* y *C*, entre otros diseños), con aristas perladas las costillas intermedia e inferior y cabecitas de niños en la inferior. Cuello en forma de prisma hexagonal y cuerpo igualmente hexagonal muy moldurado. Largo cañón hexagonal con aristas lisas y planas, base hexagonal y caras decoradas con hojarasca. La vara está forrada de terciopelo marrón con tiras y flecos de tela encarnada, todos claveteados, y refuerzo metálico en el extremo de apoyo.

Resulta interesante el estudio de las figuras que contiene la pieza, por motivos iconológicos, iconográficos y estilísticos. De su análisis concluimos que:

a) El programa iconográfico desarrollado en los brazos de la cruz hubo de ser bastante frecuente en los reinos peninsulares durante gran parte del siglo XVI, pues conocemos numerosos ejemplos de la época en los que aparece una figuración semejante[6]. Tal es el caso de una cruz procesional del Museo Arqueológico Nacional, realizada en Sangüesa, cuyos medallones acogen las siguientes figuras: pelícano eucarístico, león de San Marcos, toro de San Lucas y Adán saliendo del sepulcro (anverso); y águila de San Juan Evangelista, Virgen sedente, santo sin identificar y ángel de San Mateo (reverso)[7]. Por otra parte, la tipología de ambas ofrece ciertas concomitancias: cruz latina de brazos rectos y flordelisada, con medallones cuadrilobulados y crestería en todo su contorno; un modelo que alcanzó gran difusión durante los siglos XV y XVI, como después veremos.

---

5 La lectura se realiza en el sentido lógico, de izquierda a derecha, comenzando en cada caso por la figura central del anverso.

6 Hecho que ya fue señalado por el profesor Cruz Valdovinos; *vid*. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1982, p. 48.

7 J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 106-109, nº cat. 23. Nótese que en el reverso de la cruz del Museo Arqueológico existe un santo sin identificar en el mismo lugar; en el caso de la cruz de las Comendadoras la figura no identificada pudiera tratarse de San Juan o de Santa María Magdalena en el Calvario. También nótese que la posición de las placas de ambas hubo de ser alterada en el mismo sentido, como después veremos. Por otra parte, sobre el cuadrón reverso de la cruz del Museo Arqueológico aparece la figura de San Miguel venciendo al demonio, figura que también podría haber adornado el cuadrón reverso de la pieza que ahora estudiamos. Otras cruces de aquel museo contienen una iconografía semejante en los brazos, con algunas variaciones (la más cercana en: Ibid., pp. 44-48, nº cat. 4).

b) A raíz de la comparación con otros ejemplos conocidos, y pensando en el orden más lógico, puede inferirse que las placas fueron cambiadas, trocando la disposición programática original. Según esta hipótesis, en el anverso estarían la Virgen dolorosa y otro santo, San Juan (?), acompañando a Cristo en el Calvario, además del pelícano y la figura de Adán, que permanecerían en el mismo lugar; y los cuatro evangelistas adornarían los cuatro brazos del reverso[8]. De este modo, el sentido iconológico de la obra adquiere plena coherencia: Cristo crucificado, acompañado por la Virgen y otro santo, se ofrece en sacrificio para la redención del género humano, representado en Adán; el trasunto simbólico de Cristo es el pelícano, que alimenta con su sangre a sus crías —el nimbo crucífero que lo corona hace más evidente la identificación entre ambos—; la Palabra Divina contenida en los cuatro evangelios anuncia este mensaje de salvación para todos los hombres.

c) Como ya hemos visto, las figuras que acogen los nichos se repiten, habiendo sido realizado cada personaje con el mismo molde; San Pedro apóstol aparece hasta tres veces (dos veces consecutivas arriba y otra más abajo), y el resto dos, una en cada templete, salvo San Esteban, que sólo aparece una vez. La presencia del santo protomártir rompe con el orden y la secuencia del conjunto: San Pedro en correspondencia con Santiago y San Pablo en correspondencia con San Andrés, arriba y abajo alternativamente; la Virgen, por lo tanto, se empareja en vertical con San Esteban y con San Pedro[9]. La inserción de San Esteban en el programa iconográfico pudiera guardar relación con la advocación del templo para el que se hizo la cruz originariamente. Por otra parte, la repetición de algunas figuras sobre el mismo molde es un procedimiento del que conocemos otros ejemplos, como el de la cruz procesional de la basílica de San Gregorio Ostiense (Navarra)[10].

d) Por último, el análisis iconográfico de las figuras también es de interés. Las placas de los evangelistas son una evolución del tetramorfos medieval; los cuatro escritores, sentados sobre nubes, aún conservan sus símbolos (león, toro, águila y

---

8 Cruz Valdovinos lo expresa de este modo: "en las cruces de la Corona de Aragón principalmente (…) en épocas tempranas —siglo XIV y comienzos del XV— existe una gran variedad de asuntos en las placas (…) que después desaparecerá para limitarse de modo casi exclusivo a pelícano, Virgen, S. Juan y Adán resucitado por el anverso, y tetramorfos en el reverso". Y manteniendo este orden aparecen en una de las cruces del Museo Arqueológico Nacional, por ejemplo; *vid*. J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit, pp. 48 y 61-64, nº cat. 9. Esta publicación recoge otros ejemplos, ya citados, en los que el orden de las placas fue alterado, circunstancia ésta que vemos repetida con relativa frecuencia en piezas similares.

9 *Vid*. J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 109.

10 Repetición que, en este caso, Cruz Valdovinos explica como "consecuencia del extravío de las placas", habiendo sido sustituidas las que faltaban por copias, mediante la extracción de un molde, de la figura simbólica de San Mateo que aún conservaba la cruz. Además, el autor relaciona esta figura y la de San Marcos con las que aparecen en una cruz del Museo Arqueológico Nacional; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Apuntes para una historia de la platería en la basílica de San Gregorio Ostiense". *Príncipe de Viana* año 42, nº 163 (1981), pp. 338-339 y 367, figs. 2-5; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería...* ob. cit., pp. 106-109, nº cat. 23.

ángel); su representación es la codificada desde antiguo (nimbados, con libros y/o rollos, e imberbes Juan y Lucas, este último con gorro y manto de pieles), y no creemos necesario abundar en ello. El pelícano —que más parece una ave rapaz— con sus crías y Adán, barbado y semidesnudo, saliendo del sepulcro son similares a los de otras cruces bajomedievales. La figura de Cristo, descrita anteriormente, podría datarse de modo impreciso a fines del XVI, aunque, como veremos, es un siglo posterior. En la macolla, la Virgen y los apóstoles aparecen vestidos "a la antigua", con cuerpos en *contrapposto* y largas túnicas, acompañados de sus atributos distintivos (llaves y libro Pedro, espada y libro Pablo, cruz y libro Andrés y Santiago bordón de peregrino). San Esteban, por el contrario, está vestido con dalmática de diácono y porta la palma del martirio.

Llama la atención la insistencia en el motivo de la flor de lis (en los brazos y en las cresterías de la macolla), que a veces se troca en algo más parecido a las cardinas o a las hojas de perejil (en el cuadrón y en la crestería de los brazos)[11]. Como ya hemos apuntado, éste es un elemento arcaizante procedente del gótico tardío, que este caso se mezcla con otros más modernos de espíritu renacentista y barroco.

Resulta un modelo híbrido, pues conjuga una estructura y ciertas decoraciones arcaicas, de tradición gótica, con otros elementos del lenguaje decorativo renacentista y barroco. Efectivamente, la tipología de cruz es antigua, pues existen ejemplos de estructura similar fines del siglo XV, e incluso anteriores, distribuidos por toda Cataluña —de donde procede esta pieza—[12], y por otras regiones peninsulares, como una cruz de Morella (Castellón) conservada en el Museo Arquelógico Nacional o la existente en San Martín de Valdeiglesias (Madrid), marcada en Toledo[13]. Incluso los contornos de las placas superpuestas a los brazos recuerdan las formas cuadrilobuladas góticas. Y puede decirse otro tanto de la crestería. Tipología que, como ya señaló Cruz Valdovinos, es normal en la Corona de Aragón[14]. Sin embargo, la macolla parece algo más avanzada, con dos templetes superpuestos jalonados por nichos de arcos de medio punto; éstos acogen figuras de estética renacentista. Y

11 Cruz Valdovinos la denomina "hoja de encina"; *vid*. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería...* ob. cit., p. 44.

12 *Vid.* J. GUDIOL I CUNILL, "Les creus d`argenteria a Catalunya". *Anuari de l`Institut d`Estudis Catalans* vol. VI (1915-1920), pp. 265-422.

13 Los diseños y elementos decorativos de éstas son plenamente góticos; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería...* ob. cit., pp. 44-48, nº cat. 4; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1994 (3ª edición), pp. 79-80, fig. 49. Otros modelos, de principios del siglo XV, han sido estudiados por el mismo autor; *vid*. J.M. CRUZ VALDOVINOS, Ibid., pp. 69-70, fig. 43. No obstante, podemos encontrar ejemplos esta tipología flordelisada en la mayoría de regiones peninsulares durante el siglo XVI.

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería...* ob. cit., p. 48; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en *Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XLV, Artes Decorativas II*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 576.

aún más moderno resulta el diseño decorativo de la hojarasca y de las costillas de formas sinuosas.

Esta desconcertante mezcla de tipologías y de lenguajes decorativos podría llevarnos a datar la hechura de esta pieza entre mediados del siglo XVI y mediados del XVII, en una solución de compromiso imprecisa y errónea[15]. Sin embargo, el conocimiento de numerosos ejemplos catalanes realizados a lo largo de todo el siglo XVII donde se da esta mezcla de lenguajes, nos lleva a datarla en esta centuria. Entonces pervivían tipologías y decoraciones arcaizantes, últimos coletazos del léxico gótico, y en muchas ocasiones se combinaron con estructuras y decoraciones más avanzadas[16]. Más aún. La presencia en Castelldefels de una pieza muy similar, datada por J. Gudiol en 1688[17], nos permite retrasar la fecha de ejecución de nuestra cruz hasta la década de los 80. Efectivamente, la cruz de Castelldefels repite la estructura de la pieza, la decoración de la superficie e, incluso, las placas de los cuatro brazos, realizadas con el mismo molde que el utilizado en la cruz de las Comendadoras[18]; igualmente, las figuras de los apóstoles distribuidas en nichos por la macolla parecen haber salido de los mismos moldes; y otro tanto se puede decir de las costillas, cuyo diseño es idéntico, o de las cresterías. También el marcaje de ambas es el mismo ("+ BA")[19] y sus dimensiones prácticamente iguales[20]. Aun

15 Observando la pieza, incluso podría pensarse en que la cruz fue realizada durante la primera mitad del siglo XVI y que a comienzos del XVII se hubiera ejecutado una nueva compostura o arreglo de la misma, añadiendo la macolla y el cañón. Sin embargo, ante la presencia de la misma marca de localidad en las placas de la cruz y de la macolla nos inclinamos por una datación conjunta, que veremos corroborada con la presencia de varios ejemplos similares, como veremos.

16 J. GUDIOL I CUNILL, ob. cit., pp. 402-409.

17 J. GUDIOL I CUNILL, ob. cit., pp. 407-408, fig. 127. Según comunicación oral del párroco de la iglesia de Santa María en Castelldefels, la cruz ya no se conserva en la localidad barcelonesa. Probablemente saliera de allí durante la Guerra Civil española.

18 Sólo conocemos la cruz de Castelldefels por una fotografía de su anverso, pero nos permite ver las placas de Adán saliendo del sepulcro, el pelícano con sus crías, San Marcos y San Juan Evangelista, todas iguales a las que tiene la cruz de las Comendadoras; como se puede advertir, también en aquel caso las placas parecen haber sido cambiadas de lugar. Otros elementos del árbol son muy similares, como la decoración vegetal y la crestería de los brazos, o el anagrama "IHS" coronado por una cruz del cuadrón.

19 La marca de la ciudad de Barcelona se puede observar en varias de las piezas que componen la cruz de las Comendadoras, concretamente en once. Según algunos autores, este tipo de marca se utilizó entre fines del siglo XVI y el siglo XVII; *cfr*. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, pp. 105-106; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal. Diccionarios Antiqvaria*. Madrid, Antiqvaria, 1999, pp. 116-117. Sin embargo, nos inclinamos por la clasificación, más rigurosa, de Cristina Esteras, que establece el uso de esta marca entre 1611 y 1688, por lo menos; C. ESTERAS MARTÍN, "El punzón de platería de Barcelona: su evolución formal y cronológica (siglos XIV al XX)". *Archivo Español de Arte* nº 208 (1979), pp. 425-435; en concreto, pp. 430-431.

20 120 x 56 cm. en la de Castelldefels.

cuando existen ciertas diferencias entre ambas[21], opinamos firmemente que las dos cruces son obra del mismo artífice.

Cinco de las seis costillas presentan en uno de sus laterales una burilada corta; como es bien sabido, ésta era una prueba que realizaba el marcador, previa a la legalización de la obra, para analizar la pureza del metal extrayendo una viruta del mismo.

La proveniencia barcelonesa de la pieza es indubitable, y por ello su presencia en el monasterio madrileño resulta extraña. Creemos que ésta sería una más de las incautadas por el Gobierno de la República durante la Guerra Civil española, probablemente en Cataluña, y que sería trasladada al Museo Arqueológico Nacional, que fue uno de los depósitos de obras de arte durante aquellos años aciagos[22]. Terminada la Guerra, parece ser que estuvo en la *Exposición de orfebrería y ropas de culto*, que tuvo lugar en 1941 en el mismo Museo Arqueológico. El Servicio de Recuperación Artística organizó esta exposición para estudiar y dar a conocer una "selección de lo mejor y más interesante de aquel fondo". Concluida la misma, el 6 de noviembre de 1942 don Ramón Sainz de los Terreros la retiró del depósito del Museo junto a otras cinco piezas —cuatro de plata y un textil— con destino a la Orden Militar de Santiago, con domicilio en la calle Quiñones —en dependencias pertenecientes al monasterio santiaguista—[23]. De manera significativa, todas ellas carecían del número de registro o "clasificación" que habitualmente llevaban las obras

21 Las diferencias más notables de la cruz de Castelldefels se encuentran en la figura de Cristo, con la cabeza hacia arriba y aureola de rayos, la macolla, de un solo cuerpo, y el cañón, que es de forma cilíndrica.

22 Como es bien sabido, el Gobierno republicano creó tempranamente, el 23 de julio de 1936, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, cuyo principal objetivo consistió en "intervenir 'con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentran en los palacios ocupados' para su protección y traslado a los museos y edificios culturales del Estado". Un año después, el 5 de abril de 1937, se creaba la Junta Central del Tesoro Artístico, organismo republicano que centralizaría todos los esfuerzos de las juntas provinciales y locales destinados a incautar y conservar "las obras muebles o inmuebles de interés artístico, histórico y bibliográfico que en razón de las anormales circunstancias" ofrecieran "a su juicio peligro de ruina, pérdida o deterioro". Y, de este modo, la "Junta Central organizó en Madrid —en el Museo del Prado, en el Museo Arqueológico y en la iglesia de San Francisco el Grande— enormes depósitos de obras de arte procedentes de distintas regiones de la Península". *Vid.* A. COLORADO CASTELLARY, *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 2008, pp. 31-80 (autor que recoge toda la bibliografía precedente); citas de las pp. 31, 43 y 47.

23 Es citada como "Cruz procesional con su nudo de plata en su color del siglo XVI. Estilo renacimiento", y lleva el número 5 de orden; lamentablemente, no se realizó ninguna fotografía de la misma, que hubiera permitido su segura identificación; Archivo Central del Instituto del Patrimonio Histórico Español [en adelante ACIPHE], Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional [en adelante SDPAN], sig. 130.40 (antiguo expediente nº 40 de la Comisaría), recibo nº 3837. Véase también el Catálogo de la *Exposición de orfebrería…* ob. cit., p. 37, nº 4; por su descripción creemos que pueda tratarse de la cruz señalada en la p. 37 del catálogo, aunque también se citen otras obras similares en las pp. 41, nº 54 y 57, nº 1 y 2.

que entraron en los depósitos habilitados por los republicanos y, en consecuencia, difícilmente podrían haber sido reclamadas por sus verdaderos propietarios. Es más, el receptor de las piezas sólo juró "por su honor reconocer como de su absoluta propiedad" las mismas, en lugar de la fórmula habitual, que aparece parcialmente tachada[24]. Por todo ello pensamos que éstas le podrían haber sido entregadas de manera irregular a Sainz de los Terreros, caballero santiaguista y adepto al régimen de Franco[25]. Posteriormente, la cruz fue depositada en el Monasterio de las Comendadoras, donde permanece en la actualidad[26].

Se advierte al menos una intervención moderna sobre la pieza, posiblemente realizada en la anterior centuria; la presencia de algunos clavos y tornillos modernos, además del nimbo de Cristo, así lo demuestra. Hubo de efectuarse ante su mal estado de conservación[27]. Observamos faltas en las piezas que la componen (el cuadrón del reverso, una de las costillas), daños en otras partes (en el cañón, una de las figuras de los brazos decapitada), además de la pérdida parcial del lustre sobredorado de su superficie.

P-2. Naveta

— Anónimo. — Último tercio del siglo XVIII. — Plata fundida, relevada, cincelada, incisa y picada. — 12 cm. de altura, nave de 19 cm. de longitud y 11 cm. de anchura; pie ovalado de 7 x 5,5 cm. — Estado de conservación: regular. Presenta algunos golpes que han deformado el diseño original de la pieza. — Emplazamiento: clausura de las religiosas.

Nave de casco redondeado en la popa y perfil sinuoso en la proa. La parte superior de la popa presenta un abombamiento escalonado y liso, con una gran venera. La tapa, que se abre en la proa mediante una bisagra, ofrece igualmente un escalón; está decorado con otra concha de diseño distinto, rodeada de tornapuntas y hojas, además de un pomo en forma de flor de seis pétalos; el fondo está picado,

24 La cual decía así: "(…) de los objetos que a continuación se relacionan, los cuales jura por Dios y por su honor reconocer como de su absoluta propiedad".

25 De hecho, su hijo José Luis murió luchando contra las tropas republicanas el 17 de abril de 1937 en el frente de Peñarroya (Córdoba).

26 A través de una lectura de la documentación no queda claro si las piezas pertenecían a las religiosas o a la Orden Militar de Santiago. La retirada del depósito está sellada por la Secretaría de dicha Orden; sin embargo, el recibo se encuentra dentro del expediente perteneciente a las Comendadoras.

27 Creemos que la intervención pudo tener lugar en el Museo Arqueológico Nacional, con motivo de la exposición allí celebrada en 1941; tal y como explicó Francisco Íñiguez Almech en el prólogo del catálogo publicado, "fue preciso someter toda la orfebrería a una limpieza general, y una gran parte de ella pasó por el taller, para componer y consolidar muchas piezas y enderezar y desabollar otras, llegando en algunos casos hasta volverlos a su estado primitivo, quitando agregados que el mal gusto había introducido. Este delicado trabajo de reparación, nunca de restauración, ha sido ejecutado con la entusiasta ayuda de 'Talleres de Arte' que dirige el señor Granda. Fue necesario incluso montar un pequeño taller en los propios locales de la Exposición (…)"; Catálogo de la *Exposición de orfebrería…* ob. cit., p. 7.

a diferencia del de la popa. Una tira de ovalillos punzonados sobre fondo picado recorre todo el contorno del borde de la pieza. Largas tornapuntas de diseño grueso recorren los flancos, desde la popa hasta la proa, con secciones reticulares y hojas en sus intersticios. En la proa hay un espejo oval con la cruz santiaguista, rematado por hojas y flanqueado por los extremos de las citadas tornapuntas. La popa presenta una gran concha, y la zona inferior que se une al pie ofrece un diseño similar, aunque recuerda más a la rocalla. Pie de forma oval y contornos conopiales que se estrecha hacia el centro; tiene un pequeño escalón en la base y la superficie presenta aristas.

Observamos el uso de diferentes instrumentos (punzones y buriles de diversas formas y grosores) para realizar la decoración. Dicho ornato está ejecutado, en su mayor parte, por gruesos relieves e incisiones, si bien equilibrados, en cierto modo, con las superficies lisas.

Es obra de estilo rococó, como demuestra su tipología y, sobre todo, la decoración que la adorna, aunque la ausencia de marcas nos impide concretar su autor y el año de su legalización. Si la comparamos con otra naveta conservada en el monasterio (P-3), advertiremos que es un tipo algo más evolucionado: los motivos se ordenan con una mayor simetría y la decoración es menos profusa y menuda. Por todo ello pensamos que se hubo de ejecutar en el último tercio del siglo XVIII, aunque también podría ser de dos o tres lustros anterior.

Por otra parte, la cruz de Santiago y la venera que la adornan hacen pensar en un encargo de las religiosas para el convento o en una donación de algún caballero de la Orden.

P-3. Naveta (lám. 2)

— Anónimo madrileño. — H. 1754-1761. — Plata fundida, relevada, cincelada, incisa y picada. — 15 cm. de altura, nave de 24,4 cm. de longitud y 12 cm. de anchura, y pie de 9,8 cm. de diámetro. Dos marcas en el anverso de la tapa. De marcador, parcialmente frustra, con mayúsculas en dos renglones (Félix Leonardo de Nieva): "NI(E) / VA"; y marca de localidad (Villa de Madrid): escudo coronado con osa y madroño. Dos buriladas o ensayes, en el reverso de la tapa y en la planta del pie. — Estado de conservación: regular. La superficie presenta un aspecto sucio y algo dañado que afea su antiguo lustre; además, algún golpe ha deformado levemente la estructura. — Emplazamiento: clausura de las religiosas. — Fuentes: ACIPHE, SDPAN, sig. 130.40 (antiguo expediente nº 40 de la Comisaría), recibo nº 3837 (?). — Bibl.: Catálogo de la *Exposición de orfebrería y ropas de culto* (Madrid, 1941), p. 91, nº 3 (?). — Exp.: Madrid, 1941 (?).

Nave de forma redondeada en la popa y proa de forma de pico, con la parte superior recta. La popa es de contorno mixtilíneo, y adquiere un amplio desarrollo elevándose de forma escalonada, siguiendo el mismo diseño mixtilíneo; alternan escalones lisos con otros decorados por diversos motivos (tornapuntas, rocalla y hojas) sobre fondo picado; el último escalonamiento es más alto, a modo de cupulín, y está decorado por rocalla —que sugiere una forma de venera— sobre fondo de

LÁMINA 2. *Anónimo madrileño. Naveta (h. 1754-1761).*

escamas; lo remata un pivote en forma de piña. Separa la popa de la proa un hundimiento de forma cóncava, decorado por espejos ovales, alternando uno pequeño y otro más largo, sobre fondo picado y contorneado con formas curvas. La tapa pivota mediante una bisagra, está contorneada por una moldura y luce una gran venera de forma asimétrica, contorneada así mismo mediante incisión y picado; en el extremo, un asa en forma de hoja y tornapuntas afrontadas. En la parte inferior de la popa figura, en una franja, el escudo mercedario, adornado con tornapuntas y contorneado con fondo picado; a los lados, sendas secciones adornadas por espejos ovales entre rocalla, hojas y tornapuntas, todo sobre fondo picado. Dos bandas más, conformadas por molduras y con adorno picado e inciso, adornan los flancos de la pieza. Los laterales de la proa están decorados por un adorno híbrido de rocalla, hojas, tornapuntas y retícula con punteado, todo ello sobre fondo picado; un banda moldurada, semejante a las dos laterales, recorre su eje sagital inferior. El pie es de planta mixtilínea, presenta un escalonamiento liso y se eleva en el centro con perfiles cóncavos; está decorado por motivos vegetales (flores, hojas), bandas mixtilíneas entrelazadas y bandas lisas dispuestas radialmente en los lados menores.

El léxico que ofrece es de gusto rococó: rocallas, elementos orgánicos (conchas, flores, hojas, escamas), retículas, contornos mixtilíneos; también las formas asimétricas que exhiben algunos de ellos. Por otra parte, tal profusión y variedad decorativa, su extraordinaria hechura y su particular estructura hacen de ésta una

pieza singular y de gran calidad, muestra representativa de todo un estilo. No conocemos ejemplos de navetas parangonables. Sin embargo, su carácter singularísimo y el primor de su hechura nos hace pensar que podría haber sido realizada por alguno de los plateros franceses que llegaron a España para trabajar al servicio de los primeros Borbones[28].

En esta época fue infrecuente la inclusión de la marca cronológica en el marcaje de la Villa de Madrid, como sucede en este caso; tampoco figura fecha alguna en la marca personal de Nieva, por lo que no podemos precisar el año en que fue legalizada. Sin embargo, si entendemos que la marca personal que presenta la pieza corresponde al marcador de la misma, Félix Leonardo de Nieva, podemos datarla entre 1754 y 1761, intervalo en que éste utilizó la marca que figura en esta pieza como contraste de la Villa[29]. En cualquier caso, su legalización no va más allá de 1765, año en que Carlos III decretó la unificación de las dos contrastías madrileñas (de Villa y de Corte), dejándose de emplear desde entonces las marcas personales por parte de los marcadores.

El escudo de la popa indica que la pieza procedía, con toda probabilidad, de un convento de la Orden mercedaria, y que fue adquirida tardíamente; desde luego, revela que no fue encargada *ex professo* para el monasterio santiaguista. Tenemos la sospecha de que es la "Naveta de plata en su color del siglo XVIII. Estilo barroco" que don Ramón Sainz de los Terreros recogió del depósito del Museo Arqueológico en nombre de la Orden de Santiago[30], y que un año antes habría formado parte de la *Exposición de orfebrería y ropas de culto*[31].

P-4. Naveta

— Justo Gamero. — 1826-h. 1852. — Plata fundida, moldeada, torneada y troquelada. — 9,5 cm. de altura, 17,5 cm. de longitud y 9 cm. de ancho. Pie de 6 cm. de diámetro. — Tres marcas en la base del pie. De marcador (?), con mayúsculas en dos renglones, parcialmente frustra: "A /

28 Sobre este asunto véase el pionero trabajo de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación de plateros franceses en la Corte borbónica". *Archivo Español de Arte* LV, nº 217 (1982), pp. 84-101.

29 Nieva fue contraste entre 1754 y 1765, aunque usó la marca que ahora nos ocupa hasta el año 1761; agradecemos a D. José M. Cruz Valdovinos esta información. Véanse también: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas*… ob. cit., pp. 145-146 y 163; Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2004, pp. 152 y 154 (estudio a cargo de José Manuel Cruz Valdovinos). Los primeros, siguiendo a Fernando A. Martín, se equivocaron al fijar la unión de las oficinas de marcador de Villa y de Corte en 1766, y no un año antes, como ha demostrado el profesor Cruz Valdovinos en varias ocasiones; la unificación se produjo a raíz de un decreto de Carlos III, fechado el 12 de junio de 1765, a través de la Junta de Comercio y Moneda; *vid*. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (Coord.), *Historia*… ob. cit., p. 124.

30 Registrada con el número 4 de orden y el número de fotografía R. 60-30 (la cual no hemos podido localizar); ACIPHE, SDPAN, sig. 130.40 (antiguo expediente nº 40 de la Comisaría), recibo nº 3837.

31 *Cfr*. Catálogo de la *Exposición de orfebrería*… ob. cit., p. 91, nº 3.

GARCIA" (?); de artífice, con nombre y apellido con mayúsculas cursivas, en dos renglones, y las dos letras de cada palabra frustras: "(JU)STO / (GA)MERO"; de localidad (ciudad de Toledo), apenas legible: "T" y "o" enlazadas, con fecha ilegible debajo. — Estado de conservación: malo. Faltan los dos pomos o pivotes (de la popa y la tapa) y tiene algún golpe. — Emplazamiento: iglesia.

Nave de casco redondeado en la popa y de perfil sinuoso en la proa. Popa de superficie plana y tapa de la proa que se abre mediante la habitual bisagra; faltan los dos pomos de la nave; los contornos de ambas partes están decorados por una fila de perlas enmarcadas. Pie circular; el cuello se eleva de forma troncocónica y acaba en una pequeña moldura en la unión con la nave; más abajo, cuarto bocel y pequeña base cilíndrica de mayor diámetro.

Una de las marcas aparece muy frustra, aunque pensamos, con bastantes reservas, que se pueda tratar de la del contraste toledano Antonio Mariano García, que lo fue desde el año 1826[32]. Dicha marca parece recoger las iniciales del nombre, A y M, y el apellido sin la primera A, en dos renglones (A / MGRCIA ?), aunque pensamos que pueda ser sólo una apariencia, y que en realidad se trata de la marca conocida del contraste (A / GARCIA) algo desvirtuada por un mal marcaje.

La otra marca que figura es la del artífice toledano Justo Gamero. Nacido en 1776 en Toledo, aprendió en el taller de Juan Manuel García, pasando como oficial al obrador de Félix Domínguez. En diciembre de 1799 fue admitido en la cofradía de San Eloy, aunque ya ejercía en un taller propio, al margen del gremio. Mayordomo de dicha cofradía en 1830, y aprobador en 1802, 1803 y 1839. Se le conoce algún discípulo. Habría muerto mayor, con más de 76 años. Ramírez de Arellano no tuvo buena opinión de él; en 1920 escribía: "es el artista que trabajó más en Toledo en el primer tercio del siglo XIX, y (…) el de más funesta memoria, pues por su taller pasaron, para renovarlas, muchas alhajas de la capital y de los pueblos, que siempre fueron perdiendo en el camino". Trabajó para las parroquias de San Bartolomé, San Justo, San Nicolás, San Vicente, San Juan, San Lorenzo, San Román, San Antolín y San Andrés, y para el convento dominico de Jesús y María[33]. También hay obras suyas en la ermita de Ventas y en Yepes[34]; también en Val de Santo Domingo, Las Ventas con Peña Aguilera, La Puebla de Montalbán y Arganda[35].

32 P. PEÑAS SERRANO, *El Convento de Jesús y María de Toledo. Noticias Históricas y Artísticas*. Toledo, Ediciones Bremen, 2000, p. 188.

33 En este último se conservan unas vinajeras fechadas poco después de 1830; *vid*. P. PEÑAS SERRANO, ob. cit., p. 189.

34 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, IPIET, 2002 (1ª edición de: Toledo, 1915), pp. 234, 263, 276, 329 y 339; R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de los artífices de Toledo*. Toledo, IPIET, 2002 (1ª edición de: Toledo, 1920), pp. 98-99.

35 Recogidas por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (Coord.), *Historia…* ob. cit., p. 156. En la exposición que se celebró en el Museo Arqueológico el año 1941 aparecen dos piezas marcadas por Gamero, un relicario y una cruz procesional, tal vez procedentes de alguna de las iglesias antes citadas; *vid*. Catálogo de la *Exposición de orfebrería…* ob. cit., pp. 101, nº 34 y 102, nº 42.

Hubo de tener estrecha relación con el platero Lucas Suárez, a quien sustituyó en 1823 con el fin de hacer algunos trabajos para la iglesia parroquial de San Antolín[36]. Diez años antes ambos artífices habían colaborado en la realización de varias piezas para el monasterio santiaguista de Santa Fe —hoy llamado de Santiago Apóstol—[37]. Y en 1825 Gamero realizaría unos ciriales nuevos de plata para la iglesia del mismo monasterio[38]. Además, en este lugar se han conservado varias piezas más de Gamero no documentadas[39]. Todos estos indicios nos llevan a pensar que la presencia de la naveta que estudiamos en el monasterio madrileño pudiera tener relación con los trabajos que Gamero realizara para el de Santa Fe.

Esta naveta de estilo neoclásico es de adorno muy sobrio —conformado únicamente por dos contarios—, predominando en ella las superficies lisas. Las realizaciones madrileñas de las primeras décadas del XIX, principalmente las salidas de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, hubieron de ejercer una notable influencia en el arte de Gamero, que se plegó al gusto neoclásico imperante. Lo mismo ocurrió con otros plateros toledanos de su época, como José Antonio Rivera, que incluso se estableció en Madrid hacia 1789, y de quien conocemos una naveta parecida a la que ahora analizamos; fechada en 1817, se conserva en la parroquia toledana de Hinojosa de San Vicente[40].

P-5. Incensario (lám. 3)

— Anónimo. — Primera mitad del siglo XVIII. — Plata fundida, incisa, picada, punzonada y calada. — 21,5 cm. de altura, casca de 13 cm. de diámetro, pie de 8 cm. de diámetro; manípulo de 7,5 cm. de diámetro. Conjunto de aprox. 82 cm. de altura (con las cadenas). — Estado de conservación: regular. Presenta bastantes golpes, algunas roturas y rayones, además de una gran suciedad por la combustión del incienso. — Emplazamiento: clausura de las religiosas.

---

36 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de los artífices…* ob. cit., p. 287.

37 Está registrado un pago de 11.496 reales y 25 maravedíes a los artífices plateros Lucas Suárez y Justo Gamero por realizar: "tres medallones de Bronce dorados a fuego para las vandoleras de los Guardas de la Dehesa de S(a)n Martín de Ornachos [finca cacereña que pertenecía al monasterio de Santa Fe]; (…) dos pares de Vinajeras nuevas de plata; (…) dos Cálices y dos Patenas de Plata; (…) otro par de Vinajeras, y unas sacras de plata; y por la compostura, limpieza y concluido de dorar la Custodia y dos Escudos de Diamantes y otras composturas de varias piezas del Culto y servicio de la Iglesia del Real Monasterio"; Archivo de las Comendadoras de Santiago de Toledo [en adelante ACST], Libro de extensión de Cuentas del Real Monasterio de Santa Fe. Dio Principio en 1806, fol. 174 v., nº 33 (cuenta y seis recibos). El monasterio conserva un par de vinajeras marcadas por Justo Gamero, posiblemente uno de los citados en los documentos; la marca que presentan es una variante de la que hemos visto, con la inicial del nombre y el apellido en dos renglones: "J / GAMERO". De Lucas Suárez el monasterio custodia al menos diez piezas, algunas de ellas las ya referidas.

38 Ambos ciriales aún se conservan en Santiago —antiguo Santa Fe-, y su pago está documentado: le fueron abonados 3.068 reales por la hechura; ACST, Ibid., fol. 441, nº 31 (cuenta y recibos).

39 Una campanilla y un incensario. Este último está marcado también por Antonio Mariano García ("A / GARCIA"), y la marca de localidad permite saber que fue legalizado en 1830.

40 J. Á. SÁNCHEZ RIVERA, "Piezas de platería en la parroquia de Hinojosa de San Vicente (Toledo)" en *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 554-555, lám. 6.

LÁMINA 3. *Anónimo. Incensario (primera mitad del siglo XVIII).*

Cuerpo del humo de forma troncocónica, cuya parte inferior se compone por una zona cilíndrica decorada en su zona superior por rombos, con cinco circulillos en su interior, y tallos esquemáticos, toro con gallones lisos en alternancia con otros rellenos por incisiones paralelas, y pequeño escalonamiento liso; el cuerpo troncocónico está decorado por hojarasca en S y motivos calados y remarcados (motivos mixtilíneos y formas irregulares); remate en forma de cupulín, cuya decoración alterna hojas y lenguas caladas, y flor central con pétalos alternativos, con argolla en la parte superior; en la base del remate, aro con tres argollas para las cadenas. La casca, de tipo semiesférico, presenta una moldura cilíndrica para encajar el cuerpo

del humo, cuya parte inferior presenta rombos y flores incisos y picados; el resto va decorado con una tira de puntos punzonados, motivos vegetales (hojas en C, o volutas, enfrentadas a un motivo central en forma de lengüeta), espejos mixtilíneos sobre fondo picado y pétalos de flor, similares a los del remate, en la parte inferior. El pie, circular y liso, es de forma abombada, con pequeño gollete de perfil cóncavo en la unión con la casca y un escalonamiento cilíndrico en la base. El manípulo, circular, presenta un abultamiento semiesférico en el centro; ofrece también decoración incisa y picada, compuesta por dos flores concéntricas de pétalos conopiales.

Ya hemos anticipado el amplio repertorio técnico que exhibe este incensario, con un minucioso trabajo a base de incisiones, picados y punzonados de diversos grados, además del calado en el cuerpo del humo. Prima en todo la abundancia decorativa sobre la precisión técnica. No obstante, es una pieza bien proporcionada y elegante, y resulta particularmente interesante el contraste entre el pie, liso, y el resto de la pieza, decorada con profusión.

La ausencia de marcas nos impide datar con precisión la pieza, así como conocer el artífice que la realizó. No obstante, su tipología y su decoración permiten encuadrarla hacia la primera mitad del siglo XVIII.

Entre las piezas que se entregaron a la Orden de Santiago en 1942 figura un "Incensario de plata del siglo XVII. Estilo renacimiento"[41]. Tal descripción nos impide identificarlo con el que ahora nos ocupa, aun pensando que hubiera sido errónea.

P-6. Copón

— Fábrica de Platería de Martínez, Madrid. / Anónimo madrileño. — Pie y astil: 1845. / Copa y tapa: siglo XX, posteriores a 1939. — Plata en su color, con el interior de la copa sobredorado; fundida, torneada y troquelada. — 25 cm. de altura, boca de 11,5 cm. de diámetro y pie de 11 cm. de diámetro. — Tres marcas en el pie. Marca de la Real Fábrica de Platería de Martínez: "z / M"; marca de localidad (Villa de Madrid): escudo coronado con osa y madroño sobre fecha, "45" (1845); marca de Corte: castillo sobre fecha, "45" (1845). / Dos marcas, de fabricante y artífice, en el borde de la boca. Marca de fabricante o establecimiento (?): estrella de cinco puntas inscrita en un óvalo; marca de artífice (?): ánfora inscrita en un hexágono. — Estado de conservación: bueno. — Emplazamiento: clausura de las religiosas.

Copa semiesférica ligeramente realzada y con moldura para encajar la tapa; la tapa es de perfil escalonado y elevación central cupuliforme, con base cilíndrica y dos contarios de adorno; remata en cruz latina de brazos rectos sobre orbe. Astil con cuerpo troncocónico invertido, toro de adorno gallonado y nuevamente cuerpo troncocónico; nudo de jarrón aovado, con peana de cuerpo troncocónico entre toros

41 Lleva el número 2 de orden y el número de referencia de su fotografía es el R. 8-15 (aunque no la hemos localizado, como el resto); ACIPHE, SDPAN, sig. 130.40 (antiguo expediente nº 40 de la Comisaría), recibo nº 3837.

también gallonados. Pie circular muy plano con zona de perfil sinuoso que se eleva en el centro y pequeña peana cilíndrica; con dos molduras en la orilla.

Las marcas del pie nos permiten fechar la pieza en 1845 y adscribirla a la Real Fábrica de Platería de Martínez —al menos en lo que se refiere al pie y al astil—. Se conocen piezas salidas de esta fábrica fechadas ese mismo año, como un cáliz de las carmelitas descalzas de Alcalá de Henares, cuyas semejanzas tipológicas saltan a la vista[42]. Hemos de incluir este copón dentro de la ingente producción de estilo neoclásico salida de la Real Fábrica durante más de medio siglo, y, más concretamente, responde a la variante más severa que se observa en la evolución de sus piezas. En la década de los 40 aún se cultivaba el neoclasicismo en platería, en convivencia con el incipiente estilo romántico, y así se mantuvo durante casi todo el siglo XIX —con las evoluciones lógicas e inherentes—, lo cual nos indica la amplia aceptación que llegó a alcanzar este estilo de elegantes proporciones y severa decoración de inspiración clásica.

La presencia de un segundo marcaje, más moderno, en la copa nos hace pensar que esta pieza y la tapa fueran añadidas posteriormente en sustitución de las partes originales de la Fábrica de Martínez; otra posibilidad es que se hubieran hecho tras un hipotético sobredorado del interior de la boca. Fechamos estas marcas como posteriores al año 1939, probablemente de un taller madrileño[43]. Conocemos alguna pieza más con la estrella de cinco puntas inscrita en un óvalo, al lado de otra marca diferente, en concreto un sol radiante inscrito en un semicírculo (copón de metal dorado en la parroquia de Hinojosa de San Vicente, Toledo); por este motivo pensamos que la estrella pudiera ser la marca del fabricante y las otras pertenecientes a diversos artífices a su servicio. Además, conocemos otra marca con estrella de cinco puntas que ofrece una variante de perfiles calados inscrita, igualmente, en un óvalo; a diferencia de la marca que ahora analizamos, la estrella y el óvalo aparecen hundidos en el metal. Pudiera tratarse de una evolución más moderna del mismo fabricante[44].

Las últimas marcas de esta pieza son idénticas a las de otras que se conservan en el convento[45].

---

42 *Vid*. Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento…* ob. cit., pp. 292-293, nº cat. 124, y 324-325, nº 139.

43 Según indicación del profesor Cruz Valdovinos.

44 Nos referimos a un juego de metal dorado compuesto por copón, cáliz, patena, vinajeras y salvilla, que se guarda en el mismo monasterio madrileño de las Comendadoras. Junto a la marca de estrella figura una segunda, también inscrita en un hexágono, que debe de pertenecer al artífice; en este caso parecen una "A" y una "T" mayúsculas entrelazadas. Además, un número de registro en el copón, "6606", completa el marcaje. Según consta en una inscripción del pie del copón, el juego fue regalado en 1948 por doña Laura Espinós, comendadora mayor, en recuerdo de sus 48 años de profesión.

45 Véase la siguiente pieza (P-7).

P-7. Cucharita

— Anónimo madrileño. — Siglo XX, posterior a 1939. — Plata sobredorada, fundida e incisa. / Medalla de plata unida mediante una tela pintada. — 13,5 cm. de longitud y 2 cm. de ancho. — Dos marcas, de fabricante y artífice, en el reverso del mango. Marca de fabricante o establecimiento (?): estrella de cinco puntas inscrita en un óvalo; marca de artífice (?): ánfora inscrita en un hexágono. / La medalla tiene en su anverso la inscripción: "CALLE D(E) / LA PALOMA"; y en el reverso un anagrama de María, con "M" y "A" entrelazadas y coronadas. — Estado de conservación: bueno. — Emplazamiento: clausura de las religiosas.

Pequeña cucharilla de cuenco semiesférico. Mango plano de estilizadas proporciones que termina en un ensanchamiento —ocupa un tercio del total— de perfiles ondulados; el anverso de esta parte está decorado con motivos vegetales en forma de volutas dispuestos simétricamente a los flancos de un motivos central con forma de aguja.

El marcaje es el mismo que aparece en la boca del copón anteriormente analizado. La fechamos como obra posterior a 1939[46].

A la cucharilla está unida mediante una tela pintada, con tallo de flores y cruz santiaguista, una pequeña medalla de plata de la Virgen de la Soledad; es de forma oval y contorno de perlas en el anverso. Es la imagen que se venera en la iglesia de la madrileña calle de la Paloma, como reza la inscripción que la rodea, lo cual indica que, probablemente, la pieza se hizo en Madrid. En el reverso figura un anagrama de María.

P-8. Cáliz

— Anónimo madrileño. — Primera mitad del siglo XIX. — Plata en su color, con el interior de la copa sobredorado; fundida, torneada, incisa y troquelada. — 26 cm. de altura, boca de 8 cm. de diámetro y pie de 13,8 cm. de diámetro. — Estado de conservación: bueno. — Emplazamiento: clausura de las religiosas.

Copa de tipo cilíndrico de labio abierto, con cenefa reticular (pequeños rombos con punto central) entre contario a la mitad. Astil moldurado en el inicio, con perlas —o contario— en la unión con la copa y toro central entre dos escocias, la inferior con un arco de mayor desarrollo. Nudo de jarrón con cuerpo cilíndrico superior, decorado con dos boceletes con pequeñas incisiones, imitando galloncillos o perlas, y bocelete en la parte inferior; cuerpo troncocónico y peana moldurada, con perlas en la parte superior e inferior. Pie circular de peana moldurada, decorada con dos filas de contarios y elevación central troncocónica.

Resulta una pieza elegante y de correcta hechura, aunque no exhibe una gran exigencia técnica, como demuestran las muescas incisas imitando la decoración de gallones o perlas —en lugar de haberse ejecutado con un mayor relieve, definiendo

46 Véase la pieza anterior (P-6).

más su forma—. Por este motivo y por la escasa decoración que ofrece, inferimos que su coste no hubo de ser muy elevado.

Su práctica ausencia decorativa, con predominio de las superficies lisas y motivos de escaso relieve, junto a su diseño correcto y proporcionado, hacen de esta pieza un buen ejemplo del neoclasicismo académico practicado en Madrid durante las primeras décadas del siglo XIX. Pese a no tener marcaje, su tipología y la comparación con otros modelos similares nos permiten fecharla en esta época, quizá en la década de los años 20[47].

P-9. Portapaz (lám. 4)

— Francisco Villarroel y Galarza (atribuido). — H. 1710-1740. — Plata fundida, relevada, grabada y picada. — 20,5 x 14,5 x 6,5 cm. Dos marcas en el fondo de la paz. Marca personal del artífice —o marcador-, con apellido en letras capitales dispuesto en dos líneas, siendo las dos primeras letras frustras: "(VI)LLA / ROEL"; marca de localidad (Salamanca): toro pasante de perfil derecho sobre puente, siendo frustros las letras de la ciudad por encima del toro —éstas parcialmente— y tres de los cinco ojos del puente. — Estado de conservación: regular. Ha perdido tres de los ocho tornillos que unían la placa frontal con la placa del soporte posterior, además de dos tuercas. — Emplazamiento actual: clausura de las religiosas. — Fuentes: ACIPHE, SDPAN, sig. 130.40 (antiguo expediente nº 40 de la Comisaría), recibo nº 3837. — Bibl.: Catálogo de la *Exposición de orfebrería y ropas de culto* (Madrid, 1941), p. 85, nº 33 ó 34. — Exp.: Madrid, 1941.

Portapaz en forma de retablo. Apoya sobre un basamento moldurado y la pata en forma de *S* del reverso. A ambos lados de la parte inferior aparecen hojas de acanto en forma de volutas, dejando en el centro una cruz griega potenzada en campo reticular de rombos. Por encima de éste, una peana gallonada que sirve de asiento a la figura central. A ambos lados, una pilastra cajeada con varios elementos relevados (basa, estípite adornado con festón, querubín, molduras y capitel). El remate un arco de medio punto trasdosado con molduras y hojas, y con dos tornapuntas en *C* en la clave. Dos perillas rematan las impostas, una a cada lado. El interior del arco cobija la figura de Dios Padre apareciendo entre nubes, con nimbo triangular; bendice con la mano diestra y con la otra sostiene un orbe. Por debajo de ella, en el centro, otro bajorrelieve de la figura de Santiago peregrino, con bordón y calabaza, sombrero de ala ancha y capa guarnecidos con veneras, y libro.

La figura del santo es de una calidad notable. Resulta proporcionada y vivaz, a pesar de su pequeño tamaño. Su *contrapposto*, con la pierna izquierda flexionada, y el trabajo de los ropajes sugieren cierta animación de la figura. El artista parece haberse inspirado en una imagen escultórica, a juzgar también por la base sobre la que apoya el santo y la peana que está por debajo.

47 En lo que se refiere a la copa y el astil, observamos una estructura muy parecida en sendos cálices de Antonino Macazaga (activo entre 1820 y 1830) conservados en las franciscanas de Ciempozuelos y en las Escuelas Pías de San Fernando (Madrid); *vid*. Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento…* ob. cit., pp. 318-321.

LÁMINA 4. *Francisco Villarroel y Galarza (atrib.). Portapaz de Santiago (h. 1710-1740) y Portapaz de la Inmaculada (h. 1710-1740) de la Catedral de Guadix.*

El repertorio decorativo de la pieza se organiza de manera simétrica sobre la estructura arquitectónica subyacente. Por otra parte, la estructura arquitectónica y la decoración de la pieza están en íntima conexión con la arquitectura y la retablística que se realizaba en el ámbito salmantino por la familia de los Churriguera, aproximadamente entre 1720 y 1740. La relación entre estas artes y la platería ha sido estudiada recientemente por Pérez Hernández, centrándose en el caso concreto del platero salmantino Manuel García Crespo[48]. En el caso que ahora nos ocupa,

48 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Sobre la interdisciplinariedad de las artes: Manuel García Crespo y el Barroco salmantino" en *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 271-297. Se sabe que García Crespo tuvo relación con Villarroel, probable autor de este portapaz, en el seno de la Cofradía de San Eloy, y que ambos eran de la misma generación; *Ibid*., pp. 272 y 279. Por otra parte, también se conocen algunas noticias sobre la actividad de José Javier de Larra Churriguera como "escultor de oro y plata"; *vid*. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra, 1988 (3ª edición), p. 362, nota 17. Por estas y otras razones queda clara la estrecha relación entre arquitectura, escultura y platería en la Salamanca de aquel período. El léxico de la arquitectura salmantina churrigueresca también permeó en algunas producciones muy concretas de la platería madrileña, como certeramente ha apuntado el profesor Cruz Valdovinos; Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento…* ob. cit., pp. 122-123. Éste se refiere a dos cetros realizados por el platero madrileño Domingo Fernández Castelao para la iglesia de Nuevo Baztán (Madrid), que se construyó según trazas de José Benito de Churriguera. La estructura arquitectónica y la decoración de estas piezas puede recordar, en cierto modo, a la que ahora nos ocupa.

podemos poner en relación la decoración arquitectónica de la pieza con algunos diseños de los Churriguera, como la fachada del antiguo colegio de San Ambrosio o la de la iglesia de San Sebastián[49], o las trazas de la sillerías de coro de la catedral de Salamanca y del monasterio de Guadalupe[50].

Su factura es de un relieve marcado, habiéndose combinado técnicas de relevado, cincelado, incisión y picado, además de la soldadura de algunas piezas.

Atribuimos la pieza, con reservas, a Francisco de Villarroel y Galarza. El hecho de que Villarroel compatibilizase el cargo de Marcador de la ciudad con su actividad como platero, entre 1707 y 1749, nos hace albergar ciertas dudas sobre su autoría[51], pues en ella sólo aparecen su marca personal y la marca de la ciudad de Salamanca. Como ya señalara Mónica Seguí, "las piezas conocidas de este artífice no presentan un marcaje completo lo que no nos permite establecer, por el momento, cuándo actúa como artífice y cuándo como marcador"[52], y aún hoy es ésta una cuestión no aclarada por los investigadores. Sin embargo, siguiendo la hipótesis de Martín Sánchez y Gutiérrez Hernández, pensamos que pueda ser obra de Villarroel, al no aparecer en ella otra marca de platero y en función de su marca de localidad; parece ser que el platero empleó durante sus primeros años como marcador el mismo punzón que uno de sus predecesores, Antonio Sánchez (ocupó el cargo entre 1655 y 1689), y la marca de Salamanca del presente portapaz coincide con otras que nos han llegado de A. Sánchez[53].

Se conocen numerosas piezas con la marca de Villarroel, aparte de otras muchas en las que su marca aparece junto a la de otros artífices, y que testimonian su

---

49 Obras de Alberto y de Joaquín de Churriguera, respectivamente.

50 Trazas debidas a Joaquín de Churriguera y Manuel de Larra Churriguera, respectivamente.

51 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990, pp. 42, 45, 183-185; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Congregación de plateros de Salamanca (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices)*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos-CECEL-CSIC, 1990, pp. 35, 61 y 78.

52 M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1986, p. 138. Sin embargo, sí parece que existen algunas piezas que presentan la marca de este artífice junto a la de un contraste, como el caso del copón de la parroquial de Hoyos (Cáceres); *vid*. F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, "Hoyos: Arquitectura y arte religioso en una localidad del norte de Extremadura". *Cauriensia* vol. I (2006), pp. 50-51. También han sido recogidas juntas las marcas de Villarroel y Manuel García Crespo en un juego de jarro y plato (catedral de Ávila) —aunque la fecha propuesta, 1781, es evidentemente errónea, pues entonces ambos ya habían fallecido—; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas…* ob. cit., p. 98.

53 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa…* ob. cit., p. 42, ilust. nº 10-12; L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Platería salmantina inédita en el Arciprestazgo de Fontiveros (Ávila)" en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 421; L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)" en *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, p. 164.

dilatada actividad como marcador[54]. Entre las primeras podemos citar: las andas de la Virgen de la Vega, patrona de Salamanca (1718); dos platos, unas sacras[55] y una bandeja en la catedral de Salamanca; varias obras en las localidades salmantinas de San Cristóbal de la Cuesta y Torresmenudas; un juego de altar completo en la catedral de Zamora; varias piezas en la catedral de Ávila; un cáliz en la iglesia abulense de Bernuy de Zapardiel; una cruz en la iglesia de Becerril de Campos, Palencia; un copón de plata en la cacereña iglesia parroquial de Hoyos (1735); los atriles de la iglesia de Nava del Rey, Valladolid (1743); un portapaz y un portaviático en la catedral de Guadix; además de otras piezas religiosas y civiles que se encuentran en colecciones públicas y privadas[56].

De todos los ejemplos citados, el portapaz perteneciente a la catedral de Guadix, hoy en el Museo Catedralicio, es muy similar al que ahora nos ocupa[57]. Aquél ofrece una estructura arquitectónica y decorativa idéntica, y, además, la figura del Padre Eterno está realizada con el mismo molde que el de la pieza de

54 No recogemos ninguna de este segundo grupo por no dilatar más esta ficha; baste con revisar cualquiera de los estudios que se han ocupado de la platería salamantina de la primera mitad del siglo XVIII para comprender la intensa actividad de Villarroel como Marcador de la ciudad.

55 En los diseños de estas sacras advertimos de nuevo la relación existente en el ámbito salmantino entre la escultura aplicada a la arquitectura, la retablística y la platería; el baldaquino de telas flotantes de la pieza mayor recuerda a ciertos diseños de los arquitectos Alberto de Churriguera o Andrés García de Quiñones, o de los plateros Manuel García Crespo o Juan Manuel Sanz; y los angelitos de las dos piezas menores tienen alguna similitud con otros diseños de García Crespo o de A. de Churriguera; *vid*. J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería en la catedral de Ávila*. Ávila, Excmo. Cabildo de la Catedral de Ávila, 2003, pp. 100-101; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Sobre la interdisciplinariedad…" ob. cit., pp. 290-294. Artistas de diferentes profesiones emplearon un repertorio decorativo común, adaptándolo a sus obras en función de los condicionantes particulares de éstas.

56 J. C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1982, pp. 102-103; M. SEGUÍ GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 61-63, fots. 74-85; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa…* ob. cit., pp. 186, nº 121, 187, nº 125, 200, nº 164 y 204, nº 175; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (Coord.), *Historia…* ob. cit., p. 129; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia…* ob. cit., p. 197-198; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora, Diputación de Zamora-Ayuntamiento de Zamora-IEZ "Florián de Ocampo", 1999, pp. 252, nº 113 y 162, nº 122; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas…* ob. cit., p. 98; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., pp. 50-51; L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Platería salmantina…" ob. cit., pp. 420-422; M. PÉREZ HERNÁNDEZ y E. AZOFRA, "Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722). Obras inéditas" en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 574-575; L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Luces y sombras…" ob. cit., pp. 163-164 y 172. La marca de localidad de la pieza que analizamos es muy similar a la reproducida por estos dos últimos autores (véase la lámina 1 del citado artículo). También es muy parecida a otra perteneciente a una salvilla, cuyo dibujo publicaron Fernández, Munoa y Rabasco.

57 Como hemos apuntado, en el Museo Catedralicio de Guadix también existe un interesante portaviático con forma de garza marcado por Villarroel. Expresamos nuestra gratitud al P. D. Juan Diego García Vallecilla, quien nos proporcionó la reproducción de ambas piezas.

las Comendadoras. La única variación es la figura central, que representa a la Inmaculada Concepción[58]. La existencia de dos piezas tan parecidas testimonia el uso del mismo modelo por Villarroel para la misma tipología, y nos hace pensar que nuestro artífice las realizó y legalizó en el mismo momento —de hecho, el marcaje de ambas piezas se dispone de modo similar—. Y más aún. Sospechamos que ambas hacían pareja y pertenecían a un mismo ajuar litúrgico, y que durante la Guerra Civil española habrían sido incautadas por el Gobierno de la República —a través de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico o de la Junta Central del Tesoro Artístico—, siendo depositadas en el Museo Arqueológico. En 1941 los dos portapaces habrían formado parte de la *Exposición de orfebrería y ropas de culto* organizada en el mismo Museo[59] y, tras el evento, pensamos que uno de ellos habría sido reclamado por los caballeros de la Orden de Santiago —precisamente el que lucía la imagen de su santo patrón—[60], mientras que el otro sería llevado a la catedral de Guadix en circunstancias que aún desconocemos.

P-10. Salvilla (lám. 5)

— Benito Lázaro. — 1791. — Plata fundida, cincelada, grabada y punzonada. — 18,1 cm. x 11,4 cm, altura de 1 cm. — Tres marcas en el centro del anverso. Marca de artífice (apellido en un solo reglón, con mayúsculas): "LAZARO"; marca de Corte: castillo, con fecha debajo: "91" (1791); marca de localidad (Villa de Madrid): escudo con osa y madroño coronado, y con fecha debajo: "91" (1791). Burilada larga en la orilla del reverso. — Estado de conservación: bueno. — Emplazamiento actual: clausura de las religiosas.

Tipo oval de contorno mixtilíneo. Sección vertical con borde exterior recto, perfil cóncavo al interior del borde, y nuevamente cóncavo hasta el arranque del asiento. Sólo la orilla presenta decoración. Su parte exterior está recorrida por puntas de hojas superpuestas, con pequeños círculos punzonados en las intersecciones. El borde interior de la orilla está decorado con una sinuosa rama jalonada por flores y con hojas en los extremos; también aquí aparecen los mismos circulillos marcados. En los extremos longitudinales se disponen sendas cruces de

58 La Virgen, coronada y en actitud orante, gira el rostro hacia su derecha —al contrario que la figura del apóstol Santiago de Madrid—. Aparece sobre un cuarto creciente entre nubes, en cuyo centro luce un querubín realizado con el mismo molde que los que figuran en los estípites laterales.

59 Son citadas de la manera siguiente: "*33*. Portapaz cincelado, con estípites e imagen. Punzones de Salamanca y VILLAROEL. Hacia 1745. *34*. Portapaz compañero del anterior. Los mismos punzones y fecha."; Catálogo de la *Exposición de orfebrería…* ob. cit., p. 85, nº 33 y 34.

60 n el recibo de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional la pieza que identificamos con la que nos ocupa es citada como "Portapaz de plata del siglo XVII. Estilo barroco", con el número 3 de orden y el número de fotografía R. 3-16 (no hemos localizado aún, si es que existe, dicha fotografía); ACIPHE, SDPAN, sig. 130.40 (antiguo expediente nº 40 de la Comisaría), recibo nº 3837.

LÁMINA 5. *Benito Lázaro. Salvilla (1791). Marcas de artífice (Benito Lázaro), Corte y Villa de Madrid (1791).*

santiaguistas flanqueadas por palmas martiriales. La mayor parte de la decoración está realizada mediante incisión, salvo los círculos, estampados con un pequeño punzón, y las hojas y las flores, rellenas mediante cincel con rayas paralelas más finas.

Pequeña pieza que probablemente se realizó por encargo de alguien del monasterio santiaguista, a juzgar por las cruces que la adornan.

Su autor es Benito Lázaro. Nacido en la localidad madrileña de Brunete, aprendió el oficio con Pedro Bográn, y fue aprobado como maestro platero en 1775. Murió en 1803. Su hermano Romualdo también fue platero. La pieza que ahora nos ocupa, inédita hasta la fecha, es una de las primeras conocidas de este artífice; en ella emplea una de las variantes de su marca personal —en la que figura sólo su apellido—, como haría un año después en el juego de altar de la catedral de Tudela. Otras piezas suyas conocidas son: la custodia de la congregación de los arquitectos de la parroquia madrileña de San Sebastián (1796), un cáliz conservado en la parroquia de la villa madrileña de Colmenar

del Arroyo (1798) y varias piezas, religiosas y civiles, en diferentes colecciones particulares[61].

Comparando esta obra con otras del mismo artífice podemos apreciar la evolución experimentada en su estilo, que irá desde un lenguaje con ecos de gusto rococó hacia otro más riguroso de inspiración neoclasicista, como sucede con otros maestros madrileños de su generación. En este sentido, la salvilla que analizamos ofrece una decoración vegetal incisa de sabor tradicional, pero sometida a una cierta simetría, aún vacilante; simetría acrecentada, eso sí, por las hojas que recorren y unifican todo el contorno, anuncio de las laureas que tanto emplearán los artistas neoclásicos.

Pese a que entre las piezas que se entregaron a la Orden de Santiago en 1942 figura una "bandeja —o salvilla— de plata en su color"[62], no podemos identificarla con la que ahora estudiamos, pues en el catálogo de la exposición del Museo Arqueológico no hemos encontrado ninguna salvilla que se corresponda con ésta.

P-11. Peana del Niño Jesús Montañés (lám. 6)

— Anónimo. — H. 1700-1759. / Anillo y medalla sobrepuestos: finales del siglo XIX— principios del siglo XX. — Plata fundida, relevada, grabada y picada sobre alma de madera. Sobrepuestos posteriormente: anillo de oro y topacio (?) y medalla de oro —o bañada en oro (?)— y cruz de plata con granates engastados. — 15 x 24,5 x 19 cm. — En la medalla se lee la inscripción de fábrica: "HORTA Y CÍA."; y su dirección bonaerense: "B. MITRE 744". — Estado de conservación: bueno, a excepción de la cruz de plata sobrepuesta, donde observamos algunos granates fracturados. — Emplazamiento: capilla del Niño Jesús Montañés.

Pie de planta ochavada con base decorada por puntas de hojas entre molduras; por encima, cuarto bocel que combina gallones enmarcados, a modo de lengüetas, con tiras y círculos. Sobre la base, cuerpo también ochavado de perfiles cóncavos; el lado frontal está decorado con un espejo central con la cruz de Santiago, flaqueado por un motivo híbrido de hojas y tornapuntas; en los otros lados alterna la decoración de reticulado de rombos con puntos centrales y la decoración de festones. Remata

61 Noticias proporcionadas por Cruz Valdovinos en el Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento…* ob. cit., p. 206, nº cat. 82. También véanse N. ESTEBAN LÓPEZ, *La platería en Cogolludo*. Guadalajara, Aache, 1999, p. 30; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia…* ob. cit., p. 163; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas…* ob. cit., p. 151. Estos últimos citan tres piezas de este platero en colecciones particulares. En una de 1790 refieren la marca que ahora observamos, es decir, la que sólo recoge el apellido; las otras dos, de 1790 y 1790/1791, tienen una marca anterior, con inicial del nombre y el apellido, en dos renglones ("B / LAZARO"). Ello entra en cierta contradicción con la opinión de Cruz Valdovinos, que dice que esta marca "parece que fue utilizada a partir de 1792"; Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento…* ob. cit., p. 206. Como ahora podemos demostrar, la marca en cuestión comenzó a ser empleada un año o dos antes por Lázaro, entre 1790 y 1791.

62 En el recibo de entrega se fecha como del siglo XVII y de estilo barroco; lleva el número 1 de orden y su número de fotografía es el R. 76-28 (imagen que tampoco hemos localizado); ACIPHE, SDPAN, sig. 130.40 (antiguo expediente nº 40 de la Comisaría), recibo nº 3837.

LÁMINA 6. *Anónimo madrileño. Peana del Niño Jesús Montañés (h. 1700-1750).*

en un toro decorado con cadena de ochos y puntas de diamante en los intersticios, interrumpida por tiras verticales en las esquinas.

Combina de modo afortunado, con una hechura de gran perfección, el relevado (para los motivos decorativos: hojas, gallones, cadena de círculos, etc.) con el picado (para crear un fondo de contraste donde resalten dichos motivos) y el grabado o incisión (cruz, retícula y perfiles de los motivos). Por otra parte, es de logradas proporciones, con un elegante cuerpo superior que realza convenientemente la pequeña imagen del Niño que sostiene. El anónimo artífice que la realizó hubo de ser uno de los grandes maestros del ámbito madrileño.

Tras un somero examen de la pieza no hemos podido observar marca alguna que ayude a datarla. A juzgar por la decoración que presenta, podría haberse realizado durante el reinado de Felipe V (1700-1746) o de Fernando VI (1746-1759); motivos decorativos que son frecuentes durante la primera mitad del siglo XVIII, y que aquí aparecen dispuestos de manera ordenada, simétrica, y tendentes a la geometrización. También la tipología de la peana remite a los modelos barrocos, eso sí, de un diseño atemperado y riguroso.

De ser cierta esta datación, demostraría, quizá, una revitalización del culto y la devoción al Niño Montañés hacia mediados del siglo XVIII en el seno de la comunidad de religiosas. Devoción y culto que se ha mantenido hasta nuestros días, como testimonian las diversas alhajas (de orfebrería y textiles) que luce la imagen y la celebración de su festividad todos los años[63], el primer día de enero.

Con posterioridad se añadieron en el frente un gran anillo y una medalla, seguramente como ofrecimientos devotos hacia la imagen del Niño Jesús. El anillo, colocado sobre la cruz santiaguista, parece de oro y tiene una gema preciosa, un topacio (?), con engaste de cabujón y talla en octógono —que se prolonga en el prisma octogonal que lo soporta—[64]. La medalla, colocada en el centro de la base de la peana, es circular y de oro —o bañada en oro (?)—; en el campo tiene un relieve con una Inmaculada y angelillos —aunque apenas se ve por la cruz que está encima-, además del nombre del fabricante, del artífice y la numeración; y gráfila de línea con 12 estrellas; la pieza se hizo con molde, salvo las estrellas, que se grabaron mediante incisión. Procede de un taller de Buenos Aires (Argentina), situado en el nº 744 de la Avenida Bartolomé Mitre[65]. Sobrepuesta a ésta, una cruz santiaguista de plata con 18 granates engastados. Datamos estas piezas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.

P-12. Zapatos del Niño Jesús Montañés (par)

— Anónimo. — Siglo XIX. — Plata sobredorada, fundida y grabada; una piedra roja en cabujón por cada zapato. — 2,7 cm. de altura x 6,2 cm. de largo x 3 cm. de anchura. — Estado de conservación: bueno. — Emplazamiento: clausura de las religiosas; colocados en la imagen del Niño Montañés, en su correspondiente capilla, durante su fiesta.

Pequeños zapatos que visten los pies del Niño durante la fiesta a Él dedicada. Su tipología presenta punta de pico, suela y pequeño tacón, dos láminas o cintillas que se ciñen al tobillo y pivotan sobre el talón mediante sendas bisagrillas, y lazo soldado en el frente. La decoración consiste en un sencillo ribeteado, imitando las costuras del zapato, y guirnaldas esquemáticas; una piedra de color rojo luce sobre una cintilla, a modo de botón, engastada en un cabujón con forma de flor. Sendos agujeros en la planta para fijarlos a los pivotes de la peana.

La imagen del Niño Montañés cuenta con otro par de zapatos (P-13), que analizamos a continuación. Aunque ambos pares guardan cierto parecido, pensamos que éste que nos ocupa fue realizado posteriormente por otro artífice.

---

63 En origen, la festividad habría de ser el primer día de enero, festividad del Niño Jesús, aunque recientemente se adelantó al 31 de diciembre.

64 L. MONTAÑÉS, *Joyas. Diccionarios Antiqvaria*. Madrid, Antiqvaria, 1987, p. 130.

65 Conocemos, por ejemplo, una medalla grabada en este taller en 1906 dedicada al Congreso Terciario Franciscano y conservada en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires.

Conocemos modelos parecidos, algo anteriores y, por tanto, de decoración diversa, en el ámbito toledano[66].

P-13. Zapatos del Niño Jesús Montañés (par)

— Anónimo. — Fines del siglo XVIII-siglo XIX. — Plata fundida; un brillante en cabujón por cada zapato. — 2,7 cm. de altura x 6,2 cm. de largo x 3 cm. de anchura. — Estado de conservación: bueno. — Emplazamiento: colocados habitualmente en la imagen del Niño Montañés, en su correspondiente capilla, salvo el día de su fiesta, en que pasan a la clausura de las religiosas.

Punta redondeada, suela y tacón, dos láminas o cintillas que se ciñen al tobillo y pivotan sobre el talón mediante sendas bisagrillas, y gran lazo soldado en el frente. Un brillante con engaste de cabujón luce en una de las cintillas de cada zapato. Sendos agujeros en la planta para fijarlos a los pivotes de la peana. Además, cada pieza se abre por la mitad mediante una bisagra para facilitar su calzado en el pie.

Las piezas son lisas; únicamente las adornan un lazo, de gran planitud y geometría, y una gema. Su diseño difiere en algunos elementos del otro par en plata sobredorada (P-12) que posee la imagen; no obstante, ambos tienen en común las cintillas con piedra en cabujón y el lazo frontal. Por todo ello pensamos que este par de plata en su color es algo anterior, quizá de fines del siglo XVIII o las primeras décadas del XIX, y que después se habría de encargar el otro a un artífice distinto, que seguiría el modelo precedente en los elementos citados.

Son los zapatos que habitualmente calza la imagen del Niño.

66 Por ejemplo, *vid*. B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo Interior*. Madrid, El Viso, 1990, pp. 57-58.

El platero Pedro Sánchez de Luque y los jarros de pico cordobeses

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR
Universidad de Málaga

El proceso de selección de piezas previo al montaje de la exposición "El Fulgor de la Plata" (Iglesia de San Agustín, Córdoba, septiembre-diciembre, 2007) nos permitió estudiar en directo numerosas obras andaluzas, algunas pertenecientes al grupo de jarros de pico marcado en Córdoba y atribuido al platero Pedro Sánchez de Luque. Una primera aproximación a la problemática que plantean estos ejemplares la dimos en el catálogo de la muestra[1], que ahora ampliamos con nuevas aportaciones sobre las piezas, sus autores y el período de actuación como marcador del mencionado artífice.

Continuidad de los jarros de pico sevillanos en la platería de Córdoba

El llamado modelo sevillano de jarro de pico, destinado con preferencia a las abluciones laicas —para dar aguamanos antes y después de las comidas— en las viviendas principales y difundido durante el último tercio del siglo XVI, ha sido caracterizado en diversas publicaciones por Cruz Valdovinos[2], quien así mismo

1 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Jarro" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coor.), *El Fulgor de la Plata*. Sevilla, 2007, pp. 214-215.

2 J. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. XXXIII, 56-64 y 220-223, y "Jarros de pico en la platería hispánica (I)". *Galería Antiqvuaria* nº 136 (1996), p. 30.

destacó su continuidad andaluza —después quizá, añadimos nosotros, de que dejara de estar de moda en Sevilla— en la platería cordobesa hasta fechas tardías del siglo XVII. Los ejemplares de este último tipo conocidos hasta el momento ascienden a siete y se guardan en la catedral de Jaén (tres)[3], iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación en Almuñécar (Granada)[4], convento de dominicas del Corpus Christi (actualmente en Santa María de Gracia) en Córdoba[5], iglesia parroquial de Santa María en Écija (Sevilla)[6] e Instituto Valencia Don Juan de Madrid[7].

La coincidencia formal de todos ellos con el modelo sevillano es total —cuerpo cilíndrico con base semiesférica, asa de cinco invertido, pico con borde alabeado sobre mascarón masculino y cuello antes del pie—, incluso sus medidas y proporciones son similares, salvo en uno de la catedral jiennense, que resulta algo más pequeño y cuya altura hasta la boca es aproximadamente de una quinta de vara (16,5 cm).

Sin embargo los artífices cordobeses muestran mayor uniformidad en la selección de los motivos decorativos, reduciendo las variantes hispalenses presentes en el mascarón del pico y adornos del friso y costillas de la parte baja del jarro a un único repertorio, compuesto, el primero, por una máscara de facciones masculinas, barbada y de aspecto feroz, tocada por una diadema de plumas u hojas, y provista de enormes orejas, prominentes cejas y una boca extraordinariamente abierta mostrando una larguísima lengua rayada y con forma de hoja, detalle este último —el rayado— que no presenta ningún ejemplar sevillano y que, a tenor de los jarros conocidos, podría señalarse como el rasgo de identidad más característico del tipo cordobés; la cabeza termina por debajo en una voluta seguida de una palmeta (lám. 1). Salvo por la peculiaridad señalada, sólo dos piezas marcadas en Sevilla incorporan la palmeta inferior: la del Instituto Valencia de Don Juan (lám. 2), marcado por Pedro Zubieta hacia 1587[8], y la conservada en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Azpeitia, atribuido por Cruz Valdovinos a Hernando de Ballesteros y fechado entre 1575 y 1595[9].

Así mismo existen diferencias en el número y adorno de las molduras sobrepuestas en la parte baja del jarro. Mientras en los hispalenses se disponen aisladas o por parejas y rematan en una forma envolutada o cabeza de animal (buey o león), en los cordobeses son, en todos los ejemplares, dobles y terminan únicamente en

3 M. CAPEL, "La platería en la catedral de Jaén" en *Libro Homenaje a la profesora Dña. Encarnación Palacios Villa…*". Granada, 1985, pp. 338-339, fig. 45 y 46.

4 M. CAPEL, *La platería religiosa en Granada II*. Granada, 1986, p. 97. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., pp. 214-215.

5 M.T. DABRIO, "El arte de la platería" en A. VILLAR (dir.), *El convento de dominicas el Corpus Christi de Córdoba (1609-1992)*. Córdoba, 1997, pp. 272-274.

6 G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p. 292.

7 F.J. MONTALVO, "Los jarros de pico del Instituto de Valencia de Don Juan". *Goya* nº 276 (2000), p. 171, fig. 3.

8 F.J. MONTALVO, ob. cit., pp. 168, 170-171. C. ESTERAS MARTÍN, "Jarro" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coor.), ob. cit., pp. 210-211.

9 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 220-223.

LÁMINA 1. *JUAN LÓPEZ AGUADO. Jarro (entre 1605 y 1620). Parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación, Almuñécar (Granada). Detalle.*

el saliente curvado. También el friso entre molduras se distingue de los más comunes en Sevilla, pues en lugar de los motivos geométricos incisos, lo recorren una moldura plana sin decorar (Jaén 2 y 3, Valencia de Don Juan y Écija) o una hilera de ovalillos (Almuñécar, Corpus Christi y Jaén-1). Menos unidad presentan, por el

contrario, los adornos incisos que enmarcan los contrafuertes inferiores. Los hay de distintos tipos de ces adosados a un óvalo central y también de palmetas, motivos que igualmente presentan, con diferencias poco significativas, los ejemplares sevillanos, aunque a veces las coincidencias entre jarros son tan exactas, como ocurre con los del Corpus Christi y Museo Arqueológico Nacional, que podría pensarse en piezas labradas por un mismo artífice.

Pero al margen de estas especificaciones, el problema que afecta a este grupo de jarros es que, salvo el perteneciente al Instituto Valencia de Don Juan, los demás han sido considerados obras del platero Pedro Sánchez de Luque por la presencia en ellos de una marca con su nombre, aunque falta explicar en qué piezas interviene como artífice y en cuáles actúa como marcador, pues lo fue durante varias décadas.

Pedro Sánchez de Luque y sus marcas personales

Aparte del dato proporcionado por Ortiz Juárez acerca de la fecha en que el platero fue inscrito como hermano en el libro de la Congregación de San Eloy de Córdoba, el día 25 de junio de 1598[10], el resto de las noticias sobre el artífice proceden de la investigación documental de Aguilar Priego y Valverde Madrid[11]. La abundante información reunida, que incluye las fechas de su nacimiento en 1567 y de su muerte setenta y tres años después (1640), lo presenta como uno de los plateros con más prestigio en la ciudad y una más que desahogada situación económica, lo que sin duda le valieran para ocupar el empleo de platero de Fábrica de la catedral desde 1616[12]. Pero a pesar de los numerosos encargos documentados para iglesias de la diócesis y particulares, sólo se conoce la existencia, además de la reforma efectuada ese año en la custodia de Arfe, de la cruz procesional del obispo Mardones (1625) y la pareja de atriles del racionero Murillo (1630), ambas en la catedral cordobesa, y la magnífica custodia de asiento de Cabra (1621-1626)[13]. En cualquier caso, no es su labor como artífice la que nos interesa en esta ocasión, sino como titular del empleo de marcador de la platería de Córdoba, del que aún quedan por aclarar algunas cuestiones principales referidas al marcaje empleado y las fechas exactas en que ocupó el cargo.

Sobre el segundo asunto, Ortiz Juárez escribió, interpretando erróneamente una afirmación de Aguilar Priego y Valverde Madrid, que en 1613 firmó por primera

10 D. ORTIZ JUÁREZ, "El libro registro de Hermanos y actas y visita de la Congregación de San Eloy". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 93 (1973), p. 77.

11 R. AGUILAR PRIEGO y J. VALVERDE MADRID, "El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 85 (1963), pp. 15-73.

12 D. ORTIZ JUÁREZ, "La platería cordobesa durante el siglo XVII" en *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, pp. 236-238. F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, p. 98.

13 D. ORTIZ JUÁREZ, *Catálogo de la Exposición de Orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973, núms. 94, 95 y 95 bis.

LÁMINA 2. *Anónimo. Jarro (c. 1587). Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. Detalle.*

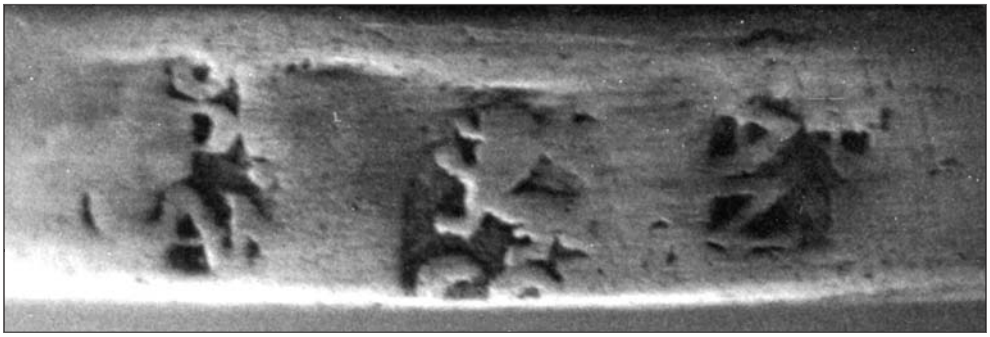


LÁMINA 3. *Marcas (de artífice y marcador) de Pedro Sánchez de Luque (variante nº 1).*

vez como fiel marcador[14], aunque en otro lugar del mismo trabajo precisa que lo fue entre 1608 y 1629[15], fechas, sobre todo la primera, que han repetido luego otros investigadores. Sorprende, sin embargo, que no se haya prestado atención al apéndice documental que sigue al texto de Aguilar y Valverde, pues en él figuran 60 documentos, de los 134 reunidos, en los que Pedro Sánchez de Luque añade junto a su nombre "ser fiel marcador de oro y plata de Córdoba y su partido". El testimonio más antiguo data del año 1604[16], quizá el de su nombramiento, repitiéndose en los siguientes de 1605 y 1607. En cambio no se señala nada al respecto en los documentos fechados entre 1608 y 1611. Aparece de nuevo en uno de 1612 publicado por José de la Torre y del Cerro[17], pero será a partir del año 1616 cuando aparezca ininterrumpidamente como marcador —salvo en 1621 y 1622— hasta su muerte en 1640[18]. Estos datos vienen a aclarar definitivamente un período amplio del marcaje en Córdoba, pues, aun careciendo de la necesaria confirmación documental para unas pocas anualidades, parece más que probable que Pedro Sánchez de Luque ocupara el cargo de marcador durante treinta y seis años. Ello además corrige definitivamente la errata observada en el texto de Ortiz Juárez acerca de la fecha en que Antonio de Alcántara accedió al cargo de marcador, que no fue en 1633, fecha en que lo ejercía Sánchez, sino en 1653 como ha advertido recientemente Almudena Cruz[19].

14 Parece evidente que Ortiz Juárez hizo una lectura apresurada, sin atender a las comas, del siguiente texto de Aguilar Priego y Valverde Madrid (ob. cit., p. 17): "Es en el año 1613 cuando por vez primera firma, ya como fiel marcador y actúa en calidad de testigo, en la cesión de un oficio…". Vid. D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 79.

15 Ibidem, p. 45.

16 R. AGUILAR PRIEGO y J. VALVERDE MADRID, ob. cit., p.28.

17 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983, p. 108, nº 384.

18 Vid. R. AGUILAR PRIEGO y J. VALVERDE MADRID, ob. cit., pp. 33-71.

19 A. CRUZ YABAR, "Candeleros" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coor.), ob. cit., p. 242.

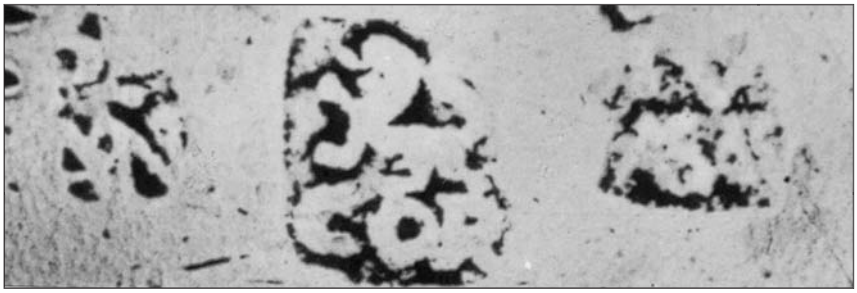


LÁMINA 4. *Marcas (de marcador) de Pedro Sánchez de Luque (variante nº 1) y del artífice Juan de Casas.*

Otra cuestión, algo más problemática, es la relativa al marcaje utilizado por el platero durante ese largo período y del que tenemos constancia de hasta dos variantes al menos de su marca personal y dos de localidad. Ortiz Juárez dio a conocer una primera que, por lo general, no suele imprimirse completa: es de contorno rectangular apaisado con casetón superior en el que figura una o minúscula sobre la inicial de su nombre seguido de un punto y, debajo, su primer apellido abreviado (o / P . / SANS). La marca de localidad adjunta también suele presentar una estampación irregular, al menos en los ejemplares que conocemos, y parece corresponder a la número 18 de Ortiz Juárez. Tiene forma quizá de escudo, con león rampante mirando a la diestra del punzón sobre COR; el animal presenta la boca abierta y muestra una gruesa lengua. Son las que llevan los jarros de Almuñécar, Corpus Christi, Jaén-1 y 3, y en otras piezas conservadas en Antequera (salva con pie, junto a la personal de Ginés Martínez, inscrito en 1580 y documentado hasta 1612[20], y candeleros de las Descalzas (lám. 3), que, por su estructura, no son posteriores a 1630[21], y cáliz de la iglesia de San Juan Bautista) y parroquial de la Santa Cruz de Teba, en Málaga (plato, con la personal del platero Juan de Casas, documentado desde 1575 a 1616[22]) (lám. 4).

La segunda variante se distingue por no incluir su apellido y presentar sólo la vocal o sobre la inicial de su nombre entre dos puntos (o / . P .). No se trata, como pensaba Ortiz Juárez[23], de una mala impresión de la anterior, pues la lo-

20 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Salva con pie" en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coor.), ob. cit., pp. 230-231.

21 Ibidem, pp. 238-239. En el cuadro "Retrato funerario de Sor Francisca Dorotea", anónimo sevilano fechado en 1623, se representan en primer plano tres candeleros exactamente iguales a éstos de Antequera. Vid. G.J. MARTÍNEZ DEL VALLE, "Retrato funerario de Sor Francisca Dorotea" en A. PLEGUEZUELO y E. VALDIVIESO (coor.), *Teatro de Grandezas*. Sevilla, 2008, pp. 294-295.

22 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Plata y plateros cordobeses en Málaga". *Boletín de Arte* nº 3 (1982), p. 180, fig. 4.

23 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones…* ob. cit., p. 79.

LÁMINA 5. *Marcas (de marcador) de Pedro Sánchez de Luque (variante nº 2) y del artífice Miguel o Antonio de Acevedo.*

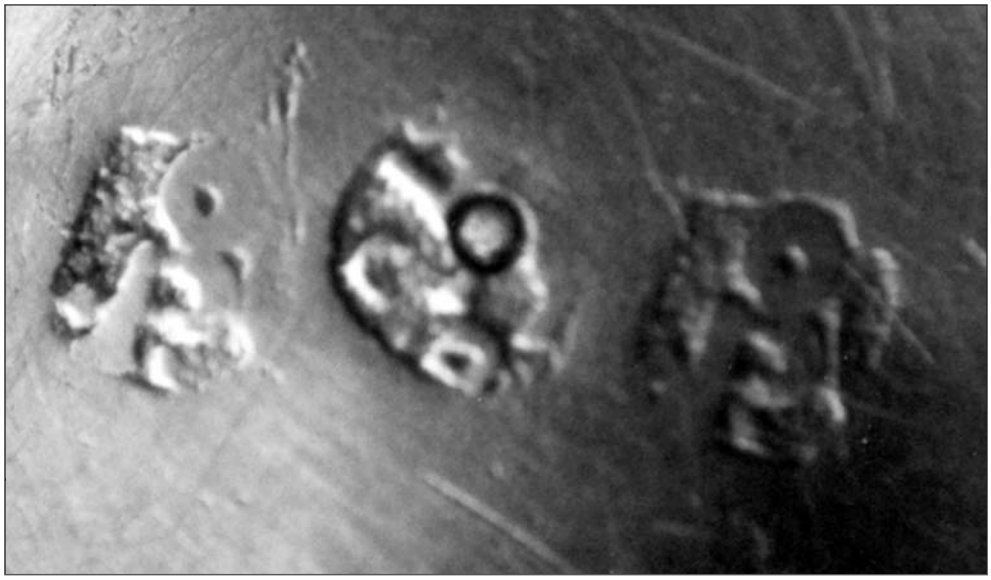


LÁMINA 6. *Marcas (de artífice y marcador) de Pedro Sánchez de Luque (variante nº 2).*

calización del punto derecho es diferente: en la primera variante aparece a cierta distancia del palo de la P mientras que en ésta figura justo debajo de la cabeza de la letra. Además, es fácilmente identificable el punto situado en el lado contrario. El león, por su parte, es de factura menos precisa y dibujo algo más esquemático, quizá la marca número 20 de este investigador, pero la leyenda COR no coincide con ésta, presentando la C desplazada hacia la izquierda, bajo la garra levantada del animal. Las hemos localizado en un jarro de tipo madrileño (lám. 5) y en una segunda salva de las Descalzas de Antequera (lám. 6) . En otras tres piezas (jarros de Écija y Jaén-2 y cáliz de la iglesia de El Carmen, en Antequera), la impresión sólo recoge la o sobre la P, sin los puntos, si bien es presumible que se trate de la primera variante pues el león parece corresponder, aunque con alguna reserva, al que acompaña a esta última.

Respecto a la de artífice, no tenemos duda de que Sánchez de Luque utilizó también ambas variantes como marcas personales, y que actuó de marcador de sus propias piezas. De ahí que no sea casual que en algunas obras aparezca repetida, junto a la de localidad, alguna de sus dos marcas nominales. Que el titular del empleo de marcador comprobara la ley de la plata de sus propias obras no era una práctica habitual, pero tampoco extraña en algunos centros plateros, sobre todo en poblaciones secundarias y durante el siglo XVII. Ello lleva a adjudicarle definitivamente la hechura de la pareja de candeleros y de la segunda salva con pie, ya citadas, del convento de las carmelitas descalzas de Antequera y el jarro-1 de la catedral de Jaén. Por el contrario, otros ejemplares con su marca y atribuidos en ocasiones al platero deben pasar a engrosar el catálogo de obras de distintos artífices cordobeses, alguno desconocido hasta el presente.

Falta por dilucidar en qué fechas utilizó las variantes señaladas, cuestión que presenta algún problema al no contar con noticias o inscripciones que permitan datar las piezas con precisión. La variante o /P. / SANS debe ser la más antigua, pues figura impresa como marca de autor, según Ortiz Juárez, en el cáliz de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor, documentado en 1597. De ser la primera, como parece, la emplearía hasta aproximadamente 1625, pues en todos los jarros y tipos en los cuales es posible identificar a sus autores, se acompaña de la marca de plateros documentados en el primer cuarto del siglo XVII (Juan López de Aguado, Antonio o Francisco Molina, Sebastián de Vergara o Francisco de Andujar, Ginés Martínez y Juan de Casas), pero lo que resulta más determinante es que todos recibieron la aprobación en fechas en que estaba plenamente de moda en Sevilla el modelo de jarro identificado como característico de esta platería.

La segunda variante (o / . P .) parece más tardía. La única pieza que nos puede servir de referencia es el jarro de tipo cortesano de las Descalzas de Antequera, cuya marca de autor, aunque algo confusa en su lectura, quizá pertenezca como explicamos más adelante, al platero Antonio de Acevedo, incorporado en 1610. En cualquier caso, el modelo no es anterior a 1620-1625, lo que permite pensar que esta segunda variante la utilizara aproximadamente desde estas fechas hasta su muerte en 1640.

Los jarros de pico cordobeses y sus artífices

1. *Almuñécar (Granada). Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación* (lám. 7)

20,3 cm de altura hasta el asa, 21,5 cm de anchura máxima, 10,4 cm de diámetro de boca y 8 de diámetro de pie.

Plata parcialmente dorada. Torneada, fundida, cincelada y grabada.

Marcas junto al asa: . . AL / OPE . / . GV . (unidas las cuatro primeras), león rampante sobre COR, y . / P. / ..NS. Burilada en el interior del pie.

LÁMINA 7. *JUAN LÓPEZ AGUADO. Jarro (entre 1605 y 1620). Parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación, Almuñécar (Granada). Marcas de la pieza.*

Bibliografía: M. CAPEL, *La platería… II*, p. 97. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Jarro" en R. SANCHEZ-LAFUENTE (coor.), ob. cit., pp. 214-215.

Identificamos la marca del artífice como la personal de Juan López de Aguado, de quien sólo sabemos que el 15 de diciembre de 1577 ingresa en la Congregación de San Eloy de Córdoba[24] y que en 1618 vivía en la collación de Santa María la Mayor[25]. Sus únicas obras conocidas son este jarro de Almuñécar y un cáliz en la iglesia de San Juan Bautista de Antequera (23x15 cm), el cual permite completar con más exactitud las dos primeras líneas de su marca personal (la tercera está frustra): JVAL / LOPE. / … Las de Sánchez de Luque corresponden a las variantes citadas en primer lugar. Por todo ello, la datación de este jarro puede fijarse entre los años 1604-1605, primeros de Sánchez como marcador, y la última fecha conocida del autor de la pieza, pero quizá también algunos años después, sin sobrepasar seguramente el año 1625 en que rondaría los setenta años.

2. *Córdoba. Convento de Dominicas del Corpus Christi* (actualmente en Santa María de Gracia)

20 cm de altura hasta el asa, 21 cm de anchura máxima y 10 cm de diámetro de pie.

Plata parcialmente dorada. Torneada, fundida, cincelada y grabada.

Marcas junto al asa: M. / LIN., león rampante sobre COR y O/P . / . AN .

Bibliografía: M.T. DABRIO, ob. cit., pp. 272-274. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Jarro" en R. SANCHEZ-LAFUENTE (coor.), ob. cit., pp. 214-215.

Dabrio González relacionó la marca del artífice con el platero Antonio de Molina, que en 1602 era alcalde de la corporación, pero del que se ignora en qué fecha recibió la aprobación. Otra posibilidad es que sea la personal de Francisco de Molina, de quien sólo se conoce que el 15 de diciembre de 1577 queda inscrito en la Congregación de San Eloy[26]. Las de Sánchez son las mismas que figuran en la pieza anterior, de ahí que la fecha del jarro no deba ser muy distinta. En cualquier caso, se trata de uno de los ejemplares del grupo de más calidad, tanto por su muy cuidada labor de fundición como por la seguridad y precisión del trazo en los adornos incisos.

3. Écija (Sevilla). Iglesia parroquial de Santa María

17,5 cm de altura hasta la boca, 11 cm de diámetro de la boca y 8 cm de diámetro del pie.

Plata parcialmente dorada. Torneada, fundida, cincelada y grabada.

---

24 D. ORTIZ JUÁREZ, "El libro de registro…" ob. cit., p. 75.
25 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 122, nº 445.
26 D. ORTIZ JUÁREZ, "El libro de registro…" ob. cit., p. 75.

Marcas y burilada en el interior del pie: ? / . ArA , león sobre C . . , y o / P

Bibliografía: G. GARCÍA LEÓN, ob. cit., pp. 73-74 y 93 y *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p. 292.

Las marcas presentan una impresión muy defectuosa, lo que impiden su interpretación correcta. La del artífice pudiera corresponder, con reservas, a Sebastián de Vergara, incorporado a la Congregación de San Eloy el 21 de junio de 1608[27], siempre que la última letra sea efectivamente una A. Si atendemos a las noticias de este platero publicadas por José de la Torre, su examen debió realizarlo años antes, pues en 1600 figura ya como platero en la carta de dote y arras otorgada a favor de su esposa María de Vergara[28], hija del también platero Juan Ruiz Tafur. En un segundo documento, de 1619, aparece como platero de oro y arrienda unas casas en la calle Carniceros[29]. Con otra lectura de la marca —? / JAr — podría identificarse con la personal de Francisco de Andújar, inscrito el 18 de abril de 1577[30]. Tampoco las de Pedro Sánchez de Luque son suficientemente nítidas, aunque al menos la de localidad parece corresponder a la de la primera variante. Con estos datos, la datación del jarro habría que situarla en el primer cuarto del siglo XVI.

4. *Jaén-1. Catedral* (lám. 8)

18,5 cm de altura hasta el asa; 16,5 cm de anchura máxima; 10 cm de diámetro de boca y 7,4 cm de diámetro de pie.

Plata parcialmente dorada. Torneda, fundida, cincelada y grabada.

Marcas junto al asa y cerca de la boca: . / P. / .AN. ; león rampante sobre CO. y o / P . / . A . . Burilada en el interior del pie.

Bibliografía: M. CAPEL, "La platería en la catedral…", pp. 338-339, figs. 45 y 46.

Las tres marcas corresponden a Pedro Sánchez de Luque, que las imprimió tanto en su calidad de artífice del jarro como de marcador de la pieza. La de localidad pertenece a la primera variante descrita más arriba, lo que nos lleva a atribuirle una cronología parecida a la de los ejemplares anteriores.

5. *Jaén-2. Catedral*

21,5 cm de altura hasta el asa; 21,5 cm de anchura máxima; 10,5 cm de diámetro de boca y 8 cm de diámetro de pie.

Plata. Torneda, fundida, cincelada y grabada.

---

27 Ibidem, p. 78.

28 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 87, nº 303. El examen y la aprobación como maestro no suponía la incorporación automática, ni obligatoria, a la Congregación de San Eloy, transcurriendo en ocasiones hasta varios años entre el examen y la inscripción.

29 Ibidem, p. 125, nº 459.

30 D. ORTIZ JUÁREZ, "El libro de registro…" ob. cit., p. 74.

LÁMINA 8. *PEDRO SÁNCHEZ DE LUQUE. Jarro-1 (antes de 1620). Catedral de Jaén. Marcas de la pieza.*

Marcas cerca del borde: o/ P ; león rampante sobre C.., la tercera ilegible. Burilada en el interior del pie.

Bibliografía: M. CAPEL, "La platería en la catedral…" pp. 338-339, figs. 45 y 46.

Aquí la marca de Pedro Sánchez de Luque ha dejado una estampación muy parcial, identificándose únicamente la o minúscula y la inicial de su nombre; la de localidad, aunque también incompleta, parece corresponder por detalles a la segunda variante. De la tercera marca, sin duda la de autor, nada puede deducirse por ilegible, aunque dada la distancia con respecto a las dos anteriores, lo más probable es que sea de un artífice distinto de Luque, quien sólo actuaría aquí de marcador.

6. *Jaén-3. Catedral*

20 cm de altura hasta el asa; 21 cm de anchura máxima; 11 cm de diámetro de boca y 7,6 cm de diámetro de pie.

Plata. Torneada, fundida, cincelada y grabada.

Marcas junto al borde: . / P/ . A . . Las otras dos, ilegibles. Burilada en el pie.

Bibliografía: M. CAPEL, "La platería en la catedral…", pp. 338-339, figs. 45 y 46.

Tampoco resulta nítido en este ejemplar el marcaje dejado por los punzones del artífice y del marcador; sólo es identificable, aunque muy parcialmente, la marca personal de Pedro Sánchez, pero como sucede en la pieza anterior, la distancia de ésta con respecto a la de autor lleva a pensar que la emplee en su calidad de marcador.

7. *Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)*

21,5 cm de altura; 22 cm de anchura máxima y 8 cm de diámetro del pie[31].

Plata y plata dorada. Torneada, fundida, cincelada y grabada.

Marcas junto al borde: AL° / DEcastr / o (A y L unidas; la D lleva inscrita la E); león pasante mirando a la diestra de la marca y SIMO/ . TAP. (T y A fundidas; punto sobre la P).

Bibliografía: F. J. MONTALVO, ob. cit., p. 171, fig. 3. C. ESTERAS MARTÍN, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII. Obras escogidas.* Barcelona-London, 2005, p. 108, nota 90.

Las marcas pertenecen al artífice del jarro, Alonso de Castro, inscrito en la Congregación de San Eloy en 1666[32], aunque su aprobación como maestro debió producirse años atrás. La del marcador corresponde a Simón Pérez de Tapia, que

31 Agradezco estos datos a Cristina Esteras.

32 D. ORTIZ JUÁREZ, "El libro de registro…" ob. cit., p. 79.

lo fue con seguridad en 1655 y estuvo en el empleo hasta 1694 ó 1695[33], en que le sucedió su hijo. La marca del león es similar a la que figura en las mazas del ayuntamiento de Bujalance, labradas por Antonio de Alcántara y fechadas por inscripción en 1655[34]. De este marcador se conoce una segunda variante de su marca personal (TA/PA, con punto sobre la P), utilizada con seguridad a lo largo de la década de los años setenta y ochenta, lo que data este jarro del Valencia de Don Juan entre 1655 y 1670[35].

Jarros cordobeses de tipo cortesano

Este jarro de filiación sevillana convive en Córdoba con el tipo conocido como cortesano por su más que probable origen en Madrid y también en Valladolid en los años en que residió la Corte en esta ciudad. Las diferencias respecto al andaluz afectan no tanto a la estructura del jarro, que continua siendo de fondo semiesferoidal, como a los elementos del pico y del asa, que ahora adquieren las formas del modelo difundido por la platería madrileña[36]. Así el primero pierde la silueta alabeada y el mascarón, que se sustituyen por un pico corto, ligeramente elevado por encima de la boca del jarro, y una especie de ménsula con voluta en el arranque y caída moldurada. El asa, por su parte, cambia al característico diseño madrileño de ce con ramal central hasta la boca y quiebro en contracurva al unirse al cuerpo. Los ejemplares marcados en Córdoba se reducen a tres; un cuarto, conservado en la iglesia de Santa María de Baena[37], no lleva marcas, aunque no hay motivos para dudar de su procedencia cordobesa.

De los otros, el más antiguo parece ser el guardado en el convento de San José de las Descalzas de Antequera, liso completamente y con las marcas personales de Pedro Sánchez de Luque en la variante número dos (o /. P .) y de un artífice cuya impronta, aunque nítida, resulta de lectura algo compleja, pues representa una A y una V entrelazadas, que al cruzarse pueden también trazar una M, añadiéndoseles por debajo una forma en aspa (lám. 5). La primera vez que nos referimos a esta pieza la interpretamos como la marca personal del platero Miguel de Acevedo[38], inscrito en 1582, atribución que, sin descartarla, quizá parezca inadecuada para un jarro de este tipo, cuya hechura no debe ser anterior a 1620. Por ello pudiera ser también

33 F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*, Córdoba, 2002, p. 692.

34 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 125.

35 Cristina Esteras se refiere a este ejemplar al comentar un jarro sevillano de la colección Alorda-Derksen, fechándolo hacia 1655. Vid. *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII. Obras escogidas.* Barcelona-London, 2005, p. 108, nota 90.

36 Sobre el jarro de tipo cortesano, vid., J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Jarros de pico en la platería hispánica (y II)". *Galeria Antiqvaria* nº 137 (1996), pp. 40-49.

37 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 91 con figura.

38 R. SANCHEZ-LAFUENTE, "Jarro" en R. SANCHEZ-LAFUENTE (coor.), ob. cit., p. 214-215.

de Antonio de Acevedo, incorporado en 1610[39]. Un segundo ejemplar pertenece a una colección particular madrileña y lleva la marca de Antonio de Alcántara, posiblemente autor del jarro y que Cruz Valdovinos fechó en 1660[40]. El tercero se guarda en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Carcabuey[41], en Córdoba, y es obra de Alonso de Castro; lleva las mismas marcas, incluidas las del marcador Simón Sánchez de Tapia, que el jarro de tipo sevillano del Instituto Valencia de Don Juan, lo que aproxima sus fechas a las de éste comentado más arriba. Otro ejemplar citado como cordobés por Moreno Cuadro (iglesia parroquial de Santa Marina de Fernán Núñez)[42], es claramente panormitano.

En conclusión, que la versión cordobesa del jarro sevillano se establecería con diferencias poco significativas en torno al cambio de centuria, perviviendo, junto al modelo de procedencia madrileña más tardío, hasta fines quizá de la década de los años sesenta. Además, frente a las atribuciones aplicadas hasta ahora, sólo en algún caso es posible señalar a Pedro Sánchez de Luque como artífice, actuando en los demás simplemente como marcador, empleo que debió ocupar ininterrumpidamente desde 1604-1605 hasta su muerte en 1640.

39 D. ORTIZ JUÁREZ, "El libro de registro…" ob. cit., p. 78.

40 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Jarros de pico… (y II)" ob. cit., p. 43 con figura.

41 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones…*ob. cit., p. 82 y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 117 con figura.

42 Ibidem, p. 91 con figura.

La platería y los dibujos del pintor Juan José del Carpio

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

La obra pictórica conservada del pintor antequerano Juan José de Carpio (h. 1654-1713) no es muy abundante. Salvando las perspectivas arquitectónicas vinculadas a los relatos de la Vida de la Virgen y de San Felipe Neri, de la iglesia sevillana de San Alberto, y a los dos trampantojos que reproducen guirnaldas de flores rodeando a las figuras de San Nicolás de Bari y de la Virgen, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, poco más se conoce de su labor como pintor[1]. Sin embargo, a estas pinturas de mediana calidad dentro del panorama artístico tan importante de la Sevilla de su época, hay que añadir una serie de dibujos en los que se muestra mucho más resuelto, siendo además ejemplos muy representativos del dibujo barroco hispalense. Se trata en concreto de los dos dibujos que reproducen proyectos para la urna en plata para el Santo Rey y de un boceto en el que se representa a San Eloy de los Plateros trabajando en su taller, todos ellos conocidos ya desde hace varias décadas. Los primeros fueron dados a conocer por Heliodoro Sancho Corbacho

1 Para conocer la vida y obra de este pintor debe consultarse J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*. Sevilla, 1900, t. II, p. 24; E. VALDIVIESO y J.M. SERRERA, *La época de Murillo. Antecedentes y Consecuentes de su Pintura*. Sevilla, 1982, pp. 158-159; F. QUILES, *Noticias de Pintura (1700-1720). Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*. T. I. Sevilla, 1990, pp. 58-60, 248, "A propósito de la restitución de unas guirnaldas a Juan José del Carpio". *Atrio* nº 4 (1992), pp. 49-60; E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*. *Sevilla*, 2002 (3ª ed.), *La pintura sevillana del Barroco*. Sevilla, 2003.

cuando realizó su esmeradísimo estudio sobre el relicario fernandino, mientras que el último lo sacó a la luz Alfonso E. Pérez Sánchez cuando investigó la colección Zóbel, hoy perteneciente al Museo del Prado[2]. Lo llamativo de estas creaciones es que todas están relacionadas con el arte de la platería, unas como proyecto o diseño para un obra argéntea y otra como boceto preparatorio de una pintura que, sin duda, debió realizar para el gremio de plateros de la capital andaluza, aunque en él, como veremos, encontramos también modelos de objetos en plata muy representativos de la época barroca. Por ello, hemos tenido a bien analizar toda esta producción, aportando una serie de nuevas apreciaciones, que vienen a profundizar en su concreción cronológica, en su planteamiento estilístico y en su importancia para conocer el desarrollo de la orfebrería sevillana durante la segunda mitad del siglo XVII[3].

Sobre los dos primeros dibujos, custodiados en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, y que reproducen, como hemos aludido anteriormente, el féretro relicario de San Fernando, debemos reafirmar que son una de las mejores muestras de los bocetos artísticos que se conservan dentro del ámbito de la platería de esta época[4]. No hay la menor duda, que su creación se inserta dentro del proceso de gestación de esta majestuosa pieza argéntea, de cuya dilatada historia se conocen numerosos datos al respecto.

Desde que fue canonizado el Santo Rey en 1671, se iniciaron los trámites pertinentes para procurar que sus restos incorruptos tuviesen una instalación adecuada a su nueva condición de santidad. El significado que para la monarquía hispánica representaba la subida a los altares de Fernando III, hizo que ésta se involucrase de lleno, desde un primer momento, en la creación de este relicario, solicitando al Cabildo de la Capilla Real hispalense que se llevase a cabo una especie de concurso de ideas, al que concurrieron varios artistas de la ciudad, con el fin de conseguir un diseño acorde para tan sagrado contenido. Según se constata a través de la documentación, fueron diez los que finalmente fueron realizados por artistas de muy diversa índole y presentados a la comisión artística que estaba dedicada a tal empresa,

---

2 H. SANCHO CORBACHO, "Historia de la construcción de la Urna de plata que contiene los restos de San Fernando". *Estudios de Arte Sevillano*. Sevilla, 1973, pp. 93-139, "; A.E. PEREZ SÁNCHEZ, "Nuevos dibujos en el Prado: la donación Zóbel". *Boletín del Museo del Prado* nº 20 (1986), pp. 107-117.

3 La obra de referencia para el estudio de este periodo histórico en Sevilla es la de la doctora M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, dos tomos.

4 Estos diseños de la urna han sido estudiados por H. SANCHO CORBACHO, ob.cit., pp. 93-139; M.J. SANZ, *Juan Laureano de Pina*. Arte Hispalense nº 26. Sevilla, 1981, pp. 67-68; R. LUNA y C. SERRANO, *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, p. 175; P. RUBIO, "Dibujos originales para el diseño de la urna de San Fernando" en I. MONTAÑO JIMENEZ (com.), *Magna Hispalenses. El Universo de una Iglesia*. Catálogo de la exposición. Sevilla, 1992, pp. 165-166; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Diseños de la Urna de San Fernando" en R. CAMACHO y R. ESCALERA (com.), *Fiesta y Simulacro, Andalucía Barroca*. Catálogo de la exposición. Málaga, 2007, pp. 222-225.

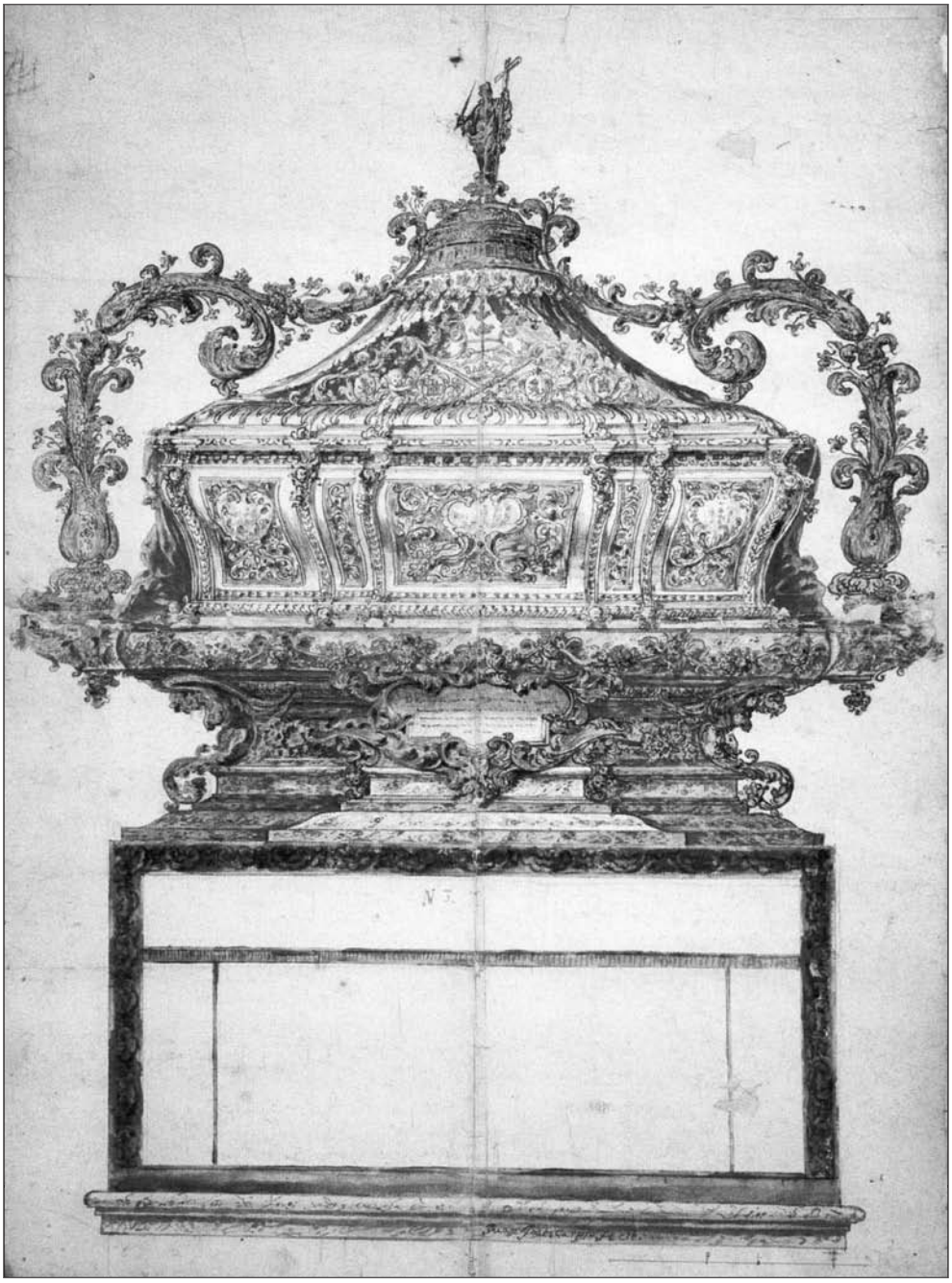


LÁMINA 1. *JUAN JOSÉ DEL CARPIO. Dibujo de la Urna de San Fernando (h. 1682). Archivo de la Catedral de Sevilla.*

siendo todos remitidos a Madrid para su valoración por parte de la Corona, quien finalmente, y tras la pertinente selección, eligió el realizado por al pintor de origen sevillano y residente en la Corte, Francisco de Herrera el Mozo[5].

Pues bien, según la tradición historiográfica, el dibujo de la urna de San Fernando, que recoge la firma de Juan José Carpio (lám. 1)[6], fue uno de los seleccionados para ser enviados a la Corte, y por lo tanto se suele fijar su cronología en el mismo año en el que se desarrolló el proceso de selección, esto es, en 1671, aunque como veremos esta datación puede ser discutida[7]. De hecho, si tenemos en cuenta el resultado final, es evidente su paralelismo con el diseño de Carpio, lo que hace que pongamos en duda estas apreciaciones previas. Si a esto añadimos el parecido y la complementariedad del segundo de estos dibujos hispalenses, hace que propongamos también, a pesar de su carencia de rúbrica, al mismo maestro pintor como el autor del mismo. Pero antes de ahondar en estas cuestiones, analizaremos pormenorizadamente estos bocetos, para con ello poder atestiguar como el actual sepulcro argénteo del Rey Santo claramente deriva de estas creaciones sobre papel.

En el diseño de Carpio, realizado en acuarela, se plantea este magnífico relicario a manera de gran catafalco, siguiendo las pautas marcadas en los monumentos fúnebres que se levantaban por la muerte de algún miembro de la familia regia en las exequias desarrolladas con esta finalidad[8]. El féretro argénteo, de perfil trapezoidal y con paredes divididas en campos ornamentados con hojarasca, está enmarcado por dos estilizados tallos vegetales de aspecto bulboso que parten de los ángulos del basamento y que van a unirse en un copete semiesférico superior, donde se erige la figura triunfal de San Fernando y del que se despliega asimismo un pabellón encarnado que va a cubrir la parte trasera del relicario. Esta especie de baldaquino vegetal se mantendrá luego en la obra real, aunque se sustituirán los tallos por soportes torneados y bulbosos, y la figura del santo por un jarrón floral, todo ello producto del cambio de criterio que a lo largo de los años se produjo desde el diseño original[9]. Al mismo tiempo, se añade en este dibujo una mesa de altar engalanada con un frontal textil perfilado por cenefas doradas, donde se levanta la elegante peana sobre la que se asienta el féretro, empleándose, en este último elemento, jaspes rosáceos y verdosos, con añadidos metálicos en bronce dorado formando una gran cartela central de estilizada hojarasca y unas sirenas esquineras a manera de atlantes, además de otros detalles vegetales y florales.

---

5 H. SANCHO CORBACHO, ob. cit., pp. 93-139.

6 En el borde inferior de la mesa de altar se puede leer: "Juan Josep Carpio fecit".

7 Archivo de la Catedral de Sevilla. Secc. Materiales especiales, nº. 104.

8 Para conocer pormenorizadamente los diferentes diseños de la época se puede consultar la obra de A. ALLO, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica.* Zaragoza, 1993.

9 De hecho, la aparición del Santo Rey en el coronamiento fue una de las peticiones que la Corona impuso sobre el diseño primitivo según se constata en la documentación conservada. H. SANCHO CORBACHO, ob. cit., p. 97.

LÁMINA 2. *JUAN JOSÉ DEL CARPIO. Dibujo de la Urna de San Fernando (h. 1682). Archivo de la Catedral de Sevilla.*

Este diseño se complementa con el otro dibujo de la urna que se conserva en esta misma institución archivística, que claramente reclama la mano del mismo dibujante, como dijimos en un principio (lám. 2). Sin duda, es un pormenor del anterior, es decir, la extracción del detalle de la urna que debía contener el cuerpo incorrupto del Rey Fernando, que sería muy útil para el orfebre que debía reproducir el mismo efecto y mecanismo que en esta otra acuarela se plantea[10]. De hecho, la originalidad de este proyecto es su dualidad, ya que nos permite recrear su aspecto exterior e interior. Esto se consigue gracias a la apertura y superposición de la parte lateral y visible de la urna como si fuese una tapadera que, al desplegarse, nos deja ver el cuerpo incorrupto del monarca. Así, como ya hemos tenido ocasión de afirmar en el otro dibujo, el diseño de la urna en ambos es coincidente, salvando tan sólo la técnica utilizada y los ornamentos que ocupan los tres campos principales del frontal de esta caja, en los que se repiten las mismas cartelas de hojarasca, aunque en este caso con un tratamiento menos abigarrado. No obstante, el resto del diseño es idéntico, con el tipo de urna en forma de féretro de perfil trapezoidal, con los aludidos tres espacios ornamentados en los lados mayores, delimitados por parejas de alargados y estilizados listones coronados por querubes, que dejan a su vez entre ellos otros dos espacios menores y verticales igualmente adornados. Este mismo esquema luego también se materializa en la urna de plata de Juan Laureano de Pina,

10 Archivo de la Catedral de Sevilla. Secc. Materiales especiales, nº 105.

aunque con un ornamento y una iconografía más compleja que introdujo el platero con posterioridad. La tapa, cubierta por gallones, se remata en su centro con una crestería de formato triangular, donde se disponen los símbolos iconográficos de San Fernando. Dos regordetes angelotes portan los emblemas laureados de Castilla y León, enmarcando a su vez la composición central, donde se acomodan el cetro y la espada alusivos al poder político y militar del Santo Rey, elementos timbrados a su vez por la corona regia y todo ello dentro de una trama vegetal de roleos, tallos y flores, manteniendo así el criterio de exaltación a la Casa Real que venían marcando de forma determinante los informes regios elaborados para tal efecto.

Pero además, como dijimos antes, el dibujo presenta la pestaña rectangular que se abre y permite ver otro dibujo que describe la caja fúnebre contenedora de los sagrados restos incorruptos, y la ornamentación del reverso de la tapadera (lám. 3). Este efecto de visualización, con cierta recreación teatral, es la misma que se siguió finalmente, y que permite mantener la tradición implantada durante el Barroco de veneración de esta santa reliquia por los fieles en la onomástica del Santo Rey. En el interior se dispone la caja formada por pilastrillas y dinteles que sirven de marcos a los cristales transparentes que permiten ver el interior y reservan de la intemperie su contenido. Esta pieza fue planteada para ser realizada en bronce dorado y su concierto fue firmado el 17 de noviembre 1685, entre el prelado don Jaime de Palafox y Juan Laureano de Pina, siguiendo un modelo en madera que había hecho el arquitecto y retablista Bernardo Simón de Pineda[11]. Realmente, este esquema sigue el planteado también en el otro dibujo y en la obra final, demostrándose así su perfecta adecuación a la función deseada. Igualmente interesante nos parece la disposición de la ornamentación interior de la tapadera, donde, manteniendo el esquema tripartito de la vitrina superior, tres cartelas ovaladas de cueros recortados y flora barroca recogen la heráldica del reino, el león rampante y el castillo torreado, además de una escena figurativa central que posiblemente recree algún episodio de la hagiografía de Fernando III, como el tema que se reprodujo en plata para este mismo espacio, la conquista de la ciudad de Sevilla en 1248. Muy cuidadosa es la representación del santo recostado en el interior de la caja, vestido a la usanza de los caballeros de la época y siguiendo igualmente la iconografía inaugurada en las fiestas que por su canonización se desarrollaron en Sevilla en 1671.

Analizando toda esta producción dibujística en su conjunto, no hay duda que el carácter teatral y la utilización de los materiales aludidos enlazan perfectamente con lo que desde la Corte venía dictando Francisco de Herrera el Joven; quien, como comentamos, finalmente se encargaría de trazar este monumental relicario, además de la adecuación barroca de todo el espacio que debía presidir, esto es, la Capilla Real que también estaba previsto ser reformada siguiendo los mismos parámetros

11 Este documento era totalmente desconocido hasta el momento y lo hemos localizado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe). Legajo17095, oficio 24, libro de 1685, fols. 1068r-1069v.

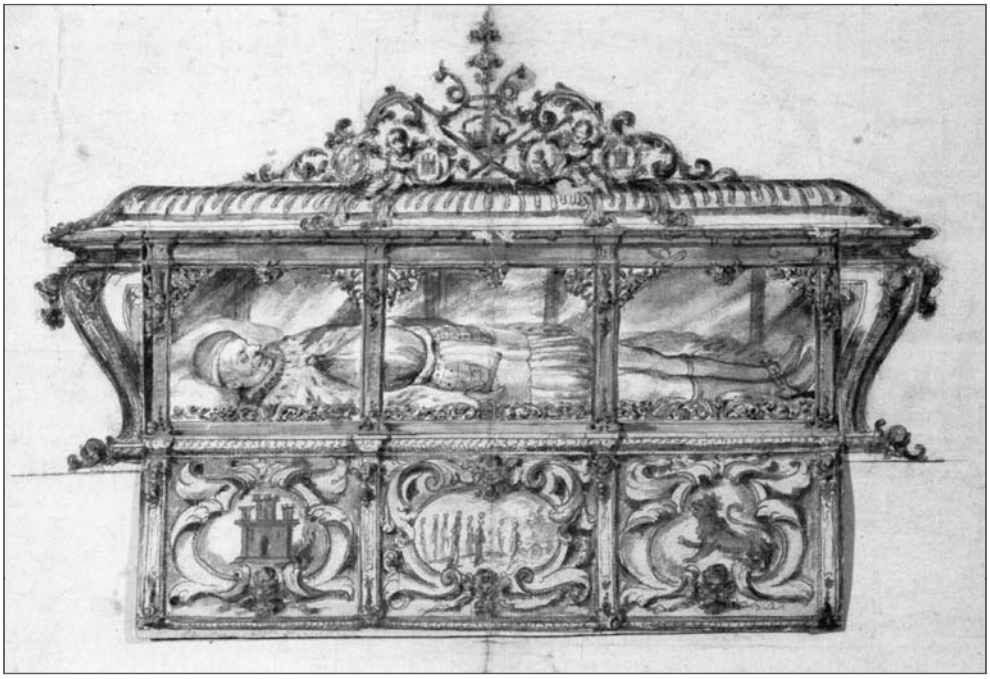


LÁMINA 3. *JUAN JOSÉ DEL CARPIO. Dibujo de la Urna de San Fernando (h. 1682). Archivo de la Catedral de Sevilla.*

estéticos[12]. No obstante, nos parece bastante curioso que no se conserve el dibujo de firmado por Herrera, y sí estos que claramente están planteados para servir de modelo en el seguimiento de la construcción de la urna argéntea, llevada a cabo, como es bien sabido, por el platero Juan Laureano de Pina entre los años 1683 y 1719[13]. De hecho, este diseño de Herrera es mencionado en la documentación durante todo este largo proceso de gestación. Así lo refleja el concierto que se firmó en 1686 para la continuación de la urna, en la que se induce a Juan Laureano de Pina a seguir estas mismas trazas, e incluso en tiempos más avanzados, a principios

12 De hecho siempre se habla de fabricar no sólo el relicario sino también el trono y tabernáculo de la Virgen de los Reyes, diseñado por el mismo Francisco de Herrera. H. SANCHO CORBACHO, ob.cit., pp. 102-103.

13 Como pudimos en su momento documentar, el primer concierto de esta urna se firmó en 1683 y los plateros elegidos para ello fueron José Portillo y Juan Laureano de Pina. No obstante, la muerte del primero en 1685 hizo que finalmente recayera toda la empresa en el jerezano, a quien se le trasladaron las piezas de plata labradas por Portillo y continuó su ejecución hasta el referido año de 1719. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "José Portillo, un platero del Barroco Andaluz" en *Congreso Internacional de Andalucía Barroca* (en prensa).

del siglo XVIII, cuando este mismo orfebre intentaba finalizar su trabajo[14]. Por ello, somos tendentes a pensar que los dibujos realizados por el pintor antequerano reproducen los diseños de Herrera el Joven, posiblemente por encargo del Cabildo Catedralicio para perpetuar en su archivo la idea primigenia que, por alguna razón que desconocemos, se habría extraviado. Al menos esto parece entenderse de la petición del arzobispo Palafox a otro pintor, Juan de Valdés Leal, de reproducir el diseño en 1682, algo que pudo hacer finalmente el artista antequerano, vinculado también a todo el elevado círculo artístico que en estos momentos trabajaba en la Catedral[15]. Esto igualmente se confirma con lo expuesto en un informe de 1685, cuando se alude a que los diseños que se tienen sobre la urna son copia del original de Herrera[16].

Pero además de todo lo expuesto, existen otras razones de índole personal que inducen a pensar que estamos en lo cierto. Si tenemos en cuenta la trayectoria profesional de Carpio, en la fecha que hasta ahora se ha venido datando esta obra, 1671, nuestro pintor era demasiado joven para poseer el título de maestro pintor, y aún lo era más para participar en tan importante concurso artístico[17]. Asimismo, cuando se relacionan los artistas que presentaron diseños en la crónica detallada que se conserva sobre la construcción de la urna, nunca se menciona a este maestro. Además, habría que aclarar que, según se desprende de estas informaciones, los diseños sevillanos fueron guías y base del que luego aportara Herrera, por lo que, ante el parecido de este de Carpio con la obra final, parece lógico pensar en una copia posterior. Si a esto añadimos los diferentes rasguños conservados en el archivo catedralicio, realizados por Pina durante su confección, hace más verosímil nuestra hipótesis. En ellos, es evidente que basándose en los diseños de Carpio, Juan Laureano los modifica e interpreta en pos de adecuarlos a su propia idea que fue variando debido a su eterno empeño en la consecución de esta magna obra[18]. De hecho, la espectacularidad, teatralidad y escenografía que se muestran en estos

14 H. SANCHO CORBACHO, ob.cit., pp. 105-112; R. PERALES, "Aportación documental para el estudio de la urna de San Fernando: el concierto inicial". *Revista de Arte Sevillano* nº 1 (1982), pp. 60-61.

15 Más cuando, en ocasiones se ha relacionado su formación con el taller de Juan de Valdés Leal. F. QUILES, "A propósito de la restitución…" ob. cit., p. 51.

16 H. SANCHO CORBACHO, ob. cit., p. 105.

17 Según se ha podido documentar, nació en Antequera (Málaga) entre 1654 y 1655, por lo tanto con unos quince o dieciséis años en el momento del concurso para el diseño de la urna, edad poco probable para un joven que posiblemente actuara aún como oficial en algún taller de su ciudad natal o de la capital hispalense. No obstante, sus primeras obras conocidas están fechadas en 1676 y son la serie de la vida de la Virgen y San Felipe Neri de la iglesia de San Alberto de Sevilla, hecho que no resta credibilidad a lo anteriormente expuesto. F. QUILES, "A propósito de la restitución…" ob. cit., p. 49; E. VALDIVIESO y J.M. SERRERA, ob. cit., pp. 158-159.

18 La doctora Sanz recoge los diferentes rasguños realizados por el platero en los años posteriores, los cuales alteran la pieza en pos de una mayor verticalidad en el coronamiento de la urna y modifican algunos de los elementos decorativos originarios. M.J. SANZ, *Juan Laureano de Pina* ob. cit., pp. 66-70.

LÁMINA 4. *JUAN JOSÉ DEL CARPIO. Dibujo de San Eloy en su taller (1687). Museo del Prado, Madrid.*

dibujos finalmente se perfeccionó y se plasmó con una mayor monumentalidad en su traducción argéntea. No obstante, la aparición de una numeración en los mismos ha sido en ocasiones relacionada con su posición entre los modelos presentados a la comisión artística en 1671, algo que, sin embargo, puede ser explicado siguiendo la misma teoría que estamos sosteniendo. La complementariedad de los mismos y su correlación en la numeración de ambos dibujos, se pueden deber a dos causas. Si tenemos en cuenta que los dos dibujos de Carpio presentan los números 2 y 3, hace que sea lógico pensar en que estos pudieron ser añadidos con posterioridad para su mejor custodia y localización en los fondos del archivo catedralicio; o que fuesen ordenados de esta manera en su momento para que no se extraviasen durante el proceso creativo[19]. Asimismo, la carencia del primero reafirma nuestro planteamiento, ya este dibujo inicial pudo ser aquel que reproducía la nueva imagen general de la Capilla Real y Retablo, reforma barroca de la que también conservamos unas trazas firmadas por Bernardo Simón de Pineda[20]. Por todo ello, creemos que ambos dibujos pudieron ser realizados una década más tarde, entorno al año 1682, antes de escriturarse el primer concierto conocido de la obra, firmado el 23 de noviembre de 1683, en el cual se encargaba la realización de este relicario a los plateros José Portillo y Juan Laureano de Pina, como dimos a conocer recientemente[21].

Muy vinculado a estos diseños de orfebrería se muestra el tercer dibujo que se conserva de este pintor antequerano. Se trata de un boceto, preparado a lápiz negro y realizado a pluma con aguadas ligeramente violáceas, que reproduce a "San Eloy orfebre", el cual está firmado y fechado en 1687 (lám. 4)[22]. Obviamente, en esta ocasión, es un estudio preparatorio para un lienzo de grandes dimensiones que, sin tener un documento que lo ratifique, probablemente sería para su veneración en la capilla gremial del Arte de la Platería, sita en la iglesia del Monasterio Casa Grande de San Francisco de Sevilla[23]. Vemos sin duda más acertada esta hipótesis que la de ser un boceto para un grabado destinado a ilustrar un libro de reglas o para ser difundido en papeletas de convocatoria de la hermandad gremial, ya que una composición tan teatral y grandilocuente se adecua mejor a las de un gran lienzo pictórico[24].

De nuevo Carpio, con este boceto, se adentra en el mundo de la orfebrería, recogiendo en él gran parte de la tradición pictórica contemporánea, además de mostrarnos un evidente conocimiento de lo que se venía haciendo en los talleres de

19 La documentación menciona que fueron los elegidos los números 8 y 10, los cuales serían los que se deberían haber conservado. H. SANCHO CORBACHO, ob. cit., p. 97.

20 Además esto es lo que se deduce de lo expuesto en la mayoría de los informes que se relacionan en el proceso de gestación de la obra. Ibidem, p. 99; P. FERRER GARROFÉ, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla, 1982, pp. 89-90, 133-135.

21 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "José Portillo…" ob. cit.

22 A.E. PEREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 107-117.

23 En la documentación consultada por la doctora Sanz, no se ha localizado este cuadro. M.J. SANZ, *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros. 1341-1914*. Sevilla, 1996, pp. 203-208.

24 Esta hipótesis fue expuesta por la doctora M.J. SANZ, Ibidem, p. 45

platería sevillanos del último tercio del siglo XVII[25]. Como avalan los estudios que sobre el mismo se han realizado, la vinculación con la plástica de Murillo y Valdés Leal es evidente. La resolución de la grandilocuente escenografía es muy común en todas sus obras, donde la arquitectura vuelve a tener un lugar preeminente, con un claro efecto teatral enfatizado por la columna del primer plano de donde cuelga un ampuloso cortinaje descorrido, recurso muy del agrado de los anteriores pintores sevillanos en sus efectistas recreaciones de interiores. Pero además, la extensa perspectiva palaciega así como la profusión de angelotes que aparecen realizando diferentes labores de orfebrería en este monumental taller celestial, hablan de la predilección de este pintor por estas composiciones.

Pero lo que nos interesa de este dibujo son aquellas piezas de plata que aparecen en la escena y que reflejan claramente aquellos trabajos que en la Sevilla de la época eran muy comunes en los más afamados obradores. La representación del obispo afanado en sus labores fue siempre una argumentación iconográfica del gusto del gremio de plateros. Tan sólo referirnos a los ejemplos medievales de Tadeo Gaddi, o incluso otros más cercanos temporalmente a este boceto como los de la escuela quiteña, para confirmar esta cuestión[26]. Pero lo que más destaca, son las piezas que se reproducen en su entorno y que son claros ejemplos de los modelos imperantes en la platería barroca sevillana. Sentado en un sillón frailero, aparece montando una cruz de brazos bulbosos y terminaciones ovales, muy propia de la tipología dominante en este momento. Ejemplos de este tipo los podemos encontrar en la cruz de la parroquia de Guillena, obra de Juan Laureano de Pina fechada en 1707, y en la más tardía conservada en Encinasola, salida del taller de Francisco de Seijas en 1729[27].

No obstante, la pieza más llamativa es la custodia de asiento que se levanta sobre la mesa o taller, la cual evidencia la importancia y magnitud que habían adquirido estas creaciones en el Barroco hispalense. Aunque visualizada parcialmente, se puede perfectamente intuir su composición de dos cuerpos decrecientes en altura, el primero soportado con pilares y el segundo por airosas columnas salomónicas, rematándose con un casquete semiesférico. Los ángulos se coronan con jarroncillos de azucenas y el resto se ornamenta con la flora propia del vocabulario ornamental barroco. Si bien no reproduce un ejemplar concreto como sí ocurría con los dibujos de la urna de San Fernando, podemos intuir su conocimiento de estas monumentales torres eucarísticas y su adecuación a los parámetros arquitectónicos más sobresalientes, vinculados con la retablística de este periodo. Sólo mencionar las custodias de la

25 F. QUILES, F., "A propósito de la restitución…" ob. cit. pp. 51-52.

26 Ambas imágenes aparece reproducidas en el estudio de la doctora M.J. SANZ, *Una hermandad gremial...* ob. cit., figs. 6, 10.

27 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. I, p. 129, fig. 117, t. II, p. 131, 226; M.J. SANZ, *Juan Laureano de Pina* ob. cit., pp. 162-163; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 105-106; F. TEJADA, *Plateros y platería bajoextreños. Siglos XVI-XIX*. Mérida, 1998, p. 80.

Santa Espina de Francisco de Alfaro, la de la colegial del Salvador o la más tardía de Arcos de la Frontera y Santa Ana de Triana, para comprobar como en todas ellas se mantiene este mismo esquema estructural, añadiéndose además esos elementos estructurales y decorativos puestos en boga en el retablo hispalense por Bernardo Simón de Pineda[28]. De hecho, la columna salomónica y la exuberante flora barroca que muestra el boceto de Carpio, también serán empleadas en 1689 por Cristóbal Sánchez de la Rosa en la custodia de la Magdalena, sin olvidar tampoco la gigantesca torre sacramental labrada por Juan Laureano de Pina para la iglesia de Santa María de la Mesa de Utrera en 1690, dos casos coetáneos a este dibujo y que ejemplifican perfectamente el conocimiento de Carpio de lo que se venía haciendo en los principales talleres de la época[29].

Igualmente, como no podría ser de otra manera en una representación del patrón de los plateros, se reproducen sus atributos como obispo, es decir, el báculo argénteo que en esta ocasión es portado por unos querubines que juguetean en un primer plano de la escena. No es extraño que su diseño sea igual al de otras pinturas contemporáneas, con la terminación vegetal enroscada que también encontramos en el afamado lienzo de Valdés Leal titulado *San Lázaro junto a Marta y la Magdalena* de la Catedral de Sevilla[30]; o en ejemplares argénteos como el que se custodia en la iglesia de la Granada de Llerena, coetáneo a nuestro dibujo, o el más tardío perteneciente a la imagen de San Eloy del gremio cordobés[31].

Así pues, con esta última recreación de piezas de orfebrería barroca concluimos nuestro recorrido por la labor dibujística de Juan José del Carpio, en el que hemos intentado aportar nuestro grano de arena para un mayor y mejor conocimiento de los mismos, así como constatar las continuas relaciones que existieron entre las diferentes artes durante el Barroco.

---

28 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana…* ob. cit., t. I, figs. 34, 67, 125 t. II, pp. 111, 165, 307-308; J. PALOMERO, "La platería de la Catedral de Sevilla". *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 634-635; C. HERMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, pp. 170-171, 220-223.

29 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana…* ob. cit., t. I, figs. 126, 127, t. II, pp. 244-245; *Juan Laureano de Pina* ob. cit., pp. 126-127; F. QUILES, "Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina en un proyecto común: la custodia de la Magdalena" *Atrio* nº 3 (1991), pp. 51-54; E. GONZÁLEZ DE LA PEÑA, "Se descubre el autor de la custodia de Santa María". *Vía Marciala* nº 453 (2002), pp. 27-30.

30 E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana* ob. cit., lám. 419.

31 M. VALVERDE CANDIL y M. J. RODRÍGUEZ, *Platería Cordobesa*. Córdoba, 1994, p. 138-141; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2008 (en prensa).

Un posible relieve de Juan de Arfe en el mercado de arte

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

No es muy habitual que en el mercado artístico aparezcan obras firmadas de orfebres de gran relieve, al menos que nos situemos en el siglo XVIII, y en Centroeuropa. Si nos remontamos al siglo XVI hallamos bastantes obras marcadas pero muy pocas firmadas, ya que los orfebres solían, mejor dicho, debían marcar sus obras por obligación, pero muy pocos firmaban sus piezas, aún siendo estas de gran envergadura. Así lo podemos comprobar en la mayoría de las custodias de plata que de esta época existen en España.

Juan de Arfe por el contrario, y debido a considerarse como un artista, no sólo orfebre, sino también escultor, como lo expresa en algunos de sus escritos, no suele marcar sus obras sino firmarlas con su nombre completo, o estampar su anagrama. Este segundo caso lo hallamos en obras menores como los bustos de El Escorial, sin embargo en sus grandes obras, como las custodias de Ávila, Sevilla y Valladolid, firma con su nombre y un apellido, en Ávila, o con dos en Sevilla y Valladolid.

El relieve que nos ocupa mide 38 por 30'5 cms., y representa la Crucifixión de Cristo con el esquema tradicional, que se compone de los dos ladrones, dos soldados, uno a caballo con la lanza en ristre, y otro a pie detrás, en el lado derecho de la escena. En el lado izquierdo el grupo de las tres santas mujeres rodean a la Virgen, y al pie de la cruz aparece la Magdalena. La calavera y los dos huesos cruzados en el centro de la base de la escena muestran el lugar, el Monte Calvario. Otros elementos que aparecen en la escena son dos niños que señalan a Cristo y

LÁMINA 1. *Relieve de la Crucifixión.*

LÁMINA 2. *Firma y fecha del relieve.*

una crátera de boca ancha, símbolo del líquido que ofrecieron a Jesús, viéndose detrás una perspectiva amplia de una ciudad, es decir Jerusalén (lám. 1). El esquema compositivo de la escena parece claramente inspirado en grabados y pinturas del renacimiento italiano y también flamencos.

La identificación del autor y la fecha se halla al pie del grabado: "*Joan de Arfe 1580*" (lám. 2), pero la veracidad de esta firma denota algunas incógnitas, ya que las firmas de Juan de Arfe que conocemos, no coinciden exactamente con ésta, pues en las tres firmas de sus custodias: Ávila, Sevilla y Valladolid (1571, 1587 y 1590) respectivamente, siempre firma como Joan o Joannes de Arphe, es decir que no utiliza la f, sino la ph. En la custodia de Ávila firma en latín "*Joannes de Arphe legion(nensis) Faciebat hoc opus An 1571*". En la custodia de Sevilla, de la obra que se sentía más orgulloso, firma así: "*Joan de Arphe y Villafañe, natural de León Hizo esta obra Año 1587*", y en la de Valladolid la leyenda es más sencilla: "*Joan de Arphe i Villafañe. MDXC*".

Como vemos hay bastantes diferencias en las leyendas, pero veamos ahora el tipo de letra. Éste, que sí coincide con los textos de Arfe, no nos aclara demasiado, ya que la manera de escribir "a la itálica", es propia de casi todos los intelectuales del Renacimiento, como lo demuestran los estudios sobre la evolución de los tipos de escritura[1]. Por otra parte los testimonios que tenemos del propio Juan de Arfe, del que se conservan muchos textos, en Valladolid, en León, en Ávila, en Burgos, en Sevilla, en Segovia y en Madrid, por citar los lugares en los que habitó y trabajó, no dejan lugar a dudas sobre la semejanza en la forma de escribir de los artistas ilustrados del Renacimiento. En el asunto de las firmas, hemos de tener en cuenta no sólo las grabadas en las custodias, sino otras muchas en documentos, que a lo largo de su vida escribió. Entre ellos se pueden citar los referentes a sus obras en Valladolid y en Burgos[2], o a su trabajo en la custodia de la catedral de Sevilla expedidos entre 1580 y 1587, otros de tipo personal en los que da poderes a otros

1 M. ROMERO TALLAFIGO, L. RODRÍGUEZ LIÁÑEZ y A. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Arte de leer escrituras antiguas*. Huelva, 1997, pp. 68, 292, 308-311.

2 A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*. Tomo II. Burgos, 1998, p. 47.

individuos, existentes en el Archivo Provincial de Sevilla, y otro procedente del Archivo de Medinaceli, firmándose en todos como *Joan de Arphe*[3]. Igualmente en los documentos expedidos en Segovia, o en Madrid en su última etapa tampoco figura el apellido escrito con f. Ello nos muestra que de momento no se ha hallado ninguna firma semejante a la del relieve de la Crucifixión.

Esta alteración de la firma en el relieve hace pensar que podría tratarse de una falsificación, pero también cabe la posibilidad de que Juan de Arfe, en determinado momento cambiase la firma, y utilizase la f en lugar de ph. A este respecto hay que decir que su padre Antonio de Arfe firmaba con la f, por lo que Juan, en determinadas obras, quizá de menor importancia pudo usar esta letra.

Otra posibilidad es considerar de donde viene el relieve, ya que como se ve, ha sido colocado posteriormente en un marco metálico, que muestra un adorno rococó en la parte superior. Es probable que este relieve formara parte de una obra de mayor envergadura, de la que fue desprendida y enmarcada independientemente. Si la obra era, o estaba atribuida a Juan de Arfe, pudo habérsele añadido el nombre y la fecha.

Puntos de análisis sobre su posible autenticidad serían su estética y su iconografía. Iconográficamente no podemos establecer comparaciones con el mismo tema, ya que no poseemos representaciones de la Crucifixión en ninguna de las custodias firmadas o atribuidas a Juan de Arfe. Pero la composición y los elementos que conforman la escena nos muestran una mezcla de influencias de los grabados centroeuropeos e italianos que circulaban por España en la segunda mitad del siglo XVI. En el escenario se contemplan distintos elementos, que muestran las diferentes influencias. Por una parte el paisaje, por otra las figuras. El primero contiene varios elementos, siendo más relevante el paisaje urbano que el campestre. Se aprecia una ciudad al fondo con edificios monumentales, entre los que se descubre una cúpula, y otras construcciones más cercanas, compuestas por cuatro obeliscos rematados por esferas, y otros tres edificios cubiertos a dos aguas, con cúpula, y con una gran linterna sobre techo adintelado. Más cercamos aún, o más elevados sobre colinas, vemos una especie de coliseo a la derecha, y otra construcción a la izquierda, ésta de dos pisos, con grandes vanos, y columnas gigantes que recorren toda la altura del edificio. En este sentido hay que decir que en uno de los relieves de la base del primer cuerpo de la custodia de la catedral de Sevilla, que representa el milagro de los Panes y los Peces, y que lleva la inscripción: "Qui manducat vivet in aeternum" (El que como vivirá eternamente)[4], se halla una arquitectura semejante a la del relieve que analizamos, justamente también en el lado izquierdo. Evidentemente

3 Archivo de la Catedral de Sevilla, Custodia, fol. 16, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 12, año 1587, libro 2º, fols. 171, 172, 580 y 621v, Mª.J. SANZ, "Un dibujo casi inédito de Juan de Arfe". *Laboratorio de Arte* nº 4, Sevilla, 1991, pp. 119-125.

4 Mª.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla.* Sevilla, 2006, p. 83.

se trata de un paisaje ideal, con construcciones inspiradas en la arquitectura italiana, y nos atreveríamos a sugerir que en la de la Italia del norte. Delante de los edificios aparecen los elementos vegetales sin integrar con las construcciones, y sin perspectiva, componiéndose de árboles de pisos horizontales, de claro recuerdo italiano. Finalmente en los ángulos superiores aparecen el sol y la luna entre nubes, respectivamente.

En cuanto a los grupos humanos se advierten también distintas influencias. La figura de Cristo presenta una clara anatomía clásica, con torso fuerte, piernas ligeramente dobladas y rostro en posición frontal. En los grabados contemporáneos, de algunas décadas anteriores encontramos imágenes semejantes, como por ejemplo en el del maestro Die, cuya escena representa la conversión del Centurión, y está fechada en 1532, en la que el aspecto frontal y el tratamiento anatómico de la figura son muy cercanos[5].

Los ladrones, que presentan una anatomía similar, sin embargo muestran unas formas muy retorcidas, propias del espíritu dramático centroeuropeo, aunque hay que decir que en la mayoría de los grabados de esta procedencia, de la primera mitad del siglo XVI, no suelen aparecer los ladrones. No obstante, son habituales en la segunda mitad. Urs Graf tiene varios grabados de Crucifixiones, en las que los ladrones aparecen retorcidos, así como el soldado a caballo con la lanza[6]. En cuanto a los grabadores italianos tendríamos que citar a Giorgio Ghisi que en la parte superior de una lámina que representa como tema central a Cristo Varón de Dolores, muestra una Crucifixión en la que tanto la figura de Cristo como las de los ladrones tienen bastante relación con las del relieve, especialmente el de la derecha. También están relacionadas las posiciones de las Marías a la izquierda, de la Magdalena de rodillas al pie de la cruz, y del soldado a caballo, a la derecha, aunque éste tiene una ubicación contraria a la del relieve[7].

El grupo de las Santas Mujeres ocupa el ángulo inferior izquierdo, formando una composición diagonal en la que la Virgen, en el centro, extiende sus brazos hacia dos de las otras mujeres, una cubierta y de rodillas, y la otra descubierta, más joven, y con larga cabellera, mientras que la tercera, también cubierta, está tras la Virgen. El grupo muestra un gran clasicismo y suavidad en su composición. La quinta mujer es la Magdalena, que se halla de rodillas y orando ante la cruz, en una postura que recuerda a la figura principal de la Transfiguración de Rafael.

En el ángulo derecho se hallan dos soldados, uno a caballo y uno a pie. El que está en primer término, con el caballo de espaldas al espectador, apunta a Jesús con la lanza, y muestra una magnífica perspectiva en oblicuo. En este caso sí hay un referente claro que está en la Crucifixión de Durero, de la Gran Pasión[8]. Aunque

5 *The Illustrated Bartsch, Sixteen Century German Artists*. Nueva York, 1980, tomo XXIX, p. 160.

6 Ibidem, tomo XII (1), pp. 67, 68, 69.

7 Ibidem, tomo XXXI, p. 50.

8 Ibidem, *Arbercht Dürer*, tomo X, p. 106.

LÁMINA 3. *Detalle de los niños de la Crucifixión.*

LÁMINA 4. *Relieve de la Custodia de Ávila.*

LÁMINA 5. *Detalle del relieve de la custodia de Ávila.*

en este grabado no hay Ladrones, y el soldado es uno sólo, éste es exactamente igual al del relieve que tratamos. También Durero coloca a las Marías a la izquierda, pero su composición es diferente. Otras semejanzas con grabados de la época se pueden encontrar en una Crucifixión de Hans Burgkmair, cuyo paisaje de fondo presenta una cúpula bulbosa con media luna en el remate[9], tratando de identificar imaginativamente a los romanos con los musulmanes como enemigos de Cristo.

9 Ibidem, tomo XI, p. 25.

Siguiendo con la composición del relieve que nos ocupa diremos que en el centro de la escena, y en primer término, aparecen los símbolos del Calvario, lugar de ejecuciones, como lo muestran la calavera y los dos huesos cruzados. Una crátera, seguramente contenedora del vinagre que dieron a Jesús, completa el plano. Lo más interesante y novedoso son dos niños semidesnudos, que aparecen junto a estos objetos y delante del soldado a caballo. Los pequeños, están situados uno de frente y otro de espaldas, señalando este último a Cristo (lám. 3). Este grupo resulta sorprendente ya que en ninguna de las numerosas crucifixiones de la época, tanto grabadas como pintadas aparecen. Sin embargo, en la custodia de Ávila, en uno de los relieves de la base, que representa la separación de Abrahán y Lot (lám. 4), podemos ver a los dos niños exactos, en postura, en gestos y en posición, aunque en este caso se identifican como las hijas de Lot. Éstas son niñas muy pequeñas[10], y van desnudas (lám. 5). No parece haber duda de que este grupo de dos niños, uno de espaldas señalando y otro de frente, no son habituales en escenas de la Pasión, pero tampoco parece oportuno su identificación con las hijas de Lot, que según la relato bíblico no eran tan pequeñas. Independientemente de que sean niños o niñas, el grupo resulta insólito, pues no aparece en ninguna de las Crucifixiones de la época, por lo que no sabemos con certeza cual es sus significado. Solamente hemos hallado unos niños semejantes, en este caso vestidos, en un grabado de Giovanni Battista Fontana que representa un Camino del Calvario[11]. Aparecen en él multitud de personajes, y entre los que contemplan la escena hay tres niños, del mismo tipo de los anteriores, de espaldas, en primer término, y uno de ellos señala con la mano a Jesús. Parece claro, que el autor tanto del relieve de la custodia de Ávila, como el del que nos ocupa, pudo inspirarse en él, quizá un capricho del artista para representar los cuerpos de niños, por cierto muy al estilo miguelangelesco. Por lo tanto la colocación de este insólito grupo en la custodia de Ávila, y en el relieve que presentamos, puede ser la confirmación de la autoría de Juan de Arfe, cuya autenticidad podía ponerse duda por la manera anómala de firmar con la f, en lugar de con la ph, como era habitual en él.

10 A. de la CRUZ y N. GONZÁLEZ, *La Custodia del Corpus de Ávila*. Ávila, 1993, p. 33.
11 *The Illustrated Bartsch…*, tomo XXXII, p. 329.

El relicario de plata de Santa Rosalía de Palermo de la Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol de Vélez Blanco (Almería)

MARÍA ROSARIO TORRES FERNÁNDEZ
Universidad de Almería

Entre las piezas más destacadas de platería del obispado de Almería que han llegado a nuestros días se encuentra el relicario de Santa Rosalía de Palermo (lám. 1) que desde el segundo tercio del siglo XVII se custodia en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Vélez Blanco[1]. El preciado objeto fue dado a conocer inicialmente, en 1959, por José Ángel Tapia Garrido, que aportó los primeros datos relativos a su traída a Vélez Blanco en la monografía que este autor publicó sobre la villa marquesal de los Fajardo[2]. Sin embargo, no ha sido hasta los últimos años cuando, por distintos motivos, el relicario ha cobrado actualidad[3], habiendo sido

---

1 Este trabajo forma parte del proyecto "Ceremonias tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias" (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, del Ministerio de Educación y Ciencia.

2 J.A. TAPIA GARRIDO, *Vélez Blanco. La villa señorial de los Fajardo*. 1ª ed. Madrid, 1959, p. 267.

3 V. SÁNCHEZ RAMOS, "El poder de una mujer en la Corte: la V marquesa de los Vélez y los últimos Fajardo (segunda mitad del siglo XVII)". *Revista Velezana* nº 25, 2006, pp. 19-65. G. ESPINOSA SPÍNOLA, Mª.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, Mª.R. TORRES FERNÁNDEZ y A. UREÑA UCEDA, *Guía artística de Almería y su provincia*,. Sevilla, 2006, pp. 426-427.

LÁMINA 1. *Relicario de Santa Rosalía de Palermo. Iglesia parroquial de Vélez Blanco (Almería).*

pieza artística destacada en la Exposición *Luminaria. Dos milenios de cristianismo en Almería*[4] y en la de *Andalucía Barroca. Exposición Itinerante*[5]. El objetivo del presente trabajo no es otro que el de contribuir al estudio de la que, hoy por hoy, es la única obra de platería italiana localizada en suelo almeriense y dar a conocer las circunstancias que condujeron a su depósito en esta villa.

El relicario está constituido por una caja de plata en su color, de 22'5 x 14 x 14 cm., fundida, cincelada, calada y grabada, en la que no se han apreciado marcas (lám. 2). Tiene planta rectangular, cuerpo de estructura prismática y tapa plana unida por bisagras, que corona una delicada figura femenina, representación de Santa Rosalía de Palermo. Los lados de la caja, que debieron labrarse por separado, se unen por las aristas mediante soldaduras que la decoración no logra ocultar del todo. Constituye el pie de la pieza un amplio contorno de borde mixtilíneo,

4 Catedral de Almería, 2007, nº 190.

5 Centro de Arte "Ciudad de Almería", Almería, marzo-abril, 2008. Mª.R. TORRES FERNÁNDEZ, *El relicario de Santa Rosalía de Palermo*, ficha técnica de la Exposición.

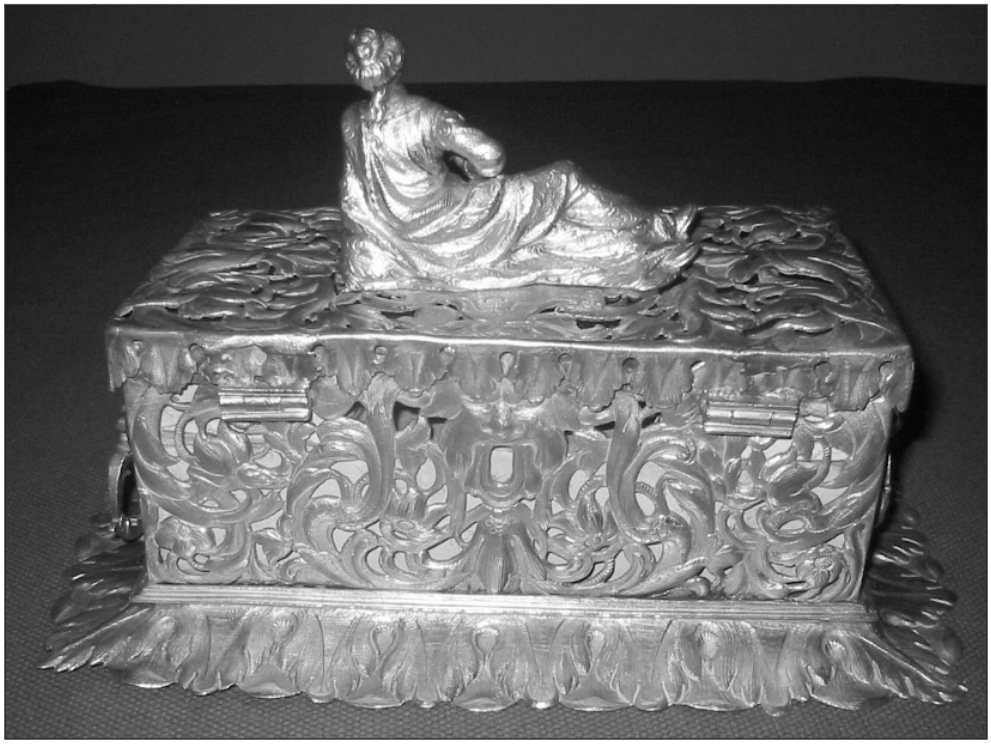


LÁMINA 2. *Relicario de Santa Rosalía de Palermo. Vista posterior.*

formado por dos series superpuestas de hojas acantiformes con los extremos recortados, que afloran bajo finas molduras con perfil de cornisa invertida. Por su parte, los cuatro costados del depósito, así como la tapa, presentan una labor calada que da lugar a elaboradas composiciones fitomorfas, iguales dos a dos. En los lados menores se han dispuesto las asas compuestas por dos roleos aplanados, a modo de finas y alargadas volutas, unidos mediante una hoja de acanto, y cuyos extremos se enganchan en parejas de anillas fijadas al cuerpo de la caja. Su estado de conservación puede calificarse de bueno, si bien, hay que señalar, además de los roces propios del uso, el desprendimiento de algún fragmento de la pestaña de la tapa cerca de la cerradura y la pérdida del objeto que portaba la estatuilla en la mano derecha y la fractura de uno de los enganches del asa izquierda que fue reparado con plomo en época indeterminada.

Por lo que se refiere al contenido, la caja guarda un fragmento de hueso del brazo de Santa Rosalía de Palermo colocado en el interior de un medallón oval de oro, acristalado, inserto en un soporte rectangular forrado de raso de seda marfil que adornan sencillos bordados en hilo de oro con pequeñas perlas y piedras co-

LÁMINA 3. *Relicario de Santa Rosalía de Palermo. Interior.*

loreadas (lám. 3). Debajo se conserva la *autentica*[6] de la reliquia, autorizada por el arzobispo de la ciudad de Palermo, cardenal Giannettino Doria, el 16 de junio de 1633, documento en el que se hace constar que dicho fragmento óseo se hallaba en poder de don Fernando Afán de Rivera Enríquez y Girón (1583-1637), III duque de Alcalá de los Gazules, virrey de Nápoles y lugarteniente de Felipe IV en Sicilia. Los datos recogidos en este pergamino son de los pocos seguros con que contamos, por el momento, a la hora de documentar la reliquia, tanto por el hecho de vincular

6 Por el interés documental que tiene, incluimos aquí el texto completo de la *autentica*, que se halla extendido en un fragmento de pergamino de unos 30 X 20 cm., iluminado mediante una orla formada por motivos vegetales policromados y un escudo sobre una venera de la orden de Calatrava: *Doy fe, Yo el Cardenal Juanetin Doria, arzobispo de Palermo, de que reliquia de santa Rosalía, que tiene el Istmo. y Excmo. Señor don Fernando Afan de Rivera, Virrey de Nápoles y Lugarteniente de Su Majestad en este Reino de Sicilia, es un pedazo de hueso del brazo sacado de su santo cuerpo cuando se hallo en Monte Peregrino, y para que se pueda legitimamente adorar y sacar para ser adorado, he mandado hacer la presente, firmada de mi mano y sellada de mi sello. En Palermo dieciséis de junio de mil seiscientos treinta y tres. El Cardenal Juanetin Doria, arzobispo de Palermo. (Firmado y rubricado). Por mandato de su Eminencia, Gabriel Rossi, Secretario (Firmado y Rubricado).* Este texto ha sido publicado en el catálogo de *Liminaria,* Almería, 2007, p. 357.

LÁMINA 4. *Relicario de Santa Rosalía de Palermo. Vista lateral.*

estos dos personajes clave a los comienzos de su historia particular —el cardenal Doria, testigo muy destacado del descubrimiento de los huesos de Santa Rosalía y promotor de su culto, y el duque de Alcalá, primer poseedor de la reliquia y responsable de su presencia en España—, como por establecer un hito cronológico firme, el del referido año de 1633.

Volviendo de nuevo al análisis de la caja, y por lo que al ornamento se refiere, cabe señalar el empleo de un diseño basado en esquemas axiales, en función de los cuales se disponen carnosos motivos vegetales, la mayoría de ellos de inspiración naturalista (lám 4). Forman los ejes compositivos macollas de acantos de las que parten roleos de amplios desarrollos curvilíneos, asociándose a ellos cogollos, hojas y flores variadas que se entrelazan, creando con frecuencia contraposiciones e introduciendo pequeñas variantes que apartan el dibujo de una rígida simetría. En la tapa se juega con cuatro grupos florales, iguales dos a dos, que arrancan de los bordes y mueren en la soldadura de la estatuilla. De manera similar al pie, se halla rodeada por una fila de hojas de acanto recortadas que en este caso han sido dobladas en ángulo para formar una solapa con la que la tapadera se ajusta al cuerpo de la pieza. El artífice ha llevado a cabo, asimismo, un minucioso trabajo de acabado, gracias a

un hábil cincelado, pero, sobre todo, al relleno de las superficies de los elementos fitomorfos de gráciles líneas incisas y punteados diversos, con los que logra una gran variedad de detalles así como notables efectos de volumen y texturas con la pretensión de reforzar la apariencia naturalista de los motivos.

Los aspectos formales que acabamos de señalar respecto al cuerpo del relicario de Vélez Blanco, plantean claras relaciones con obras producidas en la primera mitad del Seiscientos en talleres de la zona occidental de Sicilia, principalmente de Palermo y Trapani. Entre otros casos que podrían aducirse, se encuentran unas *sacras* de plata palermitana anteriores a 1650, del Museo del Castello dei Ventimiglia en Castelbuono[7] que presentan una decoración floral de inspiración naturalista, aunque sometida a una ordenación axial mediante macollas, que recuerda de cerca la de la caja que estudiamos, o, también, el ostensorio arquitectónico de la Matrice Vecchia de esta misma ciudad[8], en cuyo pie, reformado en la primera mitad del siglo XVII, se observan jugosos motivos florales y tallos curvilíneos que delatan igualmente un claro parentesco con nuestra pieza. Especialmente significativa resulta la proliferación en el ámbito siciliano de relicarios realizados a partir del descubrimiento de los restos de Santa Rosalía, construidos de acuerdo con distintas tipologías, pero en los que es frecuente la forma de palmeta floral, como el que se conserva en el tesoro de la Matrice Nuova di Castelbuono, o el de la Chiesa Madre de Gerasi Sículo[9], ambos de la primera mitad del siglo XVII, y que recordamos aquí porque presentan un tipo labor incisa igual a la del relicario velezano. Es más, el uso de composiciones rameadas y florales en la platería siciliana es una constante, al menos en la producción salida de los talleres de la parte occidental de la isla, que se prolongaría hasta el siglo XIX y que dio lugar a deliciosas obras de distintas tipologías, formatos y tamaños en las que suelen combinarse de forma magistral los materiales más preciosos[10].

Uno de los aspectos de mayor interés del relicario lo constituye la pequeña estatuilla de fundición que remata la caja, elemento clave para entender la función del objeto y su significado (lám. 5). Se trata de la figura de una joven dama, en actitud de hablar, con la cabeza girada hacia su interlocutor, que está sentada en el suelo, ligeramente recostada y con las piernas extendidas. Presenta el brazo derecho flexionado sujetando con la mano un objeto, hoy perdido, del que queda un pequeño fragmento entre los dedos, —tal vez el extremo del brazo vertical de una cruz que podría haber portado—, y el izquierdo apoyado sobre un libro cerrado, dispuesto encima de un almohadón. Lleva la cabeza descubierta luciendo un grácil peinado a la moda clásica que recoge parte del cabello en un moño alto, y el resto cayendo

7 Mª.C. DI NATALE, *Il tesoro Della Matrice Nuova di Castelbuono nella contea dei Ventimiglia*. Palermo, 2005, p. 14.

8 Ibidem, pp. 25-28.

9 Ibidem, pp. 31-32.

10 Sobre esta cuestión ver Mª.C. DI NATALE (Coord.), *Materiali preziosi della terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia Occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*. Palermo, 2003.

LÁMINA 5. *Relicario de Santa Rosalía de Palermo. Santa Rosalía.*

en mechones esmeradamente trabajados. Destacan los elaborados y ricos ropajes de su atavío, compuestos por túnica y manto, además del calzado que asoma bajo el borde de éste último. La túnica, que parece complementarse con una especie de *sobrevesta,* se ajusta al torso mediante un rico juego de pliegues, completando su adorno, además del picado de lustre, abultados elementos semicirculares en la parte alta de la manga y el ancho bordillo del escote, donde lleva prendido un gran broche. Por último, el manto, que porta terciado sobre el hombro izquierdo, imita un tejido de brocado que ha sido forrado de piel y rematado por una bordura. Especial interés tiene el diseño del brocado, constituido por vegetales cuyos componentes principales son rosas, claramente apreciables en las partes menos desgastadas. La excelente factura de la imagen, en la que destacan la elegante concepción del conjunto, las nobles facciones del rostro, el porte de la cabeza, la movida disposición de los miembros, el hábil tratamiento del plegado de los paños, y, sobre todo los múltiples y preciosistas destalles descriptivos que ofrece, nos reafirma en la idea que avanzábamos anteriormente de que la pieza pudo haber salido de algún taller siciliano del ámbito palermitano o trapanense.

Hasta la muestra itinerante de *Andalucía Barroca*, en que pusimos de manifiesto que esta figurita representaba a Santa Rosalía, tal circunstancia había pasado desapercibida. Sin embargo, uno de los puntos clave para la correcta valoración de la obra se encuentra precisamente en la identificación del tema iconográfico, pues, es este aspecto el que, con independencia de los datos que aporten los documentos, puede aclarar de forma inequívoca la vinculación existente, desde el principio, entre la caja y su venerable contenido, descartando la posibilidad de otros usos previos de la misma. Como señala Mª Concetta Di Natale[11], la iconografía de Santa Rosalía de Palermo deriva de la biografía que sobre ella escribió el jesuita Giordano Cascini, primeramente en un texto corto en latín, sancionado por el propio cardenal Giannettino Doria, que se halla depositado junto a sus restos, y poco después, en 1651, de forma extensa, en su conocida obra redactada en italiano[12]. Éste y otros relatos biográficos vienen considerando a Rosalía Sinibaldi (1130-1160) *ancilla* o dama de compañía de la reina Margarita de Navarra, esposa de Guillermo I, rey de Sicilia (1154-1166), que debido a las intrigas de palacio, y tras la muerte del pequeño heredero Ruggero, decidió apartarse de la corte, primero retirándose al monasterio basilio de Santa María la Dorada, para entregarse después a la vida eremítica bajo la protección de algunos anacoretas del bosque del Palacio Adriano, en el Monte Pellegrino, el escarpado promontorio que cierra el golfo de Palermo. Su refugio durante casi diez años fue la Ercta, que la reina Margarita le dio en dote, alojándose en la cueva Quisquina, escenario de sus oraciones y penitencias, y sirviéndose de una pequeña iglesia bizantina, que, en su día, se hallaba en el atrio que precede a la gruta del Santuario y que fue destruida en 1620[13].

Aunque la fama de santidad de Rosalía Sinibaldi debió propagarse desde el momento mismo de su muerte, siendo considerada pronto una de las patronas de la ciudad, como se refleja, por ejemplo, en una pintura sobre tabla del siglo XIII procedente de la iglesia de la Martorana, hoy en el Museo Diocesano de Palermo, en la que aparece representada junto a Santa Oliva, Santa Elia, Santa Venera, protectoras de la urbe, no sería hasta los inicios del segundo cuarto del siglo XVII cuando su figura alcanzara el patronazgo principal y la primacía en la devoción de los habitantes de aquella ciudad. Fue en 1624, en un momento fatalmente propicio, cuando, en plena Contrarreforma se ponían en práctica los Cánones del Concilio de Trento que encomendaban a los obispos la tarea de promocionar el culto a los santos y a las imágenes sagradas y la veneración de las reliquias —sesión XXV, de

11 Para la realización de este trabajo han sido de gran utilidad aquellos trabajos de Maria Concetta Di Natale que hemos podido consultar. Para la iconografía de Santa Rosalía de Palermo resulta fundamental, *Santa Rosalia nelle arti decorative*. Palermo, 1991, pp. 16-23. También, Mª.C. DI NATALE (Coord.) "Santa Rosalía". *Materiali preziosi della terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia Occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*. Palermo, 2003, pp. 245-246.

12 G. CASCINI, *Di Santa Rosalía Vergine palermitana*. Libri 3. Palermo, 1651.

13 Mª.C. DI NATALE, "Santa Rosalía" ob. cit., p. 245.

3 de diciembre de 1563—, un cazador halló sus restos mortales en la Ercta, hecho que vino a coincidir con la milagrosa liberación de Palermo y el resto de Sicilia de la epidemia de peste, que sería atribuida a su intercesión. En 1625 los restos de la Santa, por voluntad del arzobispo Giannettino Doria, fueron depositados en un cofre revestido de terciopelo y después en una caja de tejido de plata y transportados desde el palacio episcopal a la catedral. Fue a partir de este instante, cuando comenzó a elaborarse la iconografía de Santa Rosalía, que tuvo su primera plasmación artística en la imagen que realizó, en 1625, Giorgio Tedeschi para el Santuario del Monte Pellegrino[14]. Se trata de una talla marmórea, que fue revestida de plata en 1748, en la que se la propone recostada en la gruta, y que, como señala Di Natale[15], vino a constituir el arquetipo iconográfico por antonomasia de la Santa hasta el siglo XIX.

El principal atributo iconográfico de Santa Rosalía es la corona de rosas que suele ceñir su cabeza como una aureola, aunque, en otras son los ángeles quienes se la ofrecen. La rosas, símbolo mariano, riman a la vez con el nombre de la Santa y con el rosario que normalmente tiene entre las manos, aunque también porta el Crucifijo y más raramente lleva la palma del martirio. También suelen incluir sus representaciones la calavera —signo de la caducidad de la vida terrena, de la cual la Santa se había alejado para asegurarse la gloria eterna-, el libro —el texto sagrado del cual saca fuerza e inspiración— y la clepsidra —reloj que marca el inexorable transcurrir del tiempo—. Como señala Mauricio Calvesi, la calavera, el libro cerrado, la clepsidra son "todos símbolos de muerte", "del tiempo que lleva la corrupción y la destrucción". "Y, si la muerte triunfa sobre las cosas humanas ¿qué triunfa sobre la muerte, sobre el pecado? El amor a Cristo, que garantiza la vida eterna"[16]. Es por ello por lo que frecuentemente se encuentra junto a su imagen la siguiente inscripción: *Ego Rosalia Sinibaldi Quisquinae Amore Domini mei Jesu Christi*. Otros atributos empleados están relacionados con la idea del peregrinaje, como el bastón, el cuenco, el pozo y la concha que llevaban a modo de broche para cerrar el manto los peregrinos que volvían del Santuario de Santiago el Mayor en Compostela. Y no es que la Santa palermitana hubiera ido hasta Galicia, sino que propone su subida al monte Pellegrino como una peregrinación, réplica del camino de Jesús al Calvario, que lleva a la salvación. A veces, también, acompaña a la imagen un perro en recuerdo de aquel que guió al cazador que, según la tradición, encontró sus huesos. En clara alusión a las circunstancias que rodearon su entrega a la vida religiosa, puede aparecer su figura vestida con hábitos de monja basilia, benedictina o franciscana, órdenes monásticas que reivindicaron su pertenencia a ellas. Pero, aún son más frecuentes las referencias a su vida eremítica, por lo que se le representa

14 Ibidem.

15 Ibidem, p. 246.

16 M. CALVESI, *La realtà del Caravaggio*. Torino, 1990, pp. 25 y 28. Citado por DI NATALE, "Santa Rosalía", p. 246.

recostada sobre las rocas de la gruta que le sirvió de habitáculo, acompañada por los ángeles y el diablo que la tentaba batiéndose en retirada.

Muchos son los ejemplos de efigies de Santa Rosalía que podrían citarse, realizados en los más variados materiales y tamaños, procedentes del ámbito artístico siciliano de los siglos XVII al XIX, sin embargo, creemos particularmente significativa, por el escasísimo aparato de atributos empleado, la hermosa talla labrada en alabastro por el maestro Giacomo Tartaglia, en 1717, para la iglesia del Colegio de los Jesuitas de Trapani[17], que recurre a la disposición de la Santa recostada en la gruta, joven, bella, con rico atavío recubierto de flores y con el único símbolo de la corona de rosas. Pese a que dicha escultura es posterior a la obra que aquí nos ocupa, la reseñamos en estas líneas por ser expresiva de la corriente artística, de la que forma parte la estatuilla de Vélez Blanco, que de la misma manera huye de los alardes narrativos y de la excesiva proliferación de atributos, para centrarse en la bella efigie de la Santa. En efecto, la posición recostada del cuerpo, las rosas que adornan su manto, el libro cerrado en que se apoya, e incluso el Crucificado que pudo haber llevado en la mano, son atributos que no dejan lugar a dudas, pese a la ausencia de otros símbolos, acerca de la identificación de esta pequeña imagen como representación de la Patrona de Palermo.

La historia de la reliquia de Santa Rosalía conservada en Vélez Blanco y de su artístico estuche está llena de lagunas difíciles de rellenar, si bien es evidente que sus primeros episodios se escribieron en Italia. Allí vivió durante más de una década su primer propietario, don Fernando Afán de Ribera Enríquez y Girón (1583-1637)[18], III duque de Alcalá de los Gazules, que, tras haber sido virrey de Cataluña entre 1618 y 1622, desarrolló una prestigiosa carrera política en aquellas tierras, primero como embajador en Roma ante Urbano VIII, entre 1622 y 1629, y, seguidamente, como virrey de Nápoles, cargo para el que fue nombrado ese mismo año y que ocupó hasta 1631. Tras regresar brevemente a España en esa fecha, volvió de nuevo a Italia, esta vez por haber sido designado virrey de Sicilia para el trienio 1632-1635. Este noble y culto sevillano, gran coleccionista artístico como otros miembros de su estirpe, no debió tener dificultad alguna para hacerse con una reliquia de la Santa palermitana, considerando su posición privilegiada y la oportunidad que le brindaron los acontecimientos. Y, aunque la fecha de la *auténtica* parece indicar que la adquisición tuvo lugar durante la etapa siciliana del duque, como también creemos que fue por entonces cuando compró o mandó hacer la caja de plata con la efigie de la Santa palermitana con el propósito de guardarla con el mayor decoro, sin embargo, no hay que descartar del todo que el fragmento óseo pudiera haber estado en su poder ya desde los años anteriores, habida cuenta que no le faltaron

17 Ibidem, pp. 247-248.

18 Una reseña de su biografía puede hallarse en F. ARANA VALFLORES, Sevilla, 1791, p. 56. J. GONZÁLEZ MORENO, *Don Fernando Enríquez de Rivera. III duque de Alcalá de los Gazules*. Sevilla 1963.

ocasiones durante su embajada ante la Santa Sede, momento en el que tuvo lugar el feliz descubrimiento, ni durante su virreinato en Nápoles. En cualquier caso, tanto contenedor como su venerable contenido debieron venir a España en 1635, cuando el duque de Alcalá agotó su mandato en Sicilia. Teniendo en cuenta que su fallecimiento tuvo lugar en 1637, en Alemania, resulta del todo imposible la tesis planteada por Tapia Garrido[19], que se ha mantenido hasta ahora, según la cual don Fernando Afán de Ribera entregó el relicario en 1641, a doña Mariana Engracia Álvarez de Toledo Portugal y Alfonso-Pimentel (1621-1686), segunda esposa de don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens (1602-1647), V marqués de los Vélez, durante la estancia del matrimonio en Roma donde coincidieron con el duque de Alcalá que volvía de su virreinato. Tampoco se produjo la visita de don Pedro Fajardo a la Ciudad Eterna en las condiciones señaladas por este autor por la situación personal que atravesaba el marqués, al que tampoco acompañaba su esposa que se hallaba por entonces en España, probablemente, en su domicilio de Valencia. Que el preciado objeto llegó a manos de la marquesa de los Vélez es algo de lo que no cabe la menor duda, pudiendo haber tenido lugar el traspaso con posterioridad a la muerte del duque y por unos medios —donación, manda testamentaría, etc.— que, el estado actual de nuestra información no nos permite precisar.

No hay que olvidar, sin embargo, que los protagonistas de esta historia no sólo se conocían, sino que estaban emparentados, pues el V marqués de los Vélez[20] estuvo casado en primeras nupcias con doña Ana Girón, primogénita de don Fernando Afán de Rivera, y que éste, en 1632, en su breve paso por España entre sus dos virreinatos italianos, actuó en nombre de su antiguo yerno, junto con don Enrique Pimentel y Zúñiga, obispo de Cuenca, y presidente del Consejo de Aragón, en la negociación de los acuerdos matrimoniales para el enlace de don Pedro Fajardo con su segunda esposa doña Mariana Engracia Álvarez de Toledo, hija de don Fernando Álvarez de Toledo, VI conde de Oropesa, la cual, a su vez, estaba representada por don Felipe Pacheco, marqués de Villena. La boda, que según lo estipulado debía de celebrarse cuatro meses después de la firma de los acuerdos, tuvo lugar en Valencia en 1633[21]. Por otra parte, el duque de Alcalá era, a su vez, tío de doña Mariana Engracia, con lo que se cierra el círculo de las relaciones familiares entre los protagonistas de esta historia, que estaban emparentados entre sí en distinto grado.

En cuanto a don Pedro Fajardo, cuyo papel en relación con la reliquia de Santa Rosalía ni siquiera se ha planteado, dando por supuesto que el asunto sólo le competió a su esposa, había desempeñado los cargos de virrey y capitán general de Valencia y de Navarra, etapa ésta en la que tuvo ocasión de participar, con gran

19 J.A. TAPIA GARRIDO, ob. cit., p. 267.

20 P. ALCAINA FERNÁNDEZ, "D. Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens (1602-1647), V marqués de los Vélez. Al servicio de la Corona". *Revista velezana* nº 12, 1993, pp. 31-42.

21 V. SÁNCHEZ RAMOS, "Sangre, honor y mentalidad nobiliaria: La Casa de los Fajardo entre dos siglos". *Revista Velezana* nº 24, 2005, p. 45.

fortuna, en la batalla de Fuenterrabía, en 1638. Este éxito le auparía a otros puestos destacados, como la presidencia de las Cortes de Daroca, el virreinato de Aragón, la mayordomía mayor del Cardenal-Infante en 1640, y poco después, en octubre de ese año, la responsabilidad de encabezar el ejército que debía reprimir el levantamiento de Cataluña. Pero, la derrota sufrida en enero de 1641, a las puertas de Barcelona, en la montaña de Montjuich, le hizo caer en desgracia, viéndose obligado a marchar inmediatamente a Italia, en lo que podría considerarse un destierro, viaje que realizó sin su esposa y en unas condiciones muy precarias. El marqués estuvo todo ese año de 1641 entre Roma y Nápoles, hasta que en diciembre se le daba definitivamente una embajada extraordinaria en Roma que le se prolongó durante 1642. Las gestiones diplomáticas efectuadas ante la Santa Sede le fueron devolviendo poco apoco el favor de la Corona, por lo que fue nombrado definitivamente Virrey de Nápoles y Sicilia en 1643. Fue entonces cuando su esposa doña Mariana Engracia se incorporó a su residencia siciliana, donde permanecieron juntos hasta el fallecimiento de don Pedro Fajardo en la ciudad de Palermo, en 1647, muerte quizá acelerada por las inquietudes que le causaron las revueltas en aquellos dominios españoles de Italia.

La situación que se le planteó entonces a la marquesa viuda debió ser grave, por lo que se ha venido afirmando que salió precipitadamente de Sicilia con lo más imprescindible y algunos de los objetos queridos por la familia[22], entre ellos las famosas reliquias de Santa Rosalía y San Felipe niño-mártir, la de la *Leche de la Virgen*, entre otras[23]. Esta idea, expresada por los autores que han escrito sobre los marqueses de los Vélez, que de forma más o menos explícita han dado por supuesto que el momento de la adquisición de estos venerables restos fue la etapa siciliana de la marquesa, ha resultado no ser cierta, al menos, en el primero y último de los casos reseñados[24]. En cuanto a la reliquia de Santa Rosalía, tal aserto es más difícil de entender, pues, como era conocido, al menos, desde mediados del siglo XX, siempre había estado junto a ella el pergamino que la autentifica y documenta. En cualquier caso, no podemos saber con certeza si, como se ha señalado, la caja regresó a España con doña Mariana Engracia, lo que hubiera implicado un viaje de ida y vuelta a su lugar de origen, o si permaneció en nuestro país durante estos pocos años. Sólo un golpe de fortuna en la investigación documental podrá aclarar estas circunstancias.

22 P. ALCAINA FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 42.

23 V. SÁNCHEZ RAMOS, "El poder de una mujer…" ob. cit., p. 27, afirma que el grueso de sus pertenencias, incluida su colección de reliquias llegó a Vélez Blanco en 1648.

24 Sobre la reliquia de *La leche de la Virgen* que Sánchez Ramos escribe que la trajo de Italia doña Mariana Engracia y sobre otros aspectos de su coleccionismo artístico, ver el trabajo de Mª.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La plata de la capilla de los Vélez de la catedral de Murcia", que se publica en este mismo volumen.

Una vez desembarcada en España, doña Mariana Engracia se instaló con sus hijos en Vélez Blanco a finales de 1647 en el castillo-palacio de los Fajardo, a lo que tenía derecho por las capitulaciones matrimoniales negociadas en 1632, en las que se le concedía una de las villas del estado velezano, *la que ella eligiere, con las casas principales, y con su jurisdicción civil y criminal […] para que por todos los días de su viudez lo goce y posea la dicha señora […]*[25]. Allí tuvo lugar la etapa de luto por la muerte de su esposo durante la que, además de ocuparse de la educación de sus hijos, entre ellos don Fernando Joaquín Fajardo Álvarez de Toledo (1635-1693), futuro VI marqués de los Vélez, aún menor de edad, y del gobierno de sus señoríos, hubo de resolver los problemas relacionados con la herencia de don Pedro. Entre 1650 y 1653, se hallaba instalada en Baza, al parecer, por la persistencia de la epidemia de peste que, desde 1648, asolaba la zona, y entregada a resolver sus asuntos, regresando a Vélez Blanco en la segunda mitad de este año[26]. Una década después, en 1657, la marquesa emprende el camino de la Corte, para ingresar en ella como dama de honor de la reina doña Mariana de Austria, y aya del futuro rey Carlos II, iniciando así la última y fructífera etapa de su vida, que se extendió hasta 1686, año de su fallecimiento, con los altibajos provocados por la política en la difícil vida de palacio, pero en la que logró su principal objetivo, el encumbramiento de su hijo don Fernando Joaquín Fajardo al ámbito de los grandes servicios a la Corona.

Tuvo la marquesa fama de mujer piadosa, amante de coleccionar reliquias de santos, así como de procurar ajuares litúrgicos dignos a las iglesias de sus dominios, como quedó de manifiesto en el solemne sermón y panegírico que pronunció fray José Briz Albornoz en la catedral de Murcia, con motivo de la celebración de sus honras fúnebres[27]. Este aspecto de su carácter debió ser el que moviera su ánimo a desprenderse, en 1648, de la preciada reliquia de Santa Rosalía. En efecto, habiéndose extendido a Vélez Blanco la epidemia de peste que azotaba el Sudeste peninsular por aquellos años, con objeto de que la abogada contra este mal protegiera la villa de tan terrible plaga, entregó la reliquia de la Santa palermitana que quedaría depositada desde entonces en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol[28]. Según Tapia Garrido

25 V. SÁNCHEZ RAMOS, "Sangre honor y mentalidad…" ob. cit., p. 47.

26 Ibidem y "El poder de una mujer…", pp. 29-32.

27 *Sermón Fúnebre y Panegírico a la muerte de la Excelentísima Señora doña Mariana Engracia Toledo y Portugal, Marquesa de los Vélez, Aya de el Rey nuestro Señor Carlos Segundo y Patrona de la Santa Provincia de Cartagena de la Observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco. Sábado, 19 de enero de 1686 en la catedral de Murcia.* Murcia 1686, pp. 23-25. Citado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena.* Murcia, 1997, p. 110.

28 J.A. TAPIA GARRIDO, ob. cit, p. 267, así como V. SÁNCHEZ RAMOS, "El poder de una mujer…" ob. cit., p. 27. Con el mismo fin entregó a la villa de Mula la reliquia del niño-mártir italiano San Felipe, en 1648. Sobre esta cuestión, puede consultarse J. GONZÁLEZ CASTAÑO, "La apocalipsis en Mula en la primavera de 1648". *Áreas* nº 3-4, 1983, p. 183. Citado por V. SÁNCHEZ RAMOS, ob. cit, p. 27.

fue a instancias suyas que las autoridades locales solicitaron de las eclesiásticas, en 1649, la proclamación de la Santa como patrona de Vélez Blanco[29], contribuyendo la marquesa de forma muy eficaz con ésta iniciativa y otros actos a la expansión del culto a Santa Rosalía de Palermo por España.

29 J.A. TAPIA GARRIDO, ob. cit, p. 267.

ESTE LIBRO, EL OCTAVO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 25 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2008, EN VÍSPERAS DE LA FIESTA QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA DEDICA A SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS Y DE LOS JOYEROS

Beate Eligi, inclite patrone,
lux splendorque artis argenteae
gemmarumque pretiosissima gemma es