Estudios de Platería

JESÚS RIVAS CARMONA (COORD.)

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2010

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2010

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2010

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2010

Estudios de platería, San Eloy 2010 / Jesús Rivas Carmona (Coord.).– Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010
755 p.
ISBN: 978-84-8371-644-1
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, 2010

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, 2010

ISBN: 978-84-8371-644-1

Depósito Legal MU-1.761-2010

Impreso en España –Printed in Spain

Imprime: F.G. Graf, S.L.
fggrag@gmail.com

A todos los que, en estos diez años, han honrado a San Eloy
con su aportación a los Estudios de Platería

Índice

PRÓLOGO..... 15
Fr. Francisco Martínez Fresneda
O.F.M. Provincia de Cartagena
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2009

ESTUDIOS

Plateros de Guatemala. Miguel Bruno Guerra Ávila, *Primus Inter Pares* 21
Javier Abad Viela
Arquitecto

El Bufete de Plata del Museo Nacional de Artes Decorativas. Nuevas apor - taciones al estudio de su diseño 45
Javier Alonso Benito
Lucía Aragón Seguí
Museo Nacional de Artes Decorativas

Piezas de la Joyería Ansorena en los templos guipuzcoanos 61
Pilar Andueza Unanua
Universidad de Navarra

Appunti sul Tesoro della Chiesa Madre di Pollina 77
Salvatore Anselmo
Università di Palermo

Plata, joyas y plateros en la prensa periódica madrileña, 1800-1808 89
Inés Antón Dayas

Nuevos datos sobre Leonardo Chopinot, platero de oro de la segunda mitad del siglo XVIII 105
Amelia Aranda Huete
Patrimonio Nacional

Hortus conclusus: la joyería en las clausuras femeninas 125
Letizia Arbeteta Mira
Museo de América

La platería tardogótica de Castrojeriz y la obra de Diego de Bilbao 143
Aurelio A. Barrón García
Universidad de Cantabria

Il Web 2.0: Nuove prospettive per gli studi sui manufatti in argento 159
Nicoletta Bonacasa
Università degli Studi di Palermo

Una aportación documental al panorama de la platería alicantina en el siglo XVIII..... 171
Alejandro Cañestro Donoso
Universidad CEU Cardenal Herrera

El platero guipuzcoano Francisco Arenas en V izcaya..... 185
Raquel Cilla López
Museo Diocesano de Arte Sacro (Bilbao)

Las custodias valencianas: análisis de una tipología 195
Francisco de Paula Cots Morató
Universitat de València

Romano (hacia 1830-1896) y Héctor (hacia 1853-1910) Marabini, joyeros en Madrid..... 221
José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense

Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid..... 235
Juan María Cruz Yábar
Museo Arqueológico Nacional

Algunas notas sobre platería civil en Córdoba 251
María Teresa Dabrio González
Universidad de Córdoba

L'arte del corallo tra Trapani e la Spagna 269
Maria Concetta Di Natale
Università degli Studi di Palermo

Il tesoro della Cattedrale di Siracusa nel XVI secolo. Note e documenti 291
Giampaolo Distefano
Università degli Studi di Siena

Precisiones sobre los cargos públicos de la platería en el Virreinato de Nueva España (1527-1650)..... 305
Carmen Heredia Moreno
Universidad de Alcalá

Reinas y joyas en la Europa del siglo XVI 319
Natalia Horcajo Palomero
Doctora en Historia del Arte e Investigadora de Joyería

Il database degli Argenti dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia .. 340
Sergio Intorre
Università degli Studi di Palermo

Envío de unos bejuquillos de oro de China por la ruta del galeón de Manila 347
Yayoi Kawamura
Universidad de Oviedo

La platería del catolicismo clandestino (s. XVII-XVIII) en la provincia de Friesland/Frisia (Países Bajos)..... 357
Justin E.A. Kroesen
Universidad de Groningen

El platero giennense Jerónimo de Morales (h.1580-1649): Aspectos biográficos y artísticos..... 377
María Soledad Lázaro Damas
Centro Asociado de la UNED. Baza (Granada)

Contribución al estudio de la platería eucarística en Canarias. Un sagrario manifestador inédito en Tenerife..... 395
José Cesáreo López Plasencia

Plata en el Monasterio de la Resurrección, de la Orden del Santo Sepulcro, de Zaragoza..... 409
Amelia López-Yarto Elizalde
Instituto de Historia, C.S.I.C. Madrid

Gioielli e suppellettili d'argento nelle corti dei Moncada tra XVI e XVII secolo 423
Rosalia Francesca Margiotta
Università di Palermo

Sencillez, nobleza y belleza. Estudio sobre la platería en el arte cristiano contemporáneo 433
Víctor Marín Navarro
Doctor en Historia del Arte

La vajilla de Godoy 451
Fernando A. Martín
Patrimonio Nacional

La colección de platería del Museo Franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila): del Plateresco al Rococó 463
Antonio Pedro Martínez Subías
Doctor en Historia del Arte

Mazas ceremoniales civiles en Navarra 487
Ignacio Miguéliz Valcarlos
Universidad de Navarra

La restauración de orfebrería: alteraciones y criterios de intervención 503
Mª Paz Navarro Pérez
Restauradora de orfebrería del I.P.C.E. (Instituto del Patrimonio Cultural Español)

El platero madrileño Martín de Alcolea (1731-d.1810) 517
Pilar Nieva Soto
Doctora en Historia del Arte
F. Javier Montalvo Martín
Universidad de Alcalá

Más valioso que la plata (El frustrado viaje a Nueva España de D. Francisco de Armona) 533
Antonio Peñafiel Ramón
Universidad de Murcia

La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599) 543
Almudena Pérez de Tudela
Patrimonio Nacional

El tesoro de la Catedral de Salamanca durante los siglos XVI y XVII 573
Manuel Pérez Hernández
Universidad de Salamanca

La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII 593
María Isabel Pérez Rufí
Universidad de Sevilla

Platería e Ilustración: el ejemplo de la catedral de Orihuela 613
Manuel Pérez Sánchez
Universidad de Murcia

El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628 629
Mª Ángeles Raya Raya
Universidad de Córdoba

Platería y Semana Santa 651
Jesús Rivas Carmona
Universidad de Murcia

La custodia procesional del Corpus Christi de Santa María de Linares (Jaén), obra del platero Tomás de Morales 669
Miguel Ruiz Calvente
Universidad de Jaén

Nómina de plateros lucenses de los siglos XVI y XVII 691
Manuela Sáez González
Doctora en Historia del Arte

Excrementos de oro. La escatología áurica de Dalí y Jodorowsky 703
Carlos Salas González
Doctor en Historia del Arte

Plateros de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América..... 717
María Jesús Sanz
Universidad de Sevilla

La custodia de la Catedral de Santa María de Ibiza 739
Francesc Xavier Torres Peters
Delegado Diocesano de Liturgia y Patrimonio
Museo Diocesano «Santa María» de Ibiza y Formentera

PRÓLOGO

Eloy significa «el elegido», elegido por Dios para modelar el oro y la plata. San Eloy trabaja en la fabricación de monedas, de relicarios y de toda clase de objetos para la Iglesia, el rey y gente importante de entonces. A la par que cultiva los metales preciosos, gusta modelar también las almas: ayuda a los pobres, libera a los esclavos, restaura la paz entre gente enfrentada y ora a Dios. Funda dos monasterios para que los monjes se dediquen a cantar la gloria de Dios en la historia del hombre. Llega a ser obispo de Noyon, promoviendo el cristianismo como religión y cultura en la que aúna el servicio a Dios y el servicio al hombre. El día 1 de diciembre del año 660 traslada su morada terrestre a la gloria divina.

San Eloy vive hoy en la gloria del Señor, pero todavía no ha dejado de trabajar en la historia humana. Y lo hace por medio de su patrocinio de la Platería. Este

patrocinio lo ejerce en Murcia de una forma especial. Bajo la guía del prof. Jesús Rivas se celebra un Curso Internacional de Platería, donde se dan cita los mejores profesores de esta rama del Arte. Junto a la ciencia está la fe cristiana; siempre han andado de la mano o de espaldas, pero nunca desconociéndose. Se celebra, pues, una Eucaristía, se hace una procesión por el centro de la capital murciana y en la iglesia de San Bartolomé, donde está el santo tallado por Salzillo, se pronuncian pregones, se ponen bandas, se dan distinciones, se firman convenios, se ofrecen flores, se paga el diezmo para la conservación de la imagen, etc. Es algo inaudito que en los comienzos de este milenio se reproduzca al detalle una fiesta medieval y, sobre todo, encuentre sentido para las autoridades académicas, profesores y alumnos.

Junto a la ciencia y a la fe, uniéndolas, está la fiesta. Porque la vida es tan sagrada que hay que celebrarla en todos los sentidos que entraña. Los plateros de la calle de la Platería ofrecen ramos al Santo, las alumnas y alumnos regalan el símbolo de la Facultad de Letras y caramelos a la gente que pasea por esta calle central de Murcia, hay una chocolatada para iniciar el día y una comida de hermandad. En la vida no sólo se estudia y reza, también se convive y se come y bebe.

Es difícil encontrar en la sociedad algo parecido a la fiesta de San Eloy promovida por la Universidad de Murcia, acontecimiento muy normal en épocas anteriores. Está tan dividida la gente que apenas se relacionan los que estudian, comercian, rezan y se divierten. Son mundos separados en los que cada uno se ordena la vida al margen de los demás, desconociéndose las distintas instituciones que formalizan el entramado social que arropa a todos los hombres que componen una cultura.

Sin embargo el texto que prologamos es un signo de que la vida puede ser de otra manera. Al menos es como lo presenta la Facultad de Letras y su Departamento de Arte. Se relacionan estudiosos de todo el mundo, poniendo en común sus conocimientos; se relacionan profesores y alumnos, poniendo en común el ansia de saber; se relaciona una parte de la Universidad con los comerciantes, reconociéndose su servicio al arte, a la belleza, a la perfección, aportando su grano de arena a la «cosmética»; se relaciona la gente sencilla de la calle con unos señores, que les saludan con amabilidad y un poco de vergüenza. San Eloy en Murcia hace que la vida sea una relación espontánea y reflejа; abierta y honda; joven y madura; alegre y gozosa; superficial y sesuda; sea como fuese, pero que sea relación humana, para sacar al hombre de la soledad y ofrecerle la oportunidad de vivir, saber y amar. Al menos, en la fiesta de San Eloy, esta relación la establece la Facultad de Letras y su Departamento de Arte.

Fr. Francisco Martínez Fresneda
O.F.M. Provincia de Cartagena
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2009

ESTUDIOS

Plateros de Guatemala. Miguel Bruno Guerra Ávila, *Primus Inter Pares*

JAVIER ABAD VIELA
Arquitecto

Maestro examinado. Uno de los más importantes artistas del siglo XVIII en el continente americano. También, sin lugar a dudas, el más conocido de los plateros de Guatemala[1]. Nació en Santiago de Guatemala entre el 15 de noviembre de 1750 y la misma fecha de 1751. Sus padres fueron Baltasar Guerra, fallecido entre noviembre de 1767 y julio de 1773, del que desconocemos su ocupación u oficio, y María de la O de Ávila y Rincón, hija del maestro examinado Blas de Ávila y Quevedo.

En el testamento del maestro platero Blas de Ávila, otorgado y fi rmado el día 15 de noviembre de 1767[2], se otorga condición de herederos a sus seis nietos, hijos

1 Entre otras cosas, Guerra es el primer platero guatemalteco merecedor de un trabajo monográfico. Ver C. ESTERAS, «Miguel Guerra, platero de Guatemala (1773-1802)». *Cuadernos de Arte Colonial*, Museo de América. Madrid, 1992.

2 A1. 20 L.973 A, apartado 17. Protocolo del escribano Manuel V icente de Guzmán, años de 1766 y 1767.

Se trata de uno de los documentos clave, por la alta cantidad y minuciosa calidad de información que aporta, para conocer el origen y desarrollo de la más importante dinastía de artistas guatemaltecos. El legajo se halla en pésimo estado de conservación y a punto de perecer . Pese a encontrarse resguardado en la sección «*en restauración*» del AGCA, y no poder ser examinado sino con especial permiso

de María [*de la O*] de Ávila, ya difunta. Entre ellos encontramos a «*Miguel Bruno Guerra, de dieciséis años*». Los nombres de los hermanos vivos eran: Francisco Javier (de 25 años), María Polonia (18 años), Antonia Basilia (10 años de edad), Manuela Silvestra, y Vicente José (cuyas edades resultan ilegibles en el documento), todos ellos vivían en 1773 pero, salvo los dos mayores, habrían muerto muy probablemente antes de octubre de 1803[3]. Miguel Guerra falleció a principios de 1805, tras una larga enfermedad que le aquejó, imposibilitándolo parcialmente, durante prácticamente los dos últimos años de su vida.

En la totalidad de los numerosos documentos inéditos referentes al maestro localizados por nosotros en el Archivo General de Centroamérica (AGCA), Guerra queda registrado como uno de los plateros que mayor cantidad de plata y oro manifiesta, y por lo tanto de los maestros más activos ante las Cajas Reales de Guatemala, tanto en el rubro de quintos como en el de remaches. Al igual que la práctica totalidad de sus colegas centroamericanos del siglo XVIII, trabaja indistintamente oro y plata. Aunque nunca hayamos visto su marca sobre un objeto de oro, la documentación es clara al respecto, a título de ejemplo, durante el año 1790 Miguel Guerra quinta 270 marcos de plata y más de 6 marcos de oro[4]. En conjunto, no cabe duda de que fue el platero con mayor éxito profesional en la capital del Reino durante todo el último cuarto del siglo XVIII. Ocupó como aprendices, o como oficiales en su obrador, a varios de los plateros que figurarían luego entre los más destacados maestros de las primeras dos décadas del siglo XIX, entre ellos José María Argueta[5], Francisco Álvarez, o su primo Alejo de Ávila.

Al menos desde 1768, a los diecisiete o dieciocho años de edad, trabaja como oficial de platero (antes lo había hecho como aprendiz), junto a su tío Manuel Antonio de Ávila, en el obrador que había sido de su abuelo Blas de Ávila. En los folios reservados a los quintos de su tío en el LQ de 1769 se puede leer: «*En 27 de*

---

de la dirección, se acaba tropezando con la increíble y extraordinaria dificultad de que el Archivo carecía todavía de restauradores en septiembre de 2005. Desconocemos si la situación ha mejorado en la actualidad.

3 Pese a que en esta fecha Blas ya tenía otros nietos, Miguel y sus hermanos resultan los únicos nombrados en el testamento; la causa reside en que su madre, María de la O, había fallecido con anterioridad al acto testamentario, a causa de lo cual los hermanos Guerra Ávila quedaban constituidos automáticamente como herederos forzosos y directos de su abuelo.

4 Del LQ de 1790 no nos quedan sino unas pocas hojas sueltas conteniendo, entre otros, parte de los quintos de Manuel Antonio de Ávila y la cuenta final (quintos menos remaches) de Miguel Guerra.

5 José María Argueta, hijo del maestro examinado Manuel Argueta fue uno de los plateros guatemaltecos de mayor éxito en los comienzos del s. XIX. En la solicitud para su examen y licencia del año 1800, Argueta asegura que sus padres (el maestro examinado Manuel Argueta le entregaron al «*maestro público Miguel Guerra*» para que le enseñase el oficio de platero, cosa qué, según asegura el solicitante, aquél «*hizo perfectamente*».

febrero quintó Ávila 7 m/cos y 2 o/s. y fi anza por su ofi cial Miguel Guerra»[6]. Este asiento lleva la fi rma de ambos, tío y sobrino: *«Ábila»* y *«Miguel Guerra»*. En la siguiente anotación se manifiesta: *«en 2 de Marzo quintó Ábila 10 m/cos 1 o/s.»* , pero la firma reza *«Miguel Guerra»*[7].

El doce de julio de 1773, los hermanos Francisco, Miguel y Polonia Guerra, y su abuela materna, Josefa Rincón, como curadora *«ad bona»* de los otros tres hermanos, Antonia, Manuela y Vicente, todavía menores de edad, venden a su tía Micaela de Ávila Rincón, la menor de las hijas de Blas de Ávila, una casa cubierta de teja en el barrio de San Sebastián; exactamente en el paraje llamado popularmente « *la Joya*». Los hermanos habían heredado este edificio de su abuelo[8]. La citada casa había sido valorada en una cantidad importante: mil ciento siete pesos. Tenía una fachada a la calle de doce varas de largo y una profundidad de veintidós (10x18 metros aprox.). En este documento se atribuye a Miguel Guerra la condición de mayor de edad pese a tener cumplidos solamente veintitrés años (la mayoría de edad legal estaba en 25 años), quizás por ser ya para entonces huérfano de padre y madre.

En noviembre de 1774, los ofi ciales de la Real Contaduría, a petición del fi scal de la Audiencia y por orden del mariscal de campo don Martín Sáez de Mayorga y Ferrer, Capitán General de Guatemala, emiten uno de los documentos más clarifi - cadores sobre las prácticas del Gremio de Plateros, en lo que se refi ere a evitar los intentos de control administrativo y fi scal por parte del gobierno:

> *«M.Y.S. Procedido al cotejo que V.S. nos ordena, conformes a lo pedido por el Sr. Fiscal: hallamos que de todos los Maestros que se contienen en estas diligencias no son matriculados Josef Cornelio de Lara=Juan Ríos=Miguel Guerra y Nicolás Flores (...)»* .
>
> *«(...) y como en las cuentas de lo que en el discurso del tiempo quintan y remachan, se incluyan también barias partidas pertenecientes a los que no están en matricula, por valerse éstos de los matriculados extrajudicialmente, trayendo unidas barias pertenencias sin distinción, resulta de aquí, y de todo lo expuesto, no poderse cotejar con las relaciones de lo que cada uno por si ha labrado.*

---

6 Lo que significa que mediante la fianza satisfecha por su tío, Miguel Guerra podría presentar plata de manera personal ante las reales cajas aun no siendo maestro examinado y , por lo tanto, sin figurar en las listas de los LQ, aunque siempre a nombre y bajo la licencia de su tío. Situaciones similares a ésta resultan muy frecuentes entre los plateros de la época colonial.

7 A3.20 L.674 E.12863.

8 A1.43 L.2677 E.22723. Testimonio procedente del protocolo del escribano público Carlos de Figueroa. Esta parcela (« *sitio*»), denominado la « *la Joya* » tiene larga historia documentada. En 1632 fue adquirido en almoneda pública por Alonso Sánchez de Tocina, esposo de Juana de Bozarráez y , por lo tanto, concuñado de Juan de Salazar , todos ellos plateros. El lugar , ya edificado, fue adquirido en 1748 por Blas de Ávila para aumentar la superfi cie de sus propias casas a las que era contiguo.

Miguel Arnaiz y Juan de Murillo.
Real Contaduría, y noviembre 8 de 1774» [9].

He aquí la descripción más exacta de los hábitos del gremio, y de cómo pudieron trabajar y quintar, tanto Miguel Guerra como otros plateros, mucho antes de estar matriculados[10], y tener por ello, licencia para exhibir metal ante la Caja Real y permiso legal de apertura de tienda pública. El propio Guerra habría confirmado despreocupadamente esta situación, cuando unos pocos meses antes, respondiendo a la notificación de la orden del alcalde ordinario, D. José Piñol, que le exige declarar el metal precioso labrado durante los meses corridos de 1774, afirma impertérrito haber trabajado las siguientes obras:

> *«(...)al Sr. Maestro Dn. Joseph de Eloso* [11] *le ise los rrallos de Nuestra Señora de los Dolores del Serro con peso de sinquenta marcos, los que me dio dicho cura en los rrallos que desvaraté, y otras piezas de la yglesia misma lla avolladas»*.

En segundo lugar, y por si fuera poco lo anterior (recordemos que a la sazón el maestro ni siquiera poseía licencia de presentación y apertura de tienda pública), declara haber trabajado para el Arzobispo don Pedro Cortés y Larraz:

> *«Mas, a el Sr. Ylustrísimo le yse una dosena de cubiertos y una palmatoria y puntero con peso de dies y siete marcos sinco onsas los que resiví en plata de asogue»* [12].

---

9 A1 L.8 E.193.

Se encuentra incorporado al final de la Providencia del Presidente de la Audiencia por la que se requiere al gremio que declare las piezas de plata y oro que hayan trabajado en los meses transcurridos de 1774.

10 Por ejemplo, su primo Luis de Ávila, al que también encontramos labrando plata, bajo la protección de su tío Manuel Antonio en 1769. Esta práctica, que posiblemente, venía de lejos, continuará en el gremio, inmutable, hasta el final de la Capitanía General.

11 José María de Eloso y Cuevas (h.1729-Nueva Guatemala, 1802), cura de la parroquia de la Candelaria, una de las cuatro existentes en Santiago de Guatemala y, a la sazón, la última en aparecer. Blas de Ávila, en su testamento de 1767, lo ya cita por su cargo eclesiástico y poco después merecería una buena opinión de su Arzobispo (1769-1770) durante la visita que realizó a su archidiócesis. Eloso fue siempre cliente fiel de los descendientes de Blas. Son numerosas las obras atribuibles o marcadas por Miguel Guerra que todavía se conservan en la iglesia parroquial de la Candelaria en la Nueva Guatemala. Este cura había reunido a su muerte una biblioteca de más de ciento sesenta títulos, muchos de entre ellos de temática no religiosa, hecho no excesivamente frecuente en la Guatemala del siglo XVIII.

12 Pedro Cortés y Larraz (Belchite, 1712-Zaragoza, 1787). Arzobispo de Guatemala entre 1767 y 1779. De carácter firme y tenaz, este aragonés fue sin lugar a dudas el más destacado de los Arzobispos de Guatemala durante el siglo XVIII y un magnífico escritor en lengua española. A lo primero contribuyeron las especiales circunstancias que le tocaron vivir; lo segundo lo demostró en su conocidísima «*Descripción geográfico-moral...*», obra en la que detalla la visita pastoral que giró por toda su diócesis

Finalmente, para el hacendado don Luís Pineda labró una docena de platos, un platón y una bacinica que pesaron 35 marcos y 4 onzas, para cuya labor se proporcionó al platero objetos de plata ya usados (« *plata vieja*»)[13].

Pese a haber trabajado con tanta intensidad y con tal notoriedad, el maestro no aparecerá en ninguno de los Libros de Quintos existentes entre 1769 y 1774. La causa reside en que estos documentos acogen exclusivamente plateros examinados y matriculados ante las Reales Cajas.

El 3 de marzo de 1776, cumplidos los veinticinco años de edad, tras haber cumplido con todos los requisitos administrativos que implicaba el examen, entre los que figuran afianzar los quintos, pagar el impuesto de la media annata y la tasa del 18% por su traslado a España, recibe el título de maestro platero y la licencia para poner tienda pública[14]. Después de cumplido lo anterior (paso imprescindible, reflejado en un «*Libro de pases de Títulos*», pero del que carecemos del documento original), figurará con folios reservados a su nombre en todos los Libros de Quintos encontrados entre 1780 y 1804 (1780, 1782, 1783, 1785, 1786, 1787, 1788, fragmentos del libro de 1790, y 1804) [15].

---

entre 1768 y 1770; posiblemente la más perspicaz (y un tanto escéptica) descripción de la moral social centroamericana en el siglo XVIII. Defensor a ultranza (pero no de primera hora, sino por influencia de su cabildo metropolitano, al que creyó deber lealtad) de las tesis « *terronistas*», o partidarias de una nueva reconstrucción de la capital del reino en el mismo emplazamiento del valle de Panchoy en el que se encontraba. Nunca olvidó a su muerte los lugares por donde había pasado en vida, e incluso antes de llegar aquella, todos recibieron buena memoria de él. En todos los aspectos que podemos documentar, fue un notabilísimo personaje.

13 Nótese que los tres clientes entregaron al platero metal del que podría suponerse (aunque posiblemente no probarse) que se hallaba al corriente de pago de los derechos reales. Eloso, dice Guerra, le proporciona plata vieja abollada, perteneciente a la misma parroquia de la Candelaria y qué quizás hubiera satisfecho en su día los derechos de quinto. El Arzobispo entrega « *plata de azogue* », el significado de esta expresión es ambiguo, pudiendo referirse al metal que entregaban los mineros como pago por el azogue (mercurio) utilizado para beneficiar la plata, al que, usualmente y dado que el comercio del metal pesado (procediera de Almadén o de Huancavélica en Perú) era estanco, se le suponía al corriente de derechos reales. Pero también significa, simplemente, el procedimiento de extracción del metal, del que existían dos modos principales: amalgama o fundición; siendo éste, aunque de menor productividad, el casi siempre elegido para obtener metal libre de impuestos. Finalmente, para el tercer cliente se utiliza « *plata vieja*», de la que ya no hay forma de saber si estaba sellada con la marca de quinto, de no haber sido remachada con anterioridad. En resumen: tantas puertas cerradas pudieron esconder pequeños trucos del platero en defensa de sus clientes.

14 A3 L.812 E.14914 fol. 187.

Este crucial dato se encuentra anotado en un « *Libro de Pases de Títulos* » para los años 1771 y siguientes. Se trata de un legajo compuesto por un registro de actos y concesiones administrativas de variada índole. El expediente original, propiamente dicho, no ha sido hallado entre los fondos del AGCA. Nos queda la duda de saber en qué ciudad se examinó, si en la Antigua o la Nueva Guatemala, aunque pensamos que el examen debió tener lugar en el establecimiento provisional de la Ermita, donde residían para esa fecha las autoridades administrativas, pese a que la gran mayoría de los maestros examinados permanecían todavía en esa fecha en Santiago de los Caballeros.

15 La pérdida del documento original implica nuestra ignorancia sobre importantes detalles como son el lugar del examen y el nombre de los maestros que formaron el tribunal.

En 1779, un auto informativo del contador de la Real Caja, Miguel Arnaiz, dirigido al Presidente de la Real Audiencia, afirma que los maestros Miguel Guerra y Manuel Antonio de Ávila son los únicos plateros matriculados residentes todavía en la arruinada ciudad[16]. Sin embargo, al continuar examinando el largo expediente, topamos con la curiosa incidencia de que además de los plateros mencionados, en la lista de notifi cados aparecen muchos más. Para nuestra sorpresa, el propio expediente se encarga seguidamente de desmentir al contador , cuando uno tras otro la gran mayoría de los plateros matriculados (y alguno que todavía no lo estaba) reciben la orden gubernamental trasmitida por el escribano responsable ¡en la Antigua Guatemala! Existen, por lo demás, sobrados indicios documentales de que la práctica totalidad de los maestros examinados no se instalarán en la nueva capital hasta bien trascurridos los primeros seis meses del año 1779, e incluso algunos lo harán bastante más tarde. La inevitable excepción, presente en toda actividad humana, está integrada por los maestros Gregorio de Ávila (al que acompañan sus hijos, oficiales todavía), Cornelio de Lara y Miguel Espinosa [17].

El día 23 de febrero de 1780, ya definitivamente instalado en la nueva capital, el maestro recibe el encargo de valorar la platería perteneciente a la testamentaría del cirujano de dragones don Manuel Sanz, muerto en acto de servicio en el castillo de San Fernando de Omoa [18]. Probablemente, este mismo año es el primero en el que se redacta un Libro de Quintos en la Nueva Guatemala, siguiendo idéntico sistema al vigente con anterioridad a 1773. En cualquier caso, se trata del primero que conocemos. Entre los doce maestros plateros a los que se acepta como matriculados figura en sexto lugar Miguel Guerra, el maestro quinta en este año la extraordinaria cantidad de quinientos cincuenta y ocho marcos y seis onzas y media de plata [19].

Durante el último cuarto del siglo XVIII, trascurre la época de mayor actividad creativa de Miguel Guerra. En 1781 fi rma como diputado del gremio, junto a sus primos Francisco Xavier y Luís de Ávila, y su colega José Antonio Girón, la petición al Presidente y Capitán General, Matías de Gálvez, por parte de individuos del gremio de plateros y batihojas, para que les sean vendidas cantidades de plata

16 Hemos encontrado dos documentos distintos sobre este expediente. El primero (incompleto, pues solo se compone de tres folios en mal estado) se encuentra en la actualidad en el interior del Libro de Quintos de 1773, compartiendo con él también su clasificación. En el segundo (cuya clasificación es: A1.16 L.2018 E.13993) se halla el procedimiento de notificación completo. Al repasar su contenido nos damos cuenta que Arnaiz escribía desde la nueva capital y sus datos sobre la situación en la Antigua distaban bastante de ser correctos.

17 Joseph Antonio de Guzmán no cambiará de residencia hasta ya bien entrado 1780. Por ello, pese a estar matriculado, no aparecerá en el LQ de ese año. En cambio, Gregorio de Ávila con su hijo Francisco Xavier debía encontrarse en plena mudanza, todavía en tierra de nadie, puesto que no se les menciona en ninguna de las dos ciudades (sin embargo, sabemos que fueron indiscutiblemente de los primeros en abandonar la arruinada capital, durante la primera mitad de 1775).

18 AGI. CONTRATACIÓN, 5689, n.4.

19 A3.21 L.L.2097 E.31805.

que remedien la escasez de metal entre particulares [20]. Al año siguiente, en 1782, siendo diputado del gremio procede, junto a Joseph Cecilia Solorzano, Juan Miguel de Espinosa, y el ensayador don Manuel Sánchez de León, al examen de su primo José María de Ávila. En este mismo año compra en las Reales Cajas según se asienta en el «*Libro de Rescates de Oro y Plata* » para los años de 1781 a 1783, un total de más de seiscientos sesenta marcos de plata de ley de 11 dineros [21].

En 1783, según el mismo « *Libro de Rescates de Oro y Plata* », adquirió Miguel Guerra unos 420 marcos de plata de ley 11 dineros y , además, conjuntamente con su primo Luís de Ávila compró otros 520 marcos, una onza y siete ochavas. Ambas cantidades resultan, en el entorno tan escasamente exuberante de la platería guatemalteca, de extraordinaria importancia. El precio que los maestros pagaban por el metal quintado procedente de la Caja de Rescates era, desde 1781, de nueve pesos, un real y 26 maravedíes, notablemente más alto que el vigente en el comercio entre particulares (alrededor de ocho pesos y medio incluyendo derechos de quinto), pero todavía conveniente en esa época de fuerte escasez de materia prima [22].

En marzo de 1784, la fi rma de Miguel Guerra aparece en segundo lugar tras la del albacea principal, marqués de A ycinena, refrendando la liquidación de la testamentaría de D. Manuel Orantes, hacendado, industrial y vecino de la V illanueva de la Concepción Petapa, para la que previamente había realizado el inventario y la valoración de la platería[23]. Unos meses más tarde, en diciembre de este mismo año, realiza el avalúo de la platería existente entre los bienes dejados por el difunto comerciante y capitán de infantería de la milicia provincial, don Fernando Sobral [24].

En los folios reservados a Guerra en el LQ de 1785, se observa que quintó más de doscientos marcos de plata y la importante cantidad de doce marcos y tres onzas de oro (más de dos mil ochocientos gramos), a los que se sumaron a fi nal de año otras seis onzas del mismo metal[25]. Posteriormente, en los fragmentos sobrevivientes del Libro de Quintos de 1790 que se refi eren a la cuenta de remaches de Guerra, aparecen varias entradas de oro con un peso conjunto de seis marcos y cinco onzas. En este mismo periodo quinta una pieza individual labrada en oro de ley de

---

20 A3.6 L.1709 E.27544.

Esta petición dará lugar a un notable expediente administrativo cuyo desarrollo mostramos en el capítulo que dedicamos al gremio de plateros.

21 A3.6 L.1711 E.27559.

22 En el continente americano el maravedí nunca paso de ser una unidad de cuenta. Nacido en el siglo XII en Castilla como moneda de oro; en el XVIII era ya moneda de cobre sólo acuñada en la Península exclusivamente por la ceca de Segovia. O dicho de otra manera, en este último siglo el maravedí era una unidad de cuenta de índole arcaizante y muy poco utilizada, habiendo sido sustituida por el «real de vellón».

23 A1.20 L.908 Protocolos del escribano real Sebastián González para 1783-1784.

24 A1.20 L.908 Protocolos del escribano real Sebastián González para 1783-1784.

Este amplio e interesante inventario desde un punto de vista tipológico está fi rmado, así mismo, por el platero José Antonio Girón.

25 A3.21 L.2115 E.32003.

20 quilates con un peso de dos marcos dos onzas y dos ochavas [26]. Desde luego, las anteriores cantidades resultan insignificantes si las comparamos con los más de 111 marcos (alrededor de 25,5 Kg) que pesaron los seis blandones de oro realizados por Miguel Guerra bajo encargo del Arzobispo de Guatemala, don Cayetano Francos y Monroy, que fueron quintados en 1791, según consta por certificación de los oficiales reales:

> *«Certificamos que por el Maestro platero Miguel Guerra se han presentado seis blandones de oro con peso de 111 marcos una onza 6/8 y 3 tomines, de los que sólo se les puso el real quinto en sus principales piezas, no habiéndose verificado en todas por no admitirlo y para que conste que todas sus piezas se deben reputar quintadas, aunque no tengan la marca, damos la presente. Nueva Guatemala, 5 de abril de 1791»* [27].

Estos míticos blandones, que serían recordados en 1807 por Domingo Juarros quien atribuyó su donación al obispo Cayetano Francos y Monroy[28], ya no existen. Los cuatro primeros fueron robados en fecha tan temprana como el 25 de mayo de 1815, año de la inauguración de la nueva Catedral. Los dos restantes se deshicieron en 1829, utilizándose el metal para el dorado del tabernáculo del altar mayor . El hecho de que el certificado de la Real Caja no mencione la cuenta de remaches

---

26 Por el peso (aproximadamente unos 500 g) pudo tratarse de un jarrito, bernegal o taza de uso doméstico de los que hemos encontrado varios ejemplos en los inventarios guatemaltecos y de los que incluso conocemos algún ejemplar.

27 Los datos sobre éstos blandones los hemos extraído en su totalidad del tercer volumen de la obra de J. ALONSO DE RODRÍGUEZ, « *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala*». Ed. Museo Fray Francisco Vázquez. Guatemala, 2005, pp. 47 y 48. Dada la imposibilidad por nuestra parte de acceder al Archivo Diocesano, cerrado en estos días a cal y canto, tenemos que decir que la reciente e inesperada aparición de éste tercer volumen de la obra de la gran historiadora cubano-guatemalteca nos ha proporcionado no poco consuelo.

28 D. JUARROS Y MONTUFAR, *Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala* . Guatemala, 1808.

Aunque una leyenda diocesana atribuye a donación del Arzobispo Francos y Monroi la mayoría de las obras labradas en oro pertenecientes hoy en día al tesoro de la Catedral de Guatemala, lo cierto es que son en su totalidad de épocas anteriores a la llegada de don Cayetano al continente: Las coronas de oro de la Virgen y del Niño se labraron entre 1762 y 1767. Entre los cálices, el más antiguo es del primer cuarto de siglo XVIII, apareciendo ya inventariado en 1735. El más moderno es, técnica y estilísticamente, muy cercano a las coronas, hasta el punto de pertenecer posiblemente al mismo obrador de aquellas, aunque pudo ser labrado incluso algunos años antes, en la década de los cincuenta. El copón tampoco ha de ser muy lejano en el tiempo a las dichas coronas. Finalmente, la custodia posee importantes paralelismos con el cáliz de los Mercedarios de Sarriá (Lugo), labrado por Blas de Ávila en 1751 y nada tiene que recuerde el rococó imperante en tiempos de don Cayetano. Por otra parte todos los objetos anteriores aparecen ya en los inventarios catedralicios de 1784, mientras que el par de donaciones documentadas de piezas de oro por parte de Francos y Monroi (los seis candeleros de Guerra y el juego de altar contratado con Pedro Rubio Utrera) fueron encargos del año 1790, habiendo desaparecido ambas durante el siglo XIX.

puede significar que los quintos se abonaron *«en reales de plata doble»* o, lo que es lo mismo, al contado y en efectivo.

De 1792 es la escritura de *«Venta de onze varas de sitio, el Maestro Miguel Guerra a favor de Dn. Juan Orantes»* [29]. El sitio (parcela) estaba situado en la manzana cuarenta y dos (luego ciento sesenta y cinco), y había sido asignado a la suegra del platero, ya difunta [30]. Miguel Guerra vende en el precio de cincuenta pesos, once varas de fondo a su vecino Juan de Orantes, hijo del que había sido cliente y amigo suyo, Manuel de Orantes. Firmaron como testigos del acto el maestro Manuel de Jesús Ballinas y Gálvez, su primo Alejo de Ávila (a la sazón oficial en su obrador), y el batihoja José María Guerra [31].

En 1795 participa en las diversas iniciativas del gremio en torno al fuerte rechazo inicial que suscita entre sus miembros la solicitud de examen en el oficio de batihoja de Domingo Zúñiga. La causa de tan inusitado estrépito reside en que los plateros suponían al solicitante esclavo del presbítero Francisco Armenteros, y por lo tanto incapaz de contratar y de obligarse [32]. Este extraño incidente movilizó al gremio como pocos sucesos anteriores. La Real Audiencia rechazó de plano las pretensiones de los maestros firmantes sobre la condición de esclavo de Zúñiga, un tipo *«cari abultado, color blanco, de tez clara, pelo castaño y ojos castaños»* [33].

Como mayordomo del gremio, forma parte del tribunal que el 2 de agosto de 1797 examina a José Rufino Ballinas y Gálvez, hermano del maestro examinado Manuel de Jesús Ballinas y Gálvez [34].

En el testamento firmado por M. A. de Ávila en 1801, ante el escribano público José María Estrada, el testador nombra a *«mi sobrino Miguel Guerra»* albacea testamentario, junto a su mujer, y le encarga y trasmite *«un comunicado secreto»* de 25 pesos [35].

El 31 de agosto firma el examen del platero y futuro primer ensayador de Quetzaltenango, Bartolomé Solís [36]. A finales de 1802 realiza el inventario y valoración

---

29 A1.20 L.762 E.9255 f.10. Protocolo de José María Estrada.

30 El habérsele asignado un «*sitio*» o parcela en el nuevo emplazamiento indica que la suegra de Guerra todavía vivía en 1776.

31 Pese a llevar el mismo apellido, José María Guerra no era, que sepamos, pariente de Miguel. En la documentación se le otorga la calidad de «*indio ladino*».

32 La madre era Mercedes Zúñiga, esclava del cura Armenteros.

33 A1.16 L.149 E.2903. En realidad, es probable que Domingo Zúñiga fuese hijo del propio cura. Por otra parte, Zúñiga fue aceptado en el ejército en 1790 y en su hoja de afiliación no se menciona su supuesta condición de esclavo. En su demanda los plateros lo identifican bajo el nombre de «*Domingo Armenteros*». Por otra parte, cuadra mal una persona blanca, con cabellos claros, y nariz larga, con el aspecto de un esclavo de raza negra, salvo que, como ya hemos adelantado en otro lugar, se tratase de un albino, incidencia genética sumamente rara.

34 A1.16 L.149 E.2907.

35 A1.20 L.766 E.9259.

En la Guatemala del siglo XVIII estos «*comunicados secretos*» suelen ser adjudicados a sacerdotes y, en cualquier caso, son signo de la máxima confianza entre dos personas.

36 A1 L.150 E.2929 fol. 5v.

de la platería perteneciente a la testamentaría de su viejo cliente y amigo, el cura de la Candelaria, parroquia de la que era feligrés Miguel Guerra, D. José María de Eloso y Cuevas, por encargo del presbítero D. José María Espinosa, albacea eclesiástico[37]. En el inventario previo, un criado del párroco llamado Florencio Bocanegra declara:

> *«6. Ytt. Quinze platos medianos, en cuio acto dixo Florensio que, aunque eran diez y ocho, uno se per dió tiempo a, y dos mandó deshacer su Amo, el uno por Miguel Guerra y el otro por Clemente Mendoza, cuios platos son muy usados»* [38].

Esta es la última fecha documentada en la que encontramos a Miguel Guerra dedicado personalmente a ejercer su oficio. Tenemos razones para pensar que muy pronto la enfermedad le obligaría a traspasar a su hijo T eodoro la dirección de su taller.

EL TESTAMENTO

El 15 de octubre de 1803 otorgó el platero sus últimas voluntades ante el escribano público José Maria Estrada [39]. El documento da comienzo con el maestro declarando ser *«hijo lexitimo de Baltasar Guerra y de María* [de la O] *de Ávila, ya difuntos (...) Hallándome gravemente enfermo de achaques que Dios Nuestro Señor ha sido servido enviarme pero en mi entero acuerdo, memoria y entendimiento natural, digo...»*.

La Profesión de Fe inicial, aunque omnipresente en la época, es en este testamento una de las más largas y prolijas de las que hemos encontrado entre los plateros de Guatemala. Miguel Guerra declara haber tenido once hijos legítimos como fruto de su matrimonio con María de San Blas Jerez, de los cuales, en el momento de testar, viven solamente tres: María de Jesús, José Teodoro, e Inés María Guerra Xerez *«que hoy viven bajo mi patria potestad»*. A renglón seguido el platero realiza un rápido inventario de sus bienes:

> *«La casa de mi morada, ajuar y demás muebles que en ella se encierran. La herramienta de mi oficio de platero que está en la tienda del obrador* ***a cargo de mi hijo T eodoro*** *(la cual, incluso el fi el grande con sus balanzas*

37 A1.20 L.952 fol. 300.

38 Se ha publicado un ostiario de plata marcado por Guerra en colección privada guatemalteca de hacia 1780-85, que muestra la siguiente inscripción antigua: «*Eloso y Cuebas* », J. ALONSO DE RODRÍGUEZ, ob. cit. Vol. II, p. 137, il. 44-45.

39 A1.20 L.767 E.9260. Protocolo del escribano José María Estrada.

y pilones, ***moldes y dibujos*** *, considero será su valor como de quinientos pesos)»*[40].

Junto a la vivienda que habita posee otros bienes inmobiliarios:

> *«La casa que está en la esquina de la señora Doña María Batres. Otra que sigue contigua o accesoria a esta y se extiende hasta la que sirve de Asiento de Gastos que tiene la Hermandad de San Juan de Dios y se están arrendando por (...). Otra casa que se halla en la quadra de la de mi morada, y quatro casitas de paja que están en la misma calle y se continúan alquilando».*

Como colofón de un rápido inventario de sus propiedades, declara tener en su poder «*algunas existencias de plata y alhajas* » que no especifi ca. Desde luego, sus bienes son relativamente elevados. Posiblemente sea, después de su abuelo Blas de Ávila, y junto a Pedro y Antonio de Castro, uno de los plateros con mayor éxito económico en la Guatemala del siglo XVIII. Por otra parte, declara ser acreedor de su tío Manuel Antonio de Ávila, por valor de *«ciento cuarenta y tres pesos con siete reales y medio, excedente de varias partidas de dinero que le tengo suplidas»* [41]. También le deben *«Ochocientos sesenta y ocho pesos dos reales que son a cargo de Dn. Ildefonso Medrano, vezino de la Havana, que hoy anda por el partido de Quetzaltenango»*[42].

La suma de las dos cantidades alcanza los mil pesos, cantidad considerable para la época. En el testamento pide el maestro a sus albaceas que intenten cobrar por los medios posibles a su alcance.

Finalmente, remite Guerra a su libro de cuentas para el conocimiento de las obras a su cargo y el estado en que se hallan. No menciona deudas por razón de su oficio. La sensación de buen orden en la administración de sus bienes es patente en el documento. Los albaceas nombrados en el documento son: su mujer , María de San Blas Xerez Palacios, el comerciante peninsular don Francisco Pacheco y Beteta, y su propio hijo Teodoro Guerra Xerez.

En lo personal no se olvida el maestro de sus dos hermanos todavía vivos: Francisco [Xavier] y Polonia, casado el primero con la cuñada del platero, Manuela

---

40 En agosto de 1803, fecha en la que dicta sus últimas voluntades, su taller ya estaba dirigido por Teodoro. Nótese que el maestro menciona sus dibujos entre el conjunto de sus herramientas. Miguel Guerra es, que sepamos, el único platero que valora específi ca y separadamente sus diseños en la Capitanía General de Guatemala.

41 Esta deuda sobrevivirá a ambos. En 1816 la viuda de Miguel reclama la devolución de la cantidad por la testamentaría de Manuel Antonio de Ávila. Dada la desabrida respuesta del yerno de Manuel Antonio, Mariano Solórzano Chacón, no parece probable que lo lograra.

42 No hemos encontrado en los archivos rastro de esta deuda en época posterior . Quizás fue cancelada.

Xerez; también recuerda a su tía, la bondadosa y educada Micaela de Ávila, hermana de su madre[43]. A los que hace un pequeño legado de veinticinco pesos a cada uno. También pide a su mujer e hijos *«que socorran y contribuyan a sus hermanos con algunos alimentos a imitación mía en continuación de lo que hasta aquí han practicado»*. Quizás tuvo alguna duda o temió por la buena conducta de su hijo Teodoro, puesto que lo amonesta y advierte por si cambia de conducta o cae en el vicio [44].

La escritura de últimas voluntades no viene acompañada de notificación de testimonio ni de certificación marginal del inicio de gestiones de testamentaría, posiblemente debido a que el fallecimiento del testador no tuvo lugar sino, aproximadamente, quince meses más tarde de su redacción y no debió dar lugar a contencioso alguno.

En el Libro de Quintos del año 1804, el último asiento de los quintos correspondientes a Miguel Guerra viene anotado y firmado por su hijo, Teodoro Guerra, *«por enfermedad de mi padre. 22 de Dic.»* . Sin embargo las cuentas anuales vienen refrendadas por la que parece ser la firma completa de Miguel, quizás añadida con antelación o como medida de emergencia [45].

El tres de diciembre de 1805, Teodoro Guerra se excusa, ante un requerimiento del Ayuntamiento para que efectúe el pago de ciertas obras realizadas en su calle, por ser menor de veinticinco años y estar sujeto a su madre, María de San Blas Xerez Palacios. La falta de mención de su padre como detentador de la patria potestad, solamente puede significar que éste había fallecido con anterioridad a esta fecha [46].

En un codicilo otorgado el 11 de julio de 1810, Manuel Antonio de Ávila cambia de albaceas testamentarios por haber muerto los anteriores: su mujer y su sobrino Miguel Guerra[47].

Pese a que en su testamento solicita el platero ser enterrado en la iglesia de San Francisco, a cuya Orden había demostrado especial veneración y para la que había realizado numerosas obras, concede finalmente libertad de elección de sitio a sus albaceas. En 1811 su viuda, María de San Blas Xerez, otorga a su vez testamento, en cuya 9ª cláusula puede leerse:

---

43 Posiblemente en conmemoración de la mala suerte de la buena mujer , cuando compró, y pagó al contado, una casa a sus sobrinos diecisiete días antes de la conmemoración de Santa Marta de 1773.

44 Temores que se verán plenamente confirmados en el testamento firmado en 1811 por su viuda María de San Blas Xerez.

45 A3.21 L.1264 E.21931.

Éste es el único Libro de Quintos producido en el siglo XIX por la Caja Real de Guatemala que hemos podido encontrar en el Archivo General de Centroamérica (AGCA). Estamos persuadidos de que esta firma, de letra clara y trazo firme no corresponde a la que cabría esperar de una persona tan gravemente enferma. Por otra parte la firma de Teodoro es sumamente parecida a la de su padre.

46 A1.10 L.92 E.2023.

47 A1.20 L.769 E. 9262.

> *«Es mi voluntad que cuando se concluya y estrene la Yglesia nueva de la Merced, se trasladen a ella mis huesos, los de mi marido e hija María de Jesús, que se hallan sepultados en la Yglesia provisional que hoy sirve (...)»*[48].

Dado que María Xerez sobrevivió varios años a su testamento de 1811 (al menos hasta 1820), es muy probable que la concienzuda, seria y voluntariosa mujer que fue, lograra su propósito, y que hoy los huesos del maestro platero Miguel Bruno Guerra y Ávila descansen junto a los suyos en algún lugar de la Merced de Guatemala[49].

LA OBRA Y LA MARCA DE MIGUEL GUERRA

En enero de 1769 Guerra era oficial de su tío Manuel Antonio de Ávila. En noviembre 1774, pese a no estar examinado, trabajaba por cuenta propia con obrador y tienda abierta al público. En marzo de 1776, tras el examen preceptivo, recibe de la Real Audiencia las licencias oficiales que legalizaban su situación profesional. Pensamos que debió ser muy cerca de esta última fecha cuando grabo su punzón personal. Durante el tercer cuarto de 1779, tras el abandono de la Archidiócesis por Cortés y Larraz, culmina su traslado a la nueva capital. La marca consiste en su apellido «*Guerra*» imitando la caligrafía de su firma e inscrito en un rectángulo. Hemos encontrado dos variantes menores de dicha impronta. Quizás uno de los punzones pudiera haber sido utilizado durante sus últimos años de vida, si no es que fuese instrumento propiedad de su hijo Teodoro[50].

La costumbre, que Miguel Guerra adquirió desde muy joven, de señalar con su punzón personal las piezas que trabajaba –que tan extraña e inconveniente debió parecer en el gremio al que pertenecía– ha resultado muy beneficiosa para la fama del artista[51]. Tras los muy escasos ejemplares marcados durante los años inmediata-

---

48 A1.20 L.770 E.9263 fol. 101. Protocolo del escribano José María Estrada.
La iglesia nueva de la Merced de Guatemala fue consagrada en 1813.

49 O al menos lo hicieran en su día. La iglesia de La Merced ha resultado muy afectada por varios terremotos, principalmente los de 1917, y necesitó serias obras de reconstrucción y consolidación. Por otra parte, la expulsión de las órdenes religiosas, supuso la transformación de la iglesia conventual en parroquia diocesana, lo que también pudo afectar sus osarios y enterramientos.

50 Recientemente hemos podido estudiar en el comercio de antigüedades una pila de agua bendita parcialmente dorada que lleva la segunda marca « *Guerra*» y la impronta de la « *Real Corona*» (CB) en una variante inconfundible que tenemos fechada en 1813 sobre dos objetos distintos. Por otra parte, el objeto, técnicamente muy inferior a la producción del maestro, está labrado en un estilo neoclásico algo seco, del que no conocemos ningún otro ejemplar marcado por Miguel.

51 El veedor del gremio de plateros y batihojas José Joaquín Sánchez de León, en un informe remitido a la Audiencia el año de 1785, dice lo siguiente: ***«para evitar los perjuicios que se siguen en estas obras, y el engaño que puede resultar en contra de los dueños que las mandan hazer , tengo amonestados a los maestros de platería para que cada uno tenga su marca y la ponga en las piezas que labrare, pero muy pocos cumplen con este punto»***. En efecto en esas fechas solamente cumplían con las

mente anteriores a 1750, bien por Antonio de Castro, bien por su hijo Domingo, o por otro miembro de su familia –puesto que todos ellos acostumbraron a actuar en compañía–, fue Miguel Guerra el primero de los plateros de la segunda mitad del siglo XVIII que parece haber utilizado punzón personal en la Capitanía General.

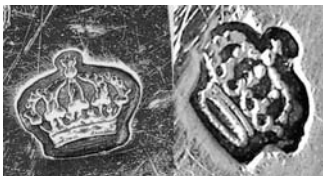
El estilo más común en las obras del maestro, cuya utilización nunca abandonará por completo, es el rococó, tímidamente aparecido en Guatemala durante la segunda mitad de la década de los cincuenta. A fi nales de los años ochenta comienzan a observarse en su producción signos transicionales hacia un muy atemperado estilo neoclásico, pero conocemos muy pocas obras (si alguna) en las que este estilo sea el dominante. De cualquier manera Guerra incorpora continuamente variantes personales a los mencionados estilos, y lo hace en tan gran número –y con tal intensidad– que en bastantes ocasiones no resulta obvio decidir en cuál de ellos se expresa.

MARCAS DE CIUDAD Y QUINTO QUE ACOMP AÑAN LA PERSONAL DE GUERRA

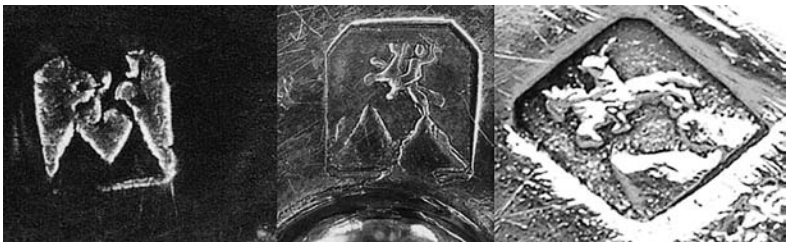
Las fechas que proporcionamos en los pies de foto son las que tenemos seguras por epigrafía o por documentación. Sin embargo, en algunas ocasiones los periodos pueden ser (y de hecho sabemos que son) más largos, aunque no podamos proporcionar límites exactos. Por otra parte, conocemos varios ejemplos de solapamiento en el uso de ciertas marcas, tanto de ciudad como de quinto, y no podemos garantizar que este fenómeno no ocurra en otros casos. Existen algunas variantes menores entre las marcas de Quinto Real (CB y CAro) que aparecen junto a la de Guerra.

Marca personal de Miguel Guerra Ávila. 1776-1805.

Marcas Sº3 (Real Caja) 1776-1779 y CC (Quinto Real), 1741-1779.



Marcas CB 1781-1821 y CAro 1798-1817 (Quinto Real).



Marcas NG1 1781-1792, NG2 1796-1813, NG4 1798-1813.

Conocemos doce objetos en los que la marca personal del platero viene invariablemente acompañada por la impronta de la corona columnaria (CC), junto a la tercera y última variante del punzón de la Real Caja de Santiago de Guatemala (Sº3). Si bien la marca de la «*real corona*» era utilizada desde mediados de la cuarta década (hacia 1735-1737, con seguridad 1741), el punzón de ciudad fue utilizado en todo caso desde muy poco antes de entrado el año de 1776. El estilo de las obras que llevan la dicha marca, invariablemente rococó y con escasos o nulos recuerdos del pleno barroco, apoya esta cronología. De cualquier manera, la vigencia de ambas marcas finalizó durante la segunda mitad de 1779, cuando fueron sustituidas por los nuevos punzones grabados por el recién llegado ayudante de grabador principal de la Casa de la Moneda, Pedro Garci-Aguirre [52].

Ordenanzas Miguel Guerra, José Antonio Girón y (posiblemente) Francisco Xavier de Ávila. Otros maestros como Miguel de Espinosa o Manuel de Jesús V allinas y Gálvez hicieron breves y renuentes intentos de abrir un punzón personal, pero abandonaron su uso en cuanto el gremio consiguió el cese del veedor ese mismo año.

52 Pedro de Alcántara Garci-Aguirre, grabador, arquitecto y profesor de dibujo, uno de los personajes clave en el agónico esplendor de las artes en Guatemala entre 1780 y la independencia. Recibió el permiso de paso a Indias el 21 de octubre de 1778, viajó con su mujer y tres hijos y desembarcó en el puerto de Omoa, tomando posesión de su empleo, remunerado con 800 pesos anuales, el primero de abril de 1779 como ayudante de grabador principal de la Casa de la Moneda. Uno de los primeros encargos que recibió fue un juego de punzones para « *el uso de las Reales Cajas* », pues los anteriores se hallaban desgastados o rotos por el uso. Fue uno de los principales introductores del neoclasicismo en Guatemala desde su cargo de la Escuela de Dibujo. Falleció el 15 de septiembre de 1809, víctima de un tumor (changro) en la garganta.

Aunque hoy sabemos que Miguel Guerra no marcó toda la producción que salió de su obrador, la fuerte personalidad de su trabajo nos permite proponer con escaso margen de error la incorporación a su catálogo de algunas obras de la mayor importancia. Entre otras, y a título de ejemplo, mencionaremos el magnífico frontal de la capilla de El Sagrario de la Catedral de León Nuevo de Nicaragua, realizado muy cerca de 1790, o el gran atril de colección privada. Estas piezas resultan inconfundibles, entre otros motivos, por el expresivo dorado que las cubre parcialmente, así como por el personalísimo dibujo y tratamiento de las figuras de la Virgen en ambas obras, o de los juguetones serafines de gordezuelos tobillos en el atril [53].

Por último encontramos repartidos por diversas iglesias de toda Centroamérica un grupo de objetos litúrgicos, entre los que destacan varios cálices y copones, o frontales de altar, que comparten motivos decorativos extremadamente característicos y de recurrente aparición en obras marcadas por Guerra, facilitando con ello la inclusión en su catálogo [54].

En lo que a la platería de uso doméstico se refiere, se observan, como ya advertimos, en la producción de Miguel Guerra influencias de platerías muy diversificadas en términos geográficos, pero también de objetos trabajados originalmente en materias distintas de la plata. Entre otras influencias, a título de ejemplo, la procedente de la porcelana de la Compañía de Indias, de tan frecuente y temprana presencia en los inventarios de Guatemala desde el último cuarto del siglo XVI, cuando a estos objetos se les denomina simplemente «*china*». Pese a todo, son las tipologías y modelos peninsulares los de presencia más habitual en la obra marcada por el maestro. Además de las platerías madrileñas, son utilizadas en su taller como referencia (anteriormente lo habían sido en el de su abuelo o en el del maestro Montalbán) tipologías y modelos procedentes de la cerámica de Talavera o del cristal de La Granja.

Se perciben también en las obras de Guerra nítidas influencias europeas. Sin embargo, como en ocasiones sucede entre otros plateros guatemaltecos, nunca encontramos una simple copia o una deriva excesivamente literal de las mismas. De cualquier modo, resulta omnipresente en el catálogo de su producción la presencia de citas, referencias, tipologías y modelos exteriores, principalmente orientales, e

53 Da la impresión de que el uso del color mediante el juego de zonas lisas doradas al mercurio recubriendo parcialmente, las distintas superficies del objeto son característicos de los plateros descendientes (y a la vez discípulos) de Blas de Ávila. Estos plateros no utilizaron el dorado de partes de la obra exclusivamente para realzar volúmenes repujados o aplicados, sino que también doran superficies de plata lisa en las que el oro dibuja diversas formas como motivos vegetales, retículas romboidales, aureolas radiadas, medias lunas, roeles, o rocalla. En muchas ocasiones, frente a lo que es habitual en otras platerías hispánicas, el oro se aplica sin marco o límite trazado a cincel o a buril.

54 Está perfectamente documentada la renuencia de la Iglesia guatemalteca a marcar los vasos sagrados y su todavía menor disponibilidad a remarcarlos una vez consagrados, incluso habiendo pagado el derecho real de Quinto, con el fin de evitar cualquier posibilidad de profanación.

ingleses, pero también holandeses [55]. En Guerra, contrariamente a lo que sucede en la obra conocida de su primo Francisco Xavier de Ávila, es menos evidente el conocimiento y la utilización directa de formas y motivos decorativos procedentes de los repertorios de objetos de orfebrería francesa que tan abundantes fueron en el mundo hispánico durante el siglo XVIII. En el caso de algunas importantes tipologías domésticas, como por ejemplo los jarros picheles, jaboneras y fuentes o palanganas, el platero se atiene estrictamente, en su producción conocida, a los repertorios formales peninsulares, aunque sin excluir nunca un expresivo e intenso toque personal.

En la intensa originalidad de muchos de los diseños del maestro, se amalgaman las diversas influencias europeas u orientales antes mencionadas con las técnicas y motivos propios de las espléndidas tradiciones de la platería guatemalteca, en buena parte procedentes de la actividad de su propia familia, en la que destaca su abuelo y primer maestro, Blas de Ávila.

Guerra utilizó todas las técnicas al alcance de un platero de su época. De su taller salieron muestras excepcionales de repujado, calado, cincelado o grabado. Fabricó numerosos troqueles propios para el calado de la plancha de plata que luego empleó en obras diversas como jaboneras, pilas de agua bendita, o cálices y copones. Como fue práctica habitual entre los plateros de Guatemala desde fi nales del siglo XVII, en muchas de sus obras el maestro refuerza el delineado del trabajo de repujado mediante la utilización del cincel en la cara visible de la plancha, tanto en el perímetro como en el mismo interior del relieve. Con ello consigue trasmitir una grata impresión de ordenada y elegante calidad. También, en determinadas ocasiones, usa el cincel como sustituto del buril para la ejecución de motivos gravados sobre la superficie del metal. Resulta posible encontrar huellas de esta técnica tan especial en los más diversos lugares del mundo hispánico, aunque sea más frecuente su uso entre los plateros novohispanos, por ejemplo, José María Rodallega.

Junto a todo lo anterior, ya desde un punto de vista formal, Guerra demuestra un permanente interés en el control del diseño y del acabado de las obras que le encargan o que vende en su taller . Muy pocas son las que no muestran rasgos de fuerte singularidad como pueden ser entre otros el encantador naturalismo de sus animales grabados (ciervos, loros, ardillas) que parecen copiados del natural; lo variado, jugoso y rico de sus rocallas y dorados; la delicadeza y fi nura de sus figuras repujadas, entre las que destacan sus poéticas Inmaculadas de gráciles movimientos; sus Cristos, serenos y ensimismados, de dulce y pensativa mirada o, finalmente, los inconfundibles «putti» de gordezuelos tobillos antes mencionados.

55 Aunque pudiera causar alguna extrañeza, durante los cincuenta años centrales del siglo XVIII, resulta inesperadamente persistente una cierta influencia formal y tipológica de la platería de los Países Bajos en los talleres guatemaltecos. Ciertos modelos, tan comunes en las platerías holandesas como raros en las españolas, aparecen con no escasa frecuencia en la producción guatemalteca a partir del segundo cuarto del s. XVIII. Entre ellos podemos destacar bacinillas con dos asas; azafates, rectangulares o cuadrados, de perímetro rectilíneo con o sin barandilla; o cajas de tapa plana.

INTRODUCCIÓN A UN CATÁLOGO DE MIGUEL GUERRA [56]

Obras anteriores a 1779

En 1992 Cristina Esteras publicó una dulcera o azucarero, provisto de tapa y presentador, perteneciente a una colección privada española, atribuyéndolo a nuestro platero[57]. Este delicado y original objeto es prácticamente idéntico a otro, perteneciente al Victoria and Albert Museum de Londres, estudiado en su momento por Diego Angulo[58]. Ambos carecen de marca de platero y su adscripción a Miguel Guerra es por tanto una atribución de la autora (a nuestro juicio probablemente acertada), quien se basa para realizarla en la utilización en ambos objetos, de motivos decorativos tan específicos como sarmientos de vid de los que brotan hojas, pámpanos y racimos de uvas, tratados además de una forma tan personal y distintiva, que permiten, o incluso inducen) la comparación con varias de las obras seguras de Guerra. En ambos casos las marcas visibles son CC y Sº2.

No resulta sencillo fijar límites cronológicos exactos para la marca Sº2, con diferencia la variante de más rara aparición entre las tres improntas del «Santiago sobre los volcanes» utilizadas en Santiago de Guatemala desde 1760. Pensamos que el punzón debió grabarse poco después de 1771. En 1776 ya no se usaba. Prueba de ello sería que nunca aparezca junto a la marca personal de Guerra, creada en este mismo año.

Conocemos (por publicación anterior o por examen directo) doce obras trabajadas y marcadas por Guerra en la ciudad de Santiago de Guatemala, con anterioridad a su traslado a la nueva capital durante la segunda mitad de 1779. Hemos de reconocer que se distinguen con suma facilidad, dado que todas ellas vienen señaladas con la impronta de la «real corona columnaria» (CC) y la última de las variantes utilizada en la ciudad de Santiago de los Caballeros (Sº3), del punzón cuya impronta representa al apóstol Santiago cabalgando sobre los volcanes vecinos de la ciudad.

Todos los ejemplares conocidos de este periodo, salvo los rayos de Nuestra Señora del Cerro, conocida como la Virgen de la Candelaria, que no están marcados, pero cuya autoría viene asegurada por la documentación, pertenecen a tipologías domésticas. Entre ellas destacan una rarísima pareja de cestas caladas grabadas y doradas al mercurio; un plato prácticamente idéntico a las anteriores pero sin asa; una escudilla con tapa y plato de presentación (posiblemente una de las obras maes-

---

56 En este repertorio mencionamos exclusivamente algunas de aquellas obras de las que tenemos constancia absoluta de su existencia, la mayoría estudiadas directamente por nosotros.

57 En colección privada guatemalteca se encuentran otros dos objetos muy similares, diferenciables por un menor tamaño y una decoración más sencilla. El primero lleva las mismas marcas (CC y Sº2) que aparecen en el grupo de objetos, el segundo, no marcado, es posiblemente una imitación moderna.

58 D. ANGULO, «Platería de Guatemala en Museo Victoria y Alberto de Londres». *Archivo español de Arte* nº 92 (1950).

Lámina 1. *Escudilla, 1776-1779. Colección A. Cavero. Madrid.*

tras del catálogo de Guerra) (lám. 1), además de un pichel de canon estrictamente español peninsular y prácticamente idéntico a los labrados posteriormente ya en la Nueva Guatemala.

OBRAS MARCADAS ENTRE 1780 Y 1805

Platería doméstica

Aunque seguramente habrá más, por lo que sabemos a fecha de hoy, el catálogo de las obras domésticas marcadas por Miguel Guerra a partir de 1780, residiendo ya en la Nueva Guatemala, está integrado por 41 objetos o conjuntos de objetos [59]. Una jabonera; dos bandejas con asas, hoy separadas pero probablemente pareja en origen; dos salvillas, una de ellas con seis pies y otra menor con cuatro; una chofeta;

59 Una parte importante de ellas propiedad de colecciones privadas españolas. Un conjunto puede estar compuesto un par de candeleros; un grupo de platos del mismo modelo, peso y dimensiones o un pichel con su palangana o bacía.

Lámina 2. *Taza, 1792-1795. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.*

cuatro tazas (lám. 2), de las que una con plato; tres azucareros-dulcera, dos de ellos con presentador; un marco con su lámina de la Virgen; una copa con piedra bezoar; dos saleros independientes con tapa doble engoznada; tres convoyes de vinagreras, el uno con un salero incorporado y los otros simples; tres picheles; tres parejas de candeleros; una compotera con tapa y presentador (lám. 3); una bacía; cuatro platones moldurados con el borde señalado y otros cuatro sin señales; dieciocho platos de vajilla de cuatro conjuntos diferentes[60], de los que un par de unidades con el borde señalado; finalmente un espectacular jarro de amplias dimensiones, con forma de morrión y asa en «ese» figurando un pez[61].

Platería litúrgica

Si bien tenemos perfectamente claro que la platería de uso litúrgico debió ser mayoritaria en la producción de Guerra, únicamente hemos podido encontrar quince

60 Son platos idénticos en forma pero distintos en peso y dimensión. Se mueven entre 23 y los 25 cm. de diámetro y su peso oscila, como es común en las platerías hispánicas del siglo XVIII, entre 1,5 y 2 marcos.

61 Pensamos, aunque sin seguridad plena, que este jarro pudo ser obra de Teodoro Guerra durante los primeros años del siglo XIX, hasta 1805, mientras dirigía el obrador de su padre.

Lámina 3. *Compotera, 1792-1800. Colección A. Cavero. Madrid.*

objetos o conjuntos litúrgicos de plata con su marca personal [62]. En la Catedral de Guatemala se encuentran dos pares de atriles, muy distintos entre sí pero de magnífica calidad tanto por el oficio como por sus cuidadas proporciones. Entre las fechas de creación de ambas parejas pensamos que no ha debido transcurrir ni siquiera una década completa. En el mismo lugar se hallan un broche de capa pluvial de hacia 1780; unas notables y originales crismeras sobre salvilla que recuerdan otros objetos labrados por el platero para uso doméstico. De época quizás algo posterior, muy cercana a 1790, es una cruz de altar de tan potente diseño y alta calidad técnica, que solamente acepta comparación con la cruz relicario, similar en dimensiones, labrada por Francisco Javier de Ávila en 1792 para el canónigo maestreescuela Gaspar Mariano Juarros [63].

62 No debemos olvidar la fuerte renuencia de la Iglesia a pagar el impuesto del Quinto Real.

63 Gaspar Mariano Juarros y Montufar, descendiente de una de las grandes familias de Guatemala, Canónigo de la Catedral desde 1769, ocupó las dignidades de Maestrescuela en 1784, Chantre en 1793 y Arcediano en 1798. Hermano del historiador Domingo Juarros.

Lámina 4. *Atril, h. 1780-1785. Colección Palacios Porta. Guatemala.*

A la Catedral de Comayagua pertenece un atril con decoración muy similar a los pertenecientes a la Catedral de Guatemala cuya pareja se encuentra hoy en colección privada de la Antigua (lám. 4). Dos pares de blandones simplemente torneados, hoy situados a ambos lados del Atlántico, además un nimbo de exquisita factura perteneciente a colección privada española, cierran el grupo de los destacados.

Junto a las anteriores encontramos, otras obras importantísimas y de gran porte, al parecer no marcadas pero claramente atribuibles al maestro. Entre ellas destaca el frontal de la Parroquia del Sagrario de la Catedral de León Nuevo en Nicaragua (lám. 5). Hemos también de señalar un nutrido grupo de obras no marcadas, en su mayor parte cálices y copones, que en tan raras ocasiones llevan marcas de cualquier clase[64]. Entre éstos últimos podemos señalar tres magníficos copones, el primero

64 La Iglesia guatemalteca fue especialmente renuente a permitir el marcaje de vasos sagrados incluso en el caso de haber satisfecho los derechos reales. El número de cálices y copones marcados es muy bajo incluso para los desérticos estándares de la Audiencia.

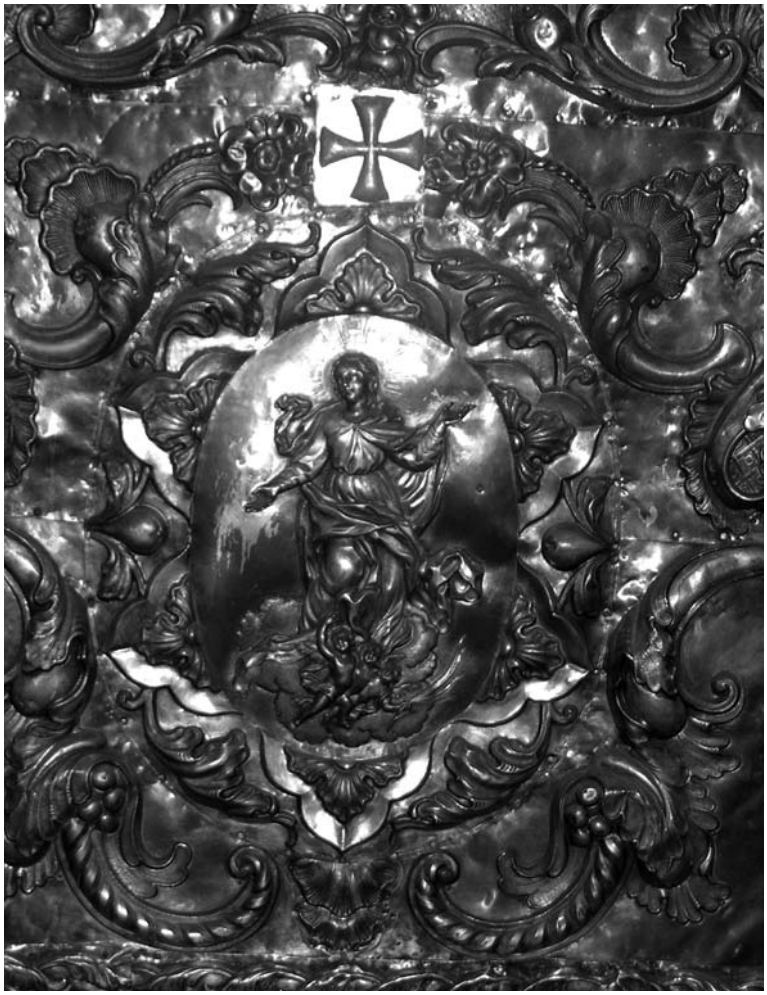


Lámina 5. *Frontal, h. 1790. Capilla de El Sagrario, Catedral de León Nuevo. Nicaragua. Detalle. (atr.).*

perteneciente a la parroquia de la Candelaria (lám. 6); habiendo perteneciendo el segundo a la colección Carpio, con sede en la Antigua; mientras que el último permanece todavía en la Catedral guatemalteca. Una nueva dificultad para la correcta atribución de algunos objetos viene originada por la costumbre adquirida por el platero de imprimir su punzón personal en una sola de las piezas, cuando éstas eran pareja (por ejemplo: en los dos pares de atriles labrados hacia 1790 para la Catedral de Guatemala; la pareja de atriles, hoy dividida, realizados para la Catedral de Comayagua, de los que solamente está marcado uno en cada conjunto; o el par de

Lámina 6. *Copón, h. 1785. Parroquia de la Candelaria. Guatemala. (atr .).*

blandones en colección privada guatemalteca)[65]. Como es obvio, las dificultades se agudizan cuando los componentes de la pareja han sido separados, o uno de ellos ha desaparecido.

65 El primero de los atriles se encontraba en el Museo Diocesano de Comayagua. Sin embargo este centro ha sufrido tal cantidad de robos y otras incidencias (incluyendo devastadores incendios), que ya no podemos estar seguros de su actual paradero. El segundo atril se halla en colección privada guatemalteca.

El Bufete de Plata del Museo Nacional de Artes Decorativas. Nuevas aportaciones al estudio de su diseño

JAVIER ALONSO BENITO
LUCÍA ARAGÓN SEGUÍ
Museo Nacional de Artes Decorativas

INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES GENERALES

En el año 2005 *Estudios de Platería* se iniciaba con un repaso general sobre ciertas cuestiones relativas a un mueble considerado una de las piezas estrella de las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas, su bufete de plata (Inv . 2490). Dio aquel artículo bastante que hablar , dado que era la primera vez que el bufete, que ha viajado por distintas exposiciones y pasado el juicio –más o menos afortunado– de diversos investigadores, era sometido a un estudio en profundidad tras el que se dejaron caer algunas conclusiones muy generales [1].

Tras la digestión de lo que entonces se dijo, en parte al menos puesto en duda por el profesor J.M. Cruz Valdovinos en su capítulo «*La vogue du mobilier d'argent:*

1 J. ALONSO BENITO, «Fantasía manierista en el bufete de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas». *Estudios de Platería. San Eloy 2005* . Murcia, 2005, pp. 19-35.

une origine espagnole?», retomamos ahora el estudio para, en este caso, desentrañar cuestiones relativas a los orígenes de su diseño [2].

En primer lugar, conviene recordar y puntualizar una serie de cuestiones que van a dar claves necesarias para desentrañar algunos de los misterios que esta mesa sigue resistiéndose a revelar. La minuciosa observación de cada una de sus partes indica que existen cuatro fases diferentes en su construcción, fases en las que intervienen distintas manos y que podrían perfectamente pertenecer a diferentes épocas. Por un lado está el tablero principal, dentro del cual, tal y como veíamos entonces, pueden intuirse las manos de al menos dos orfebres, una en la cenefa exterior, las secuencias de la historia de Mirra y el óvalo central, y otra en el campo de grutescos y los apliques embellecedores que disimulan las juntas de las placas de plata. A esta hipótesis se llega analizando los elementos específicos de las representaciones de unas y otras zonas. Entre ellas existen suficientes diferencias que identifican la intervención de dos individuos o grupos diferentes, seguramente pertenecientes a un mismo taller y a una misma época.

En segundo lugar estarían las patas; de perfil mixtilíneo en su desarrollo vertical, muestran guarnición de plata decorada con un tapiz vegetal de un concepto estético diferente al del tablero. Además la zona interior de las patas, la que no se ve a simple vista, presenta a su vez diseños y técnica que se alejan de los del anverso. Por último, como elementos más tardíos de este mueble, estarían los fiadores, dos piezas de acero grabado al ácido que soportan y aseguran la estructura de la mesa y que, imitando el diseño de las patas, van ancladas por el interior al centro del tablero y al cartucho central de las chambranas que unen las patas en sus lados cortos.

En este sentido conviene indicar que el hecho de que encontremos distintas manos no significa que esta mesa haya sido realizada con retales de varios muebles. La secuencia lógica parece indicar que sus tres partes principales, tablero, patas y fiadores, fueran realizados *ex profeso* para esta mesa, probablemente en talleres cercanos entre sí y, a excepción de los fiadores, quizá con algunas décadas de diferencia entre unos y otros. Como se dijo, la complejidad mixtilínea del diseño de las patas, que se asemeja en su trazado al de algunas piezas del siglo XVII, no parece corresponderse con la cronología que le damos al tablero [3]. La decoración que portan muestra sin embargo elementos característicos del diseño de paneles decorativos de arabescos frecuente en el repertorio de importantes grabadores alemanes de mediados del siglo XVI, paneles que a su vez eran diseñados para formar parte del repertorio decora-

2 «*A la collection du museé des Arts decoratifs de Madrid appartient une table vraisemblablement de lépoque de Philippe II [...]. Son medaillon central ovale représente la Mort d'Adonis [...]. Il semble que tous ces décors soient inspirés d'estampes et de répertoires ornementaux d'origine allemande ou flamande, mais on ne peut exclure la possibilité d'un travail d'orfèvres espagnols, très habiles dans ces techniques de repoussé en relief*», J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La vogue du mobilier d'argent: une origine espagnole?». *Quan Versailles était mueblé d'argent*. París, 2007, p. 188.

3 H. KREISEL y G. HIMMELHEBER, *Die kunst des deutschen möbels*. Munich, 1981, láms. 277 y 599.

tivo de piezas metálicas de latón, hierro o plata. Algunos ejemplos pertenecientes a la obra de V irgil Solis conservados entre los fondos del Louvre presentan gran similitud con los trazos labrados en las patas del bufete. Estos paneles de arabescos cristalizaron en la memoria del diseño de Alemania y los Países Bajos y aparecen incorporados en piezas de orfebrería que superan con creces la segunda década del siglo XVII. Con algunas variaciones a partir del modelo original, el tapiz vegetal salpicado de rosetas circulares y ovaladas se estaba labrando durante el último cuarto del siglo XVI además en Italia o en España, aunque en este caso la transposición del modelo, ademán, es bastante directa. Los listones que unen las patas por su parte inferior incorporan en el centro cartuchos que representan jarrones con frutos que, con un canon algo más corto que el de los representados en el tablero, los imitan y ponen en correspondencia ambas zonas del mueble.

En referencia a los fi adores, y a pesar de las múltiples hipótesis que puedan haberse planteado, nada ha cambiado respecto a la idea que se exponía hace cinco años. En principio, como tal, el fi ador es un recurso que, fuera de nuestro país, no aparece con ninguna frecuencia en el mobiliario europeo, conservándose en ejemplares españoles de cierta austeridad a partir de la primera mitad del siglo XVI y siempre en forma de barras estabilizadoras de hierro forjado [4]. A penas se conocen ejemplos materializados en acero y menos de la precisión en el corte mecánico y los senos de tornillo que muestran éstos dos; nada notable que se haya publicado. Esta perfección ha llevado a algunos críticos a pensar que, en un alarde técnico, sean esplendidos ejemplares de acero alemán de extraordinario grosor, cortados en Augsburgo o Nuremberg durante la segunda mitad del siglo XVI o como mucho a principios del seiscientos; ningún ejemplar conocido puede corroborar esta hipótesis. Lo que por otro lado queda claro es que, en origen, esta mesa tuvo otro sistema estabilizador distinto al de estos fi adores. Se trataba de un listón tirante que unía el centro de las chambranas de los lados cortos y de cuya existencia actualmente tan sólo se conserva un testigo circular que identifi ca la zona de ensamblaje. La decoración, imitando los elementos labrados en las patas, muestra también paneles de arabesco con diseños muy similares a los propuestos por grabadores como Solis y otros alemanes de su tiempo. Fue precisamente V irgil Solis, autor sobre el que abundaremos, quien más desarrolló la decoración de arabescos en el panorama del grabado decorativo alemán a partir de los años cuarenta del quinientos (lám. 1).

Si las patas podían ser algo posteriores al tablero, los fi adores fueron en cualquier caso posteriores a las patas y , fueran alemanes o no, por sus características probablemente se añadieron en España, dado que, como se ha dicho, eran un recurso característico de algunas de nuestras mesas y bufetes desde la época de los primeros Habsburgo [5]. Este hecho puede haber llevado a pensar a algunos especialistas

---

4 P. KJELLBERG, *Le mueble français et européen du moyen âge a nos jours* . París, 1991, p. 118.

5 M.P. AGUILÓ ALONSO, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII* . Madrid, 1993, pp. 337-345.

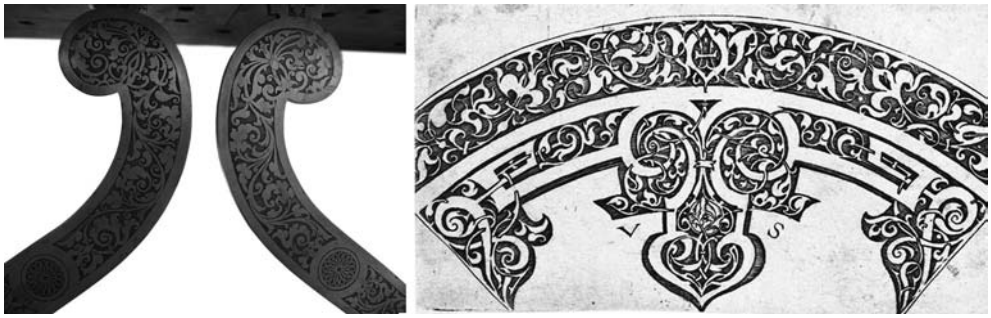


Lámina 1. *Detalle de los fi adores de acero de la mesa del MNAD y diseño de ornamentos arabescos de Virgil Solis conservado en el Louvre (Inv . 1254LR).*

que el nuestro y otros bufetes –como el del Rijksmuseum– fueran construidos y labrados en talleres españoles. Personalmente dudamos del valor de esta evidencia para determinar la procedencia ibérica de estas piezas, sobre todo en el caso de la que nos ocupa, cuando sabemos que no son originales los fi adores, sino fruto de una restauración posterior.

Debido al montaje de la exposición *Fascinados por oriente* que ocupa diversos espacios de este museo hasta noviembre de 2010, desde hace unos meses el bufete de plata ha sido convenientemente retirado de la exposición permanente y depositado en almacenes provisionales, un hecho que ha llevado a que en la superfi cie de la pieza haya aparecido la característica huella sulfurada con que nos regalan los objetos de plata que no son constantemente vigilados. Este simple hecho ha dejado al descubierto las peculiaridades y la distinta naturaleza de la plata empleada en el tablero y en las patas. De forma considerablemente homogénea, por un lado en el tablero han surgido brillos tornasolados de tonos rosáceos, mientas que las patas han producido refl ejos azulados en el exterior y rojizos en el interior . Protegida adecuadamente y expuesta al mismo tipo de ambiente, las diferentes zonas de la mesa han derivado en reacciones químicas de diferente apariencia. Conclusión: la naturaleza de la aleación, aunque sea de la misma ley , es distinta en cada una de las tres zonas.

FUENTES PARA EL DISEÑO DE LAS CINCO ESCENAS PRINCIP ALES

Tras una minuciosa búsqueda de modelos, mayor que la realizada en 2005, se percibe con claridad el más que posible origen alemán de los diseños del tablero. Los bocetos originales o grabados concretos son aún desconocidos aunque una búsqueda más profunda ha despejado algunos caminos para determinar su lugar de producción y autoría.

Para cercar el área geográfica de influencia en que se movieron sus artífices, ha sido esencial localizar una fuente de inspiración que sirviera de base al desarrollo de su programa iconográfico. Un buen elemento de partida es el tema representado en el medallón central del tablero: *La muerte de Adonis*, también denominado –con otros matices iconográficos– *La lamentación de Venus ante la muerte de Adonis* o *El luto de Venus por la muerte de Adonis*.

En la *Oxford Guide to Classical Mythology in de Arts, 1300-1990*[6], las referencias entre los siglos XIII y XV son básicamente literarias; diversos poemas y romances entre los que se narra la historia común de Venus y Adonis, de una forma más o menos completa. *Le roman de la rose* de Jean de Meung fechado en 1275, el *Ovide moralisé* de un autor anónimo francés fechado en 1316-28, o *The Garlande or Chapelet of Laurell* del ingles John Skelton, fechado en torno a 1495, son algunas de las obras esenciales para rastrear este tema. La secuencia concreta de la Muerte de Adonis aparece en *L'epistre d'Othéa a Hector* de Christine de Pizan (c.1400).

La alusión a representaciones gráficas comienza en el siglo XVI, con una única mención a un artista hipotético, a caballo entre el siglo XV y el XVI, referido como *Tomasso* y al que se identifica con Giovanni Cianfanini –situado en el círculo de Lorenzo de Credi o Pietro di Cosimo–, que habría dibujado el tema concreto de *La muerte de Adonis* conservado en una colección privada inglesa. El tema aparece en la producción de otros autores como Sebastiano del Piombo (1511-12), Francesco Primaticcio (1533-35), Rosso Fiorentino (1535-40), Perino del Vaga (1547), Luca Penni (1535-55), Lambert Sustris (1568) o Jacopo Tinttoreto (1590). Consultando algunas de estas representaciones se aprecia que las diferencias entre unas y otras son notables en cuanto a composición, y que las coincidencias con el tema central de la mesa son prácticamente nulas. Tan sólo el grabado de Etienne Delaune sobre una composición de Luca Penni, tiene alguna similitud, por la aparición del carro de Venus en un rompimiento de gloria separado del tema principal por una franja de nubes.

Tras las grandes dificultades superadas por los aspectos relativos a la mitología entre la Edad Antigua y el Renacimiento, su representación fue revitalizada en el siglo XV, para popularizarse en la siguiente centuria, pasando entonces a formar parte fundamental de los repertorios iconográficos del arte. Si hubo una obra básica para el conocimiento de este tema fue *Las Metamorfosis* de Ovidio, considerada ya desde su aparición en el año 8 a.C. la obra definitiva en materia de mitología. Superó relativamente intacta la Edad Media, existiendo numerosos manuscritos a lo largo de la tradición literaria medieval, –como el antes citado *Ovide moralisé*–. También fueron frecuentes las referencias en poesía y narrativa.

La primera edición ilustrada de Las Metamorfosis de Ovidio vio la luz durante 1484 en Brujas, encabezando una larga lista de ediciones y reediciones que fueron

6 J. DAVIDSON REID, *The Oxford Guide to Classical Mithology in de Arts*. Oxford University Press, Vol. I. New York, 1993, pp. 25-29.

surgiendo en diferentes ciudades europeas [7]. En 1557 fue editada en Lyon *La Métamorphose d'Ovide figurée*, ilustrada por Bernard Salomon. Sus planchas sobre madera enlazan con el nuevo gusto de carácter manierista puesto en práctica en las artes figurativas centroeuropeas a mediados del XVI. Todas las escenas están enmarcadas por grutescos en su variante *candelieri*; se destaca en ellas la voluntad de realizar una traducción literal del texto ovidiano en imágenes, siendo éstas las verdaderas protagonistas de la publicación.

Dos nuevas ediciones de distintas versiones de Las Metamorfosis, una en latín y otra en lengua vernácula, fueron impresas en Frankfurt en 1563. Ambas se ilustraron con la copia más célebre del juego de grabados creado por Salomon, la realizada por el grabador alemán Virgil Solis. En las estampas del maestro alemán, la principal variación respecto al modelo francés es la inversión de la imagen, respetando la división de escenas y la concepción espacial y narrativa. Hay también una cierta diferencia en el estilo de ambos grabadores, pues mientras Salomon creaba figuras más esbeltas y estilizadas, las figuras de Solis son en este caso más musculosas. Presentando una naturaleza escultórica de mayor volumen, se observa en ellas una pérdida de detalle y cierta simplificación. Las mejores versiones incorporan marcos con borduras de cueros recortados y otros elementos de corte manierista que enlazan con el estilo más característico de Fontainebleau.

Estos tres volúmenes supusieron un auténtico hito en el mundo de las ediciones impresas de Las Metamorfosis, contribuyendo a la expansión de los grabados de Salomon y Solis. En los tres las ilustraciones referentes a la historia de Adonis y su relación con Venus, así como las de la historia de Mirra, muestran grandes coincidencias con las escenas incorporadas en el bufete de MNAD. El parecido es indiscutible, siendo esta similitud más evidente en las secuencias que Salomon propone. Si bien la adaptación que hace Solis de estos temas se aleja ligeramente de las composiciones de la mesa, otros grabados del alemán se aproximan de forma clara a diversos aspectos iconográficos que aparecen en el tablero, más allá incluso de los temas principales y además presentan un nivel de detalle superior al de las ilustraciones que este autor realizara para Las Metamorfosis.

Tal y como se ha anticipado, hay que tener en cuenta que ni los diseños de Salomon, ni los de Solis encontrados hasta el momento son idénticos a las escenas de la mesa de MNAD. En el óvalo de *La muerte de Adonis* la actitud de Venus es más contenida que la propuesta en los grabados, la fisonomía de los personajes es más poderosa, Cupido ocupa el centro de la escena, y en vez de los cinco perros que aparecen en los grabados, el ejemplo en plata sólo contiene dos. La forma de presentar el carro de Venus tirado por cisnes, alojado sobre una nube, es uno de

7 http://etext.virginia.edu/latin/ovid/ovid1563l.html, D. KINNEY y E. STYRON «Ovid illustrated: the recpetión of Ovid's Metamorphose in image and text», 21 de mayo 2010; http://wwwusc.es/ovidios/, F. DIEZ PLATAS, «Estudio iconográfico del Ovidio figurado español. Las imágenes de las metamorfosis del medievo hasta el siglo XVII», 21 de mayo de 2010.

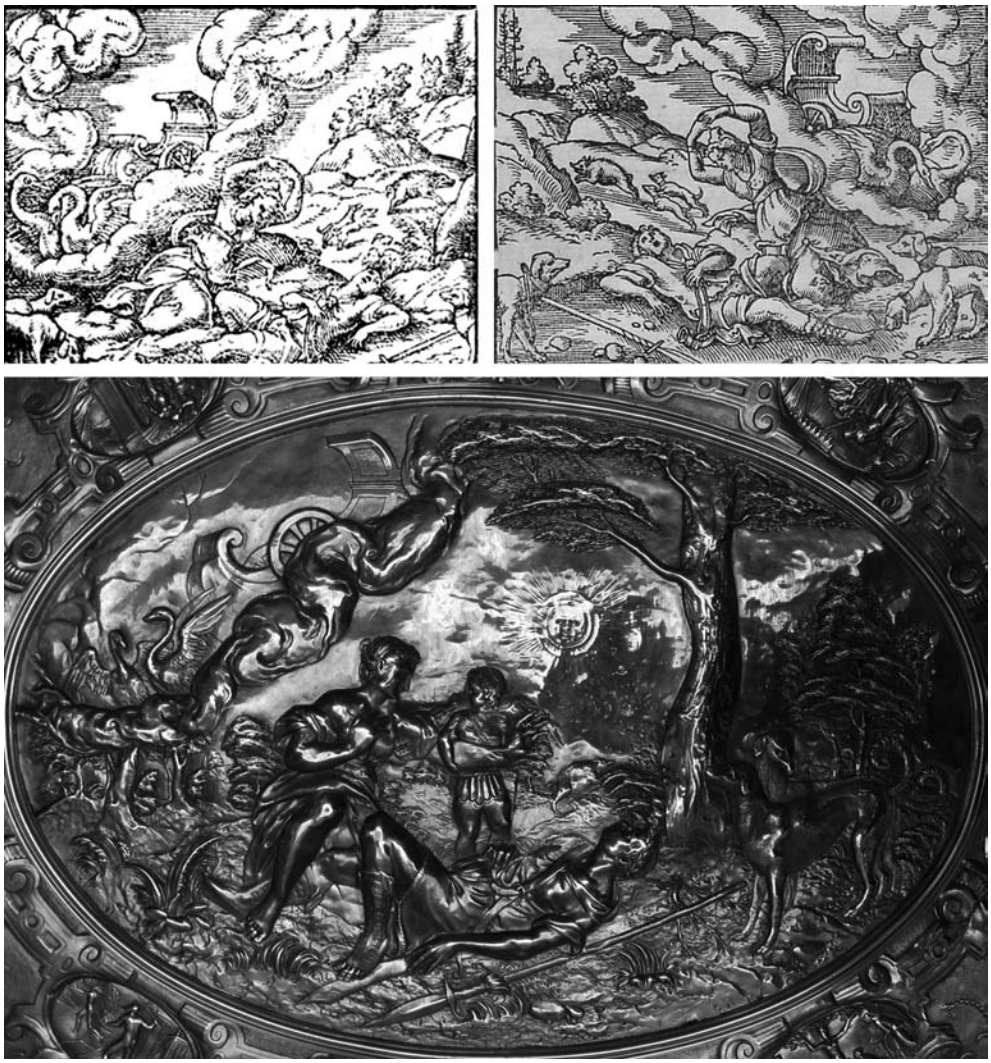


Lámina 2. *El tema de la muerte de Adonis representado en las versiones de Bernard Salomon, Virgil Solis y el óvalo central del bufete del MNAD.*

los aspectos compositivos que más identifica ambos soportes. Revisadas las grandes obras en que se recopilan las láminas de los más importantes grabadores alemanes y flamencos de la Edad Moderna, ninguna de las escasas representaciones que se conservan sobre *La muerte de Adonis* coincide con la que aparece en el tablero, siendo éstas que citamos las más similares, con todas las diferencias que aún así incorporan (lám. 2). El análisis de las características estéticas de esta escena pone también en relación a este pasaje repujado con la obra de algunos italianos como

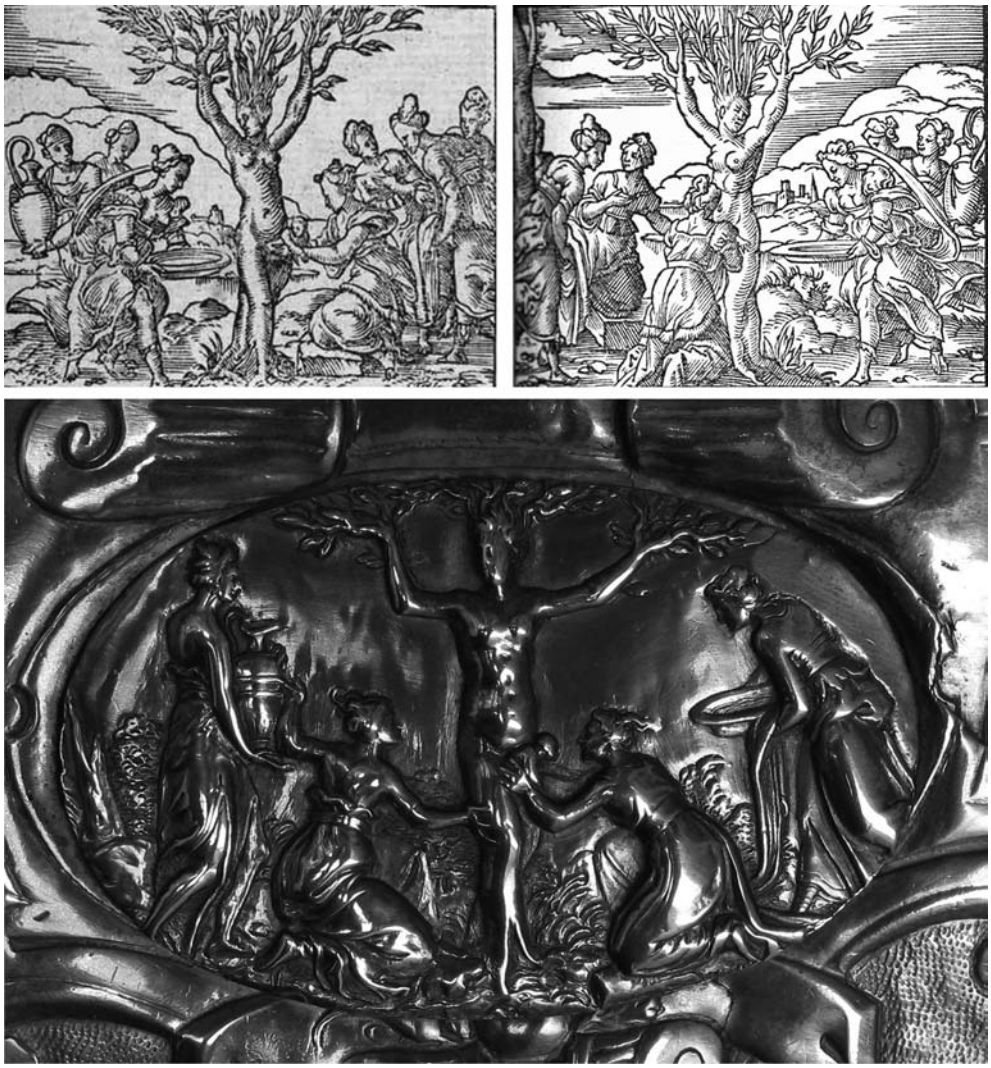


Lámina 3. *El Nacimiento de Adonis representado en las versiones de Bernard Salomon, Virgil Solis y los óvalos secundarios del bufete del MNAD.*

Marcantonio Raimondi o Agostino Carracci –entre cuyas obras no se conserva esta secuencia concreta[8]– aunque la aleja definitivamente de la versión de Antonio Tempesta; sus propuestas compositiva y estética tienen definitivamente poco que ver con lo que se labró en el centro del bufete [9].

8 K. OBERHUBER (ed.), *The illustrated Bartsch nº 26. The works of Marcantonio Raimondi and his school*. New York, 1978, p. 288.

9 S. BUFFA (ed.), *The illustrated Bartsch nº 36. Antonio Tempesta. Italian masters of the sixteenth century*. New York, 1983, p. 58.

Respecto a las escenas de la Historia de Mirra encontramos tantas similitudes como diferencias. Si bien es cierto que los elementos esenciales presentes en los óvalos de plata parecen tomados casi de forma literal de las ilustraciones de estos autores, los grabados en ambos casos muestran escenas de mayor complejidad. El tema de *El suicidio de Mirra* se completa con otra imagen en la que su aya la reanima una vez descolgada; las escenas de *Mirra y Ciniras* y *La persecución* aparecen, sin embargo, fundidas en una misma composición con dos planos, mientras que en la mesa constituyen escenas independientes. Por último el *Nacimiento de Adonis* cuenta en el ejemplo en plata con cuatro asistentes, mientras que en los grabados son siete en el caso de Salomon y seis en el de Solis; el jarro y la fuente están agrupados en el mismo lateral de la composición, mientras que en la mesa aparecen uno a cada lado. Además la obra de Solis muestra diferencias considerables al situarse la partera tapando el alumbramiento de Adonis y la postura del árbol/Mirra es ligeramente distinta (lám. 3).

VIRGIL SOLIS

Virgil Solis (1514-1562, Nuremberg) fue uno de los más prósperos grabadores e ilustradores de su ciudad. Aprobado como maestro en 1539, a partir de entonces se autodenominaba pintor, aunque no se conservan pruebas de su obra en esta disciplina. Presumiblemente fue hijo del pintor Hans Sollis, ciudadano de Nuremberg desde 1525. Sus primeros dibujos se han fechado en 1535, y se conoce una copiosa producción de grabado con su firma, marcada en líneas generales, por una evidente influencia de las formas del manierismo italiano, flamenco y francés, tanto en la composición como en la representación de figuras. En lo ornamental presenta una asimilación del segundo estilo manierista iniciado en Fontainebleau durante el segundo cuarto del siglo XVI, empleando en sus composiciones tapices decorativos que mezclan, en un particular estilo fantástico, elementos animales y vegetales con formas mixtilíneas y cartuchos de cueros recortados. Sus grabados sirvieron de modelo a numerosos artistas y artesanos alemanes e italianos hasta mediados del siglo siguiente. Es especialmente interesante su repercusión en la decoración de mobiliario, frisos arquitectónicos, joyería, relojes y diversos objetos de platería, disciplinas para las que realizó numerosos diseños específicos.

Al analizar la obra de Solis se puede percibir en ella la absorción y reinterpretación de las imágenes y los estilos de diversos grabadores alemanes de una generación inmediatamente anterior a la suya, destacando entre ellos Durero, Pieter Flötner, Barthel y Hans Sebald Beham. Este hecho y su revisión de trabajos flamencos, franceses e italianos no deben atribuirse a una falta de creatividad, sino a la voluntad lucrativa de una mente avanzada para su tiempo. Se convierte de alguna manera en compilador y difusor de los tipos e iconografías vigentes. Además, la peculiar política de trabajo en su taller de grabado, en el que todos los oficiales firmaban bajo un mismo monograma (VS) lo convertía en un auténtico sello comercial, factoría de

diseños y propuestas destinadas tanto a la ilustración de libros como a la creación de catálogos de modelos decorativos para los artesanos y artistas del momento. De sus trece hijos al menos cuatro fueron artistas activos en su taller, herederos y perfiladores de su característico estilo. Además de éstos, la obra de otros grabadores concretos puede ser parcialmente rastreada en algunos ejemplos, aunque no tienen especial trascendencia en su obra global.

Se conserva un retrato suyo, obra de su discípulo y heredero Balthasar Jenicken, acompañado de un poema «panegírico» en primera persona en el que, al definir su oficio, se identifica como «autor de trazas», la descripción de lo que actualmente entendemos por diseñador. En efecto, destacó por su intensa colaboración con ceramistas y orfebres de Nuremberg de la talla de Wenzel Jamnitzer y otros talleres del sur de Alemania. Hasta el momento se han contabilizado al menos 1.065 grabados diseñados en su taller y 1.406 trabajos para ilustrar libros impresos. Dentro de estos grabados aparecen diversas variantes técnicas así como algunos dibujos y bocetos.

EL PANEL DE GRUTESCOS

El panel de grutescos del bufete del MNAD se desarrolla en una zona intermedia entre el óvalo central y la cenefa exterior. Formado por cuatro placas finamente repujadas, constituye la muestra iconográfica más imaginativa de toda la mesa. Se organiza este panel mediante una estructura de «trabajo de bandas», con composición de proyección simétrica –rota voluntariamente en la disposición de algunas formas–, sobre la que se incorporan animales fabulosos, híbridos de tipo manierista, figuras humanas desnudas, giradas y descolgadas entre las estructuras, elementos vegetales de caprichosa composición, jarrones y frutos. Este tipo de composiciones abundan en ejemplos de otras artes decorativas alemanas y flamencas, sin embargo las de este ejemplo tienen una serie de peculiaridades que determinan un estilo concreto y personal, frente a otras composiciones más convencionales. Este personal modo de hacer permite rastrear en el panel del bufete a Virgil Solis, que se revela como el diseñador más probable.

La estructura generada por el particular diseño de bandas presenta una plasticidad concreta, roleos muy marcados, incluso exagerados en sus extremos, con planos matizados y empleo de vanos calados en su estructura, que coinciden concretamente con los que aparecen en los marcos decorativos de algunas de las láminas de sus Metamorfosis, como por ejemplo los de la ilustración número ocho del Libro I referente a la *Historia de Licaón*. La similitud aún se hace mas evidente en algunos de sus diseños para piezas de orfebrería como los registrados en el libro de modelos recopilado por James Rimell durante 1862[10]. En esta misma muestra de

10 J. RIMELL, *Drinkin-cups, vases, ewers and ornaments designed for the use of gold and silversmiths.* Londres, 1862, p. 21

modelos, aparecen otros detalles aplicados al diseño de algunos vasos y jarrones que se pueden relacionar con otros similares que aparecen en el tablero, como es el caso de las libélulas y las garzas[11]. El recurso de las garzas, más habitual en trabajos alemanes y flamencos de la época, aparece también en algunas de las borduras que enmarcan las páginas de sus Metamorfosis, buen ejemplo lo constituye una vez más la referida *Historia de Licaón*.

Por último otro de los elementos representativos de este panel, son los cuatro faunos alados con soporte helicoidal que sujetan pabellones colgantes con grupos de frutas. Este tipo de híbrido alado no es demasiado habitual frente a los atlantes o las sirenas de cuerpo fi tomorfo que proliferaron en otros paneles decorativos manieristas, aunque aparecen formando parte de la obra de algunos grabadores italianos y alemanes como Marcantonio Raimondi, Heinrich Aldegrever y de nuevo Virgil Solis. Aunque no idéntica, en su «diseño para un segmento del borde de un cuenco con fauno con alabarda» encontramos una representación bastante similar de este ser fantástico. Reproduce no sólo la misma fisonomía que los ejemplares de la mesa, sino una postura y un entorno muy parecidos a los de esta composición [12]. Las cabezas de estos faunos dotadas de unos característicos cuernos y penachos se reproducen también a modo de mascarones en otros trabajos de ilustración de Las Metamorfosis, embelleciendo los marcos de algunas historias como las de Acteón y Perseo.

No existen en la obra de otros autores detalles que, como todos éstos, se identifiquen de forma tan clara con los que aparecen en el panel de grutescos del bufete del MNAD.

CENEFA

La cenefa exterior que completa y ciñe la composición del tablero constituye un elemento a parte, original y de difícil ubicación dentro de la obra de un diseñador concreto. Sin embargo, dentro de la obra de algunos grabadores alemanes de los siglos XVI y XVII se han encontrado modelos que demuestran el éxito de esta tipología.

El contenido temático de los cuatro festones que constituyen la cenefa puede quedar dividido en dos bloques claramente diferenciados. Por un lado aparecen las representaciones relativas a las actividades agrícolas y ganaderas de las temporadas de verano, otoño e invierno y por otro, secuencias de la vida caballeresca que se contextualizan en los meses la primavera y el principio del verano. Este simple hecho diferencia el contenido de esta cenefa del de cualquier otra que hayamos

11 Ibídem, pp. 21 y 57.

12 D. BEAUJEAN, *New Hollstein German Engravings, Etchings And Woodcuts Ca. 1400-1700. Virgil Solis T. LXIV*. Amsterdam, 2006, p. 298.

podido localizar hasta la actualidad, dado que los diseños que para los frisos de «Los meses del año» que se conservan entre la obra de principales grabadores alemanes de la época no incorporan en ningún caso campañas militares ni escenas de la vida privada de los soldados. Quizá por estar todos estos grabados basados en un único modelo, tan sólo algunas de sus escenas coinciden cronológicamente con las narradas en la bordura de la mesa, concretamente el trabajo de los leñadores en febrero, el descanso estival del mes de junio, la trilla de septiembre y los procesos de elaboración del vino en octubre. Los ejemplos más significativos ubicados entre la obra de estos grabadores, cronológicamente, pertenecen a Hans Sebald Beham (1527), dos versiones de Virgil Solis –una de ellas copiando la obra de Beham– (mediados del siglo XVI) y Johann Sibnacher (1596); en cualquier caso todas presentan contenidos bastante similares, variando algunas escenas o adaptando los tipos a la moda de cada momento.

La propuesta de Virgil Solis se conserva en los fondos de diseños y miniaturas del Museo del Louvre, con el número de inventario 18901. Según la información aportada por la institución se trata de un diseño destinado a decorar un ánfora, de material no identificado. En este trabajo el protagonismo de los signos zodiacales es mayor que en la mesa del MNAD, cuyos festones aparecen centrados por alegorías personificadas de las estaciones del año. Aunque existen coincidencias temáticas entre ambas versiones, en realidad, son mas las diferencias, que no se limitan únicamente al tratamiento de las escenas sino, como se ha dicho, también a la organización de las secuencias. El hecho de que dentro del trabajo de Solis exista un ciclo compositivo de este tipo, unido a su sabida colaboración con diversos plateros del sur de Alemania, abre una puerta a la posibilidad de que él mismo pudiera desarrollar programas decorativos semejantes para otros objetos, diseños personalizados que incorporasen contenidos específicamente demandados por sus clientes.

Otro de los elementos que acerca el diseño de estas composiciones al ámbito alemán, es el peculiar tratamiento que en él se hace de las escenas de carácter erótico, no porque fuese únicamente en Alemania donde se tratasen estos temas de manera abierta sino porque las posturas de las parejas en actitud amorosa parece estereotipos extraídos directamente del imaginario erótico de artistas alemanes y flamencos (lám. 4). De entre todas las de la cenefa existen dos secuencias que muestran de forma clara estas características: la escena galante del caballero y la dama ubicada en el mes de marzo, en la que un lansquenete con su alabarda, desliza su mano izquierda por debajo del vestido de su acompañante, y la escena de los amantes erguidos y desnudos en el centro de un río, en el tramo del mes de junio, en la que el personaje masculino, desde detrás, acaricia con sus dos manos zonas determinadas del cuerpo de la mujer. Aunque no es una temática que destaque por su abundancia entre la obra de Virgil Solis, se conocen algunos grabados en los que, de forma similar, se da un tratamiento bastante brusco de estos temas, quizá en este sentido, más frenético y asociado a escenas de bacanales y otras de ámbito mitológico como su estampa

foto-grabado (4a)

foto-grabado (4b)

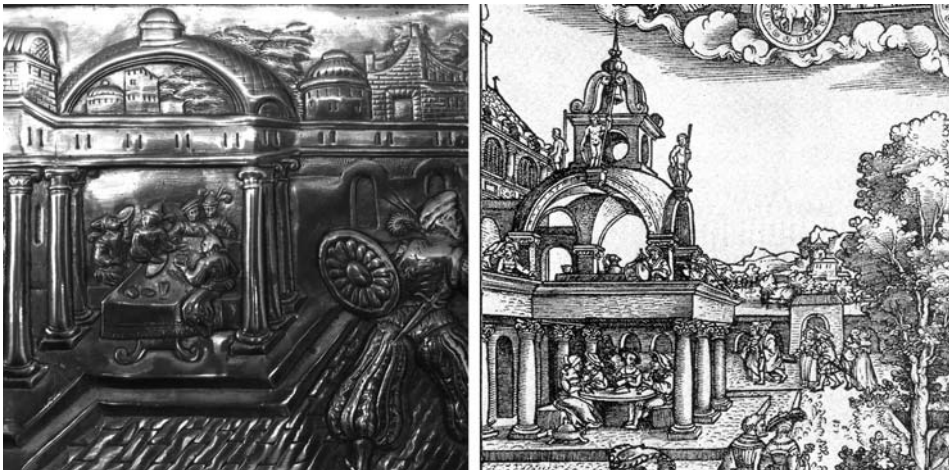


foto-grabado (4c)

Lámina 4. *Tres detalles del tablero del Bufete del MNAD comparados con otros del grabado «Los hijos de Venus» de los hermanos Beham.*

Júpiter y Semele[13]. Quizá sea la obra de los hermanos Barthel y Hans Sebald Beham la que mejor deja de manifiesto la cercanía de estos dos tipos que se representan en la mesa. En sus estampas estas actitudes aparecen con cierta reiteración, aunque en su grabado *Los niños de Venus,* dentro de la serie relativa a los Siete Planetas realizada en torno a 1530, aparecen de forma casi idéntica estas dos representaciones. Esta misma estampa incorpora también un banquete que transcurre en una arquitectura cubierta con bóveda vaída, soportada por columnas clásicas, y rematada por una linterna, muy semejante a la que se ubica en el tramo del mes de abril en la cenefa de la mesa, consecutiva a una de las escenas eróticas referidas.

CONCLUSIONES

Tras todas estas consideraciones, habiendo comparado cada una de las zonas de la mesa con los diseños que pudieron serviles de ejemplo, y habiendo contrastado el panorama del grabado alemán de la época con el resto de producciones europeas, nos parece bastante evidente que los talleres en que tuvo origen el diseño de los programas iconográfico y decorativo de la mesa fueron los pertenecientes a la ciudad alemana de Nuremberg. En esta localidad, durante el segundo tercio del siglo XVI, el taller de Virgil Solis tuvo una especial repercusión, y antes también trabajaron los hermanos Beham, Flötner, Sibnacher y otros artistas con trabajos de similares características. Era el centro europeo de mayor producción en aquel momento y el lugar de origen de los grabados en que, de alguna manera, se inspiraron los diseños aplicados a este mueble.

La obra de Virgil Solis es la que más claramente se puede rastrear en el diseño del bufete. Aunque sólo sea desglosando detalles determinados, más presentes en el panel de grutescos que en otras zonas de la mesa, no cabe duda de que sus modelos y diseños están presentes en la composición del tablero, y que son detalles que, como ocurre con su peculiar trabajo de bandas, definen su estilo y determinan claramente el carácter de las composiciones y el resultado final de la obra. Tal y como se ha dicho, dentro de su producción también fueron características las referencias a los trabajos de otros autores anteriores y contemporáneos a él, citas y revisiones que conforman un compendio de carácter ecléctico y voluntad globalizadora, en el que se encuentran los principales estilos y recursos de una época. No sería extraordinario, por lo tanto, encontrar en una de sus obras elementos tomados directamente de las estampas de otros autores europeos, asimiladas como parte integrante de sus composiciones. Por todas estas razones, pensamos que el diseño de esta mesa estuvo vinculado a la obra de este autor o a su círculo más próximo.

Sin tener datos documentales que lo corroboren, y ateniéndonos a las fechas en que se publican los grabados que parecen inspirar los óvalos de *la muerte de*

13 D. BEAUJEAN, *New Hollstein German Engravings, Etchings And Woodcuts Ca. 1400-1700. Virgil Solis T. LXIII*. Amsterdam, 2006, pp. 182 y 205.

Adonis y la *historia de Mirra* , tendríamos como cronología límite los años 1557, en que aparecen las Metamorfosis ilustradas por Bernard Salomon, y 1562, fecha en que fallece V irgil Solis. El estilo que transmite el tablero podría perfectamente coincidir con el de trabajos alemanes fechados en esta franja cronológica, aunque también es cierto que, tras su muerte, el taller de Solis siguió produciendo obras con similares criterios, dirigido a partir de 1562 por su discípulo Balthasar Jenicken, quien lo mantuvo activo hasta principios del siglo XVII.

Recientemente, como se aludía al principio de este artículo, se ha planteado la posibilidad de que este bufete fuera una obra española, por existir en España plateros con la destreza suficiente como para llevarlo a cabo. Es una justificación cierta que, por otro lado, podría poner la ejecución de esta pieza en la órbita de otros muchos países en los que existían también plateros diestros que hubieran podido tener acceso a estos diseños, evidentemente alemanes, para labrar esta mesa. En 1978 esta pieza entró a formar parte de las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas, procedente de los bienes de los marqueses de V iana. Al día de hoy no es posible confirmar la identidad del receptor original de esta pieza, evidentemente no fueron los de Viana –dado que su I marqués lo fue a partir de 1880–, y todo lo que se ha dicho de la posible afi liación cordobesa de las patas no parece probado.

La primera edición española de Las Metamorfosis fue editada en T oledo en el año 1578 por Jorge Bustamante, empleando para sus ilustraciones las planchas de Virgil Solis. Como todos los libros del momento, fue la primera edición permitida por la Inquisición para su difusión en el país. Este factor podría retrasar la difusión de estos grabados en España a las dos últimas décadas del siglo XVI, una fecha bastante tardía para la manifestación de algunos de los esquemas artísticos que aparecen en el bufete. De hecho, lo que se ha venido pensando hasta el momento es que la fecha de ejecución de esta obra tendría mayor sentido estilístico ubicándola en el tercer cuarto del siglo XVI.

Iconográficamente existen algunos aspectos que separan la obra de condiciones puramente españolas. El tipo de representación erótica que aparece en la cenefa exterior del tablero sería difícilmente permitido en España, en un momento en que la Inquisición pretendía controlar los contenidos iconográficos de las artes. Una obra de este calibre sólo podría ser adquirida por un miembro de la alta nobleza, un colectivo normalmente respetuoso con los dictámenes de esta institución. Podría pensarse que este tipo de manifestaciones aparecieran en obras destinadas a ser ocultadas y disfrutadas por su propietario en secreto, sin embargo esta mesa tuvo que ser una obra encargada por alguien que con su posesión quisiera manifestar su capacidad de adquisición y su buen gusto artístico; era una obra para ser mostrada.

A parte de las referencias eróticas, en la cenefa de las estaciones la ubicación de algunas de las actividades no coincide con la cronología en la que tradicionalmente se realizaban en España. La matanza del cerdo se ubica en el tramo del mes de diciembre, cuando en España era tradicional realizarla en noviembre; la celebración de la fiesta de la vendimia representada por la alegoría de Otoño, aparece ubicada en

el mes de Noviembre, cuando en España, esto tiene lugar en el mes de octubre; en el mes de diciembre se hace una leve referencia a la cosecha de las fresas, un fruto cuya explotación agrícola no tiene lugar en España hasta entrado el siglo XVII. En el caso de que se tratase de una referencia relativa a la recogida de la fresa silvestre, tendría aún menos sentido dado que este tipo de recolección tenía lugar durante el mes de octubre. T odos estos detalles dan pie a pensar que la contextualización de las escenas referidas en esta cenefa tiene lugar en otro país europeo que no es España. De haber sido la obra de un platero español que cumpliera un encargo de algún miembro de la alta nobleza, con el cuidado en la ejecución y el programa iconográfico que manifi esta esta pieza, muy probablemente todos estos aspectos hubieran sido tenidos en cuenta y la ubicación de los detalles corregida.

Sería necesaria una exploración más amplia del trabajo de los plateros contemporáneos a Solis y de las dos décadas siguientes, así como de la difusión de su obra fuera de Alemania, para poder hacer una atribución precisa sobre el nombre del orfebre concreto que llevó a cabo su ejecución. Pero si del taller concreto aun no tenemos noticias muchos indicios apuntan a Nuremberg como su lugar de producción más probable.

En primer lugar, la técnica aplicada a esta mesa, la composición de los elementos y los resultados fi nales comparten muchos puntos de coincidencia con la obra de artistas principales de Nuremberg como W enzel Jamnitzer y sus sucesores. Los maestros de este momento tenían una relación continua y profunda con los grabadores de su ciudad, y algunos de sus trabajos se identifi can con modelos propuestos por el taller de V irgil Solis.

En segundo lugar, el diseño de la decoración que tapiza las patas de la mesa y que posteriormente da lugar a la que se realiza en los fi adores de acero, está sacado directamente de la obra de Virgil Solis. Estos modelos, como se ha dicho, gozaron de bastante éxito entre las preferencias de los orfebres alemanes, flamencos y holandeses de toda la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII.

Para desvelar el resto de los enigmas que plantea esta mesa quedamos a la espera de nuevas aportaciones bibliografías y documentales.

Piezas de la Joyería Ansorena en los templos guipuzcoanos

PILAR ANDUEZA UNANUA
Universidad de Navarra

Una de las joyerías más prestigiosas del Madrid decimonónico resultó la firma Ansorena. Su origen se encuentra ligado a la figura de un alavés, Celestino Ansorena, quien instaló su establecimiento comercial antes de mediar la centuria en la calle Espoz y Mina nº 1, junto a la Puerta del Sol. En aquella misma rúa se concentraban otras tiendas del ramo bien conocidas por entonces como Pizzala y Mellerio.

Gran impulso alcanzó la trayectoria de este joyero de origen vasco en 1851 cuando fue seleccionado un diseño que realizó en compañía de Pizalla para ejecutar una tiara papal con la que Isabel II quiso obsequiar a Pío IX. Siguiendo aquel dibujo, hoy conservado en la Biblioteca del Palacio Real, en su hechura se utilizaron miles de brillantes, así como numerosas esmeraldas, rubíes y perlas montadas sobre oro. Este hecho debió de resultar vital en el devenir profesional de Celestino Ansorena pues poco después, concretamente en 1860, obtuvo el título de joyero y diamantista de la Casa Real, tarjeta de presentación que afianzó el prestigio y la fama de su comercio y sin duda le permitió extender y aumentar el radio de acción del negocio. A partir de aquel momento su establecimiento se convirtió en uno de los principales proveedores de la familia real, no sólo en lo relativo a joyas sino también a otros objetos suntuosos. De hecho, desde entonces la adquisición de alhajas tanto por Isabel II como por sus sucesores en el trono y el entorno real fue constante. En unos casos se trataba de piezas de uso personal así como de adorno para palacio, pero también, siguiendo una tradición muy arraigada desde siglos atrás

entre la realeza, otras joyas y ricos objetos eran comprados con el fin de obsequiar a personalidades de diversos ámbitos e instituciones, muchas de ellas entregadas en los diversos viajes realizados por los reyes por toda España. Diputados, alcaldes, aristócratas, artistas o alto clero eran agraciados con estas dádivas, al igual que diversas iglesias españolas se vieron beneficiadas por su generosidad, tal y como podremos comprobar en las siguientes líneas [1].

Lógicamente, y siguiendo un principio de emulación, diversas familias nobiliarias y de la alta burguesía se convirtieron también en magníficos clientes de aquella tienda. El elevado número de celebraciones en palacio, muchas de ellas de gran gala, así como su protocolo y etiqueta, donde las joyas y condecoraciones resultaban obligadas y por tanto abundantes, facilitaron la progresión del establecimiento [2].

De la casa Celestino Ansorena –desde su muerte en 1896 la firma se llamó C. Ansorena e Hijos– salieron destacadas piezas con motivo de diversas bodas reales, como la diadema de perlas y brillantes montada sobre plata, reproducida en *La Ilustración Española y Americana*, con la que la entonces Princesa de Asturias, Isabel, obsequió a su cuñada María de las Mercedes en 1878 cuando casó con el rey Alfonso XII [3]. Pero la firma alcanzó su máximo reconocimiento cuando en 1906 contrajo matrimonio Alfonso XIII. En su taller se ejecutaron las principales joyas regaladas a Victoria Eugenia tanto para su pedida de mano como para la ceremonia nupcial, también publicadas en el mencionado semanario y lucidas habitualmente por la nueva reina en sus fotografías oficiales. Ansorena sustituyó de este modo al joyero Francisco Marzo que había jugado el mismo papel como proveedor principal de alhajas en las dos bodas de Alfonso XII y de sus hermanas, las infantas Paz y Eulalia. A partir de su enlace Victoria Eugenia se convertiría en clienta habitual de Ansorena, sin duda la más distinguida de su época [4].

Tal y como puede comprobarse en las facturas timbradas emitidas por la empresa, aquella tienda madrileña albergaba un almacén y taller de joyería así como un almacén de relojes de bolsillo. Allí no sólo se diseñaban y ejecutaban diversidad de alhajas, sino que también se vendían piezas de otras firmas, muchas de ellas extranjeras[5]. Tampoco hemos de pensar que en el obrador de Ansorena vieron la luz exclusivamente piezas de joyería y platería civil. Por el contrario, por aquellas mismas fechas tal era ya la fama del establecimiento madrileño, que se le encargó la que, en palabras de Letizia Arbeteta, resulta ser la alhaja más representativa de la joyería española del siglo XX y una de las más importantes del panorama europeo de la época: la corona de la Virgen del Pilar realizada en 1905 merced a los dona-

1 F.A. MARTÍN, «Ansorena, Joyeros y Diamantistas Reales». *Ansorena. 150 años en la joyería madrileña*. Madrid, Ed. El Viso, 1995, pp. 29-33.

2 Ibídem, p. 33.

3 L. ARBETETA, «Tiara». *Ansorena. 150 años…* ob. cit., p. 91.

4 F.A. MARTÍN, ob. cit., pp. 35-39 y 46-50.

5 Ibídem, pp. 30-31.

tivos recogidos por toda España en el año anterior para su coronación canónica, con motivo del cincuentenario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción[6]. Aunque lógicamente no todas sus creaciones adquirieron carácter tan extraordinario, en los talleres Ansorena también se realizaron y se comercializaron otras piezas de carácter religioso, bien alhajas devocionales como medallas o cruces, bien piezas destinadas a nutrir los ajuares litúrgicos de diversas iglesias, como custodias, copones, arquetas, etc. Sirvan como ejemplos dos custodias conservadas en el convento de carmelitas del Cerro de los Ángeles de Getafe, fechadas hacia 1925, así como otro ostensorio y una arqueta ejecutados para el antiguo asilo de huérfanos de Jesús y San Martín de Madrid. En unos casos se optó por diseños de inspiración medieval, mientras en otros se dejaron sentir las modas eclecticistas e incluso del *art decó*[7].

Precisamente en la combinación de los dos aspectos mencionados: obrador de platería religiosa y proveedor de la familia real hallamos las causas que explican la presencia de algunas piezas de la joyería Ansorena en Guipúzcoa. Ahora bien, es necesario unir un tercer factor para comprender en su totalidad este hecho: la ciudad de San Sebastián como destino de veraneo de la familia real española.

En efecto, la capital guipuzcoana vivió a lo largo del siglo XIX momentos de gran vitalidad, esplendor y desarrollo y , basándose en su potencial turístico, logró convertirse en la capital veraniega del país, en una ciudad de servicios de alto nivel, aprovechando las modas que poco a poco se iban extendiendo entre las clases acomodadas sobre pautas médicas e higiénicas y sobre las bondades de la hidroterapia. La visita de Isabel II por prescripción facultativa en el verano de 1845 resultó providencial en el despegue de este núcleo urbano, si bien sería la fi gura de su hija política, la reina María Cristina, una vez ya viuda, la que afianzaría con su presencia ininterrumpida a lo largo de cuarenta años la fama internacional de la ciudad.

Arrasada en 1813, durante la guerra de la Independencia, San Sebastián tuvo que renacer de sus propias cenizas y lo hizo con especial intensidad en la segunda mitad de aquella centuria y en el arranque de la siguiente. En 1863 se derribaron sus murallas para permitir su expansión y un año más tarde no sólo llegaba el ferrocarril, lo que permitía su conexión directa y cómoda con la meseta y con Francia, merced a la línea Madrid-París, sino que también se aprobó el plan urbanístico de Antonio Cortázar para desarrollar el nuevo ensanche, a imitación del de Barcelona. Progresivamente la ciudad se fue dotando de plazas, jardines, paseos así como de edificios institucionales, educativos y dotacionales, como correspondía a una urbe moderna de la época. Sin embargo, se aspiraba también a convertirla en una ciudad balneario, en destino turístico en época estival de una exigente clientela de alto poder adquisitivo. De este modo, mirando a otras ciudades como Biarritz, Baden Baden,

6 L. ARTETETA, «Orfebrería religiosa». *Ansorena. 150 años…* ob. cit., pp. 73-80.
7 Ibídem, pp. 81-85.

Brighton y otros enclaves europeos, la capital guipuzcoana también se fue nutriendo de diversas infraestructuras urbanas, de cuidadas zonas de esparcimiento y recreo, así como de atracciones y servicios múltiples. En este sentido resultó fundamental la construcción del Gran Casino, hoy Ayuntamiento, en 1887, de manos de Adolfo Morales de los Ríos y Luis Aladrén, a imitación del de Biarritz y Montecarlo, y se levantó una importante arquitectura hotelera e instalaciones balnearias siguiendo modelos de otros países del entorno. Para todo ello se eligió una arquitectura eclecticista, pomposa, monumental y efectista, que enlazaba a la perfección no sólo con los gustos de los veraneantes sino también con los de los propios donostiarras y sus autoridades que veían en ella un reclamo estético seguro. Aquel mismo estilo fue también el seleccionado para construir las nuevas casas de vecindad del ensanche, así como la Diputación, el teatro Principal, el palacio de Justicia, el mercado de la Brecha, el primitivo Kursaal, el hotel María Cristina o el teatro V ictoria Eugenia, por mencionar sólo algunos ejemplos destacados, dándose cita arquitectos españoles y extranjeros[8].

Fue éste el ambiente que eligió la reina María Cristina para pasar sus largos veranos ininterrumpidamente desde 1887 hasta 1929, con la excepción de 1898. Aunque previamente San Sebastián había sido visitada en periodos estivales por Isabel II o por Napoleón III y Eugenia de Montijo[9], fue la reina regente la que dio el empuje defi nitivo a la ciudad como destino turístico. Para su alojamiento hizo construir el palacio de Miramar en un lugar privilegiado sobre la bahía de la Concha. El proyecto corrió a manos del británico Selden W ornum, por entonces muy activo en Biarritz, que optó por una arquitectura pintoresquista, inspirándose en las casas de campo inglesas. Se fi nalizó en 1893. Con el traslado de la reina madre y su familia hasta San Sebastián donde se instalaban desde julio hasta fi nales de septiembre e incluso octubre se desplazaba toda la corte y a ellas, reproduciendo comportamientos, le seguían la aristocracia y la alta burguesía[10]. María Cristina fue testigo directo de la transformación de la nueva urbe y la ciudad, en agradecimiento, le homenajeó no sólo dando nombre a uno de los puentes construidos sobre el

8 M.C. RODRÍGUEZ SORONDO, *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*. San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1985, pp. 63-195. L. CASTELLS, «La Bella Easo: 1864-1936» en M. AR TOLA (ed), *Historia de Donosita-San Sebastián* . San Sebastián, Nerea, 2000, pp. 283-386. N. BASURTO FERRO, «La arquitectura ecléctica». *Ondare*, 23 (2004), pp. 35-76.

9 J.M. AROZAMENA, *San Sebastián. Biografía sentimental de una ciudad* . Madrid, Samarán Ediciones, 1964, pp. 117-118. Según recoge el autor, las visitas de personas de la realeza europea fueron constantes a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Además de los mencionados podemos destacar la presencia de Carlos Alberto, rey de Cerdeña, los reyes de Portugal Luís y Pía, Amadeo de Saboya, la reina Victoria de Inglaterra, los príncipes Vladimiro y Alejo de Rusia, el rey Alejandro de Servia, la princesa Fredericka de Hannover, el gran duque Jorge, la archiduquesa Isabel de Austria, el rey Carlos de Portugal, la reina Natalia de Servia o el rey Oscar II de Suecia y Noruega.

10 M.C. RODRÍGUEZ SORONDO, ob. cit., pp. 75-79. L. CASTELLS, ob. cit., pp. 328-340.

Urumea y a un gran hotel, sino que también fue nombrada alcaldesa honoraria en 1926. De hecho, año tras año, era reclamada como madrina de inauguraciones de nuevos edificios e instalaciones[11].

Lógicamente el crecimiento urbanístico de la ciudad estuvo acompañado no sólo de destacadas construcciones civiles sino también de la creación de nuevas parroquias, como la de San Ignacio y la del Buen Pastor, que se convertiría en catedral cuando por bula papal de 2 de noviembre de 1949, promulgada por Pío XII, se crearan las diócesis de San Sebastián y Bilbao. Y es precisamente en ambos establecimientos religiosos donde hallamos piezas de platería regaladas por la reina María Cristina, con motivo de sus respectivas consagraciones. Se trata de sendos cálices de los que hasta el momento sólo se tenía noticia de sus respectivas facturas fechadas en 1897 y conservadas en el archivo de la joyería madrileña[12]. Para entonces el fundador ya había fallecido y a la cabeza del negocio se encontraba José Mª García Moris quien, casado con Consuelo Ansorena, hija de Celestino, hacía ya algún tiempo que se había convertido en el hombre de confianza de Celestino, tal y como atestiguan un poder a su favor de 1886 y otro de 1891, que le otorgaban en la práctica la dirección de la firma. De aquellas fechas, además de los cálices mencionados, queda constancia de otras piezas que adquirió la reina regente en el establecimiento de la calle Espoz y Mina: regalos para los artistas premiados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892, una sortija rusa con un brillante y un rubí o un alfiler de brillantes y perlas en 1895[13].

La parroquia de San Ignacio de Loyola se construyó en una de las nuevas zonas de expansión de San Sebastián, el barrio de Gros, nacido en el siglo XIX. Aunque en 1883 se erigió oficialmente aquella iglesia ocupando la Casa de Beneficencia, pronto resultó insuficiente, por lo que los vecinos realizaron gestiones de diversa naturaleza para poder levantar un nuevo edificio. Los donativos no se hicieron esperar: desde el solar que cedió Águeda Gros hasta el material pétreo que prometió aportar su hermano Tomás para la obra. El entonces obispo de Vitoria, don Ramón Fernández de Piérola entregó como donativo cinco mil pesetas, abriéndose también la obra a la suscripción popular[14]. El proyecto de la nueva parroquial correspondió al arquitecto municipal, muy activo por aquellas fechas, José de Goicoa. El resultado fue una amplia iglesia neogótica, de acuerdo con los gustos imperantes por entonces en la arquitectura religiosa europea. Estaría presidida por un altar de mármol blanco realizado en los talleres donostiarras Tomás Altuna, al que se sumarían, ya en 1918, cinco

11 J.M. AROZAMENA, ob. cit., pp. 164-165. Según este autor inauguró, entre otras obras sobresalientes, el Casino, el tunel entre la Concha y Ondarreta, el puente y el hotel que llevan su nombre, el parque de Igueldo o el teatro Victoria Eugenia.

12 F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 41.

13 Ibídem, pp. 40-41.

14 P. DE CUADRA ECHAIDE, *La parroquia de San Ignacio de Loyola de San Sebastián*. San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1974, pp. 17-23.

paneles de mosaico realizados por la Casa Maumejean. Algunos nobles estuvieron muy ligados a esta iglesia, tal y como demuestran los panteones de los marqueses de Murúa, los condes de Láriz, los duques de Mandas, la condesa del Olmo o el altar del Corazón de Jesús que fue levantado por Mariano Benlliure a expensas de un grupo de ilustres damas bajo la iniciativa de la duquesa de Mandas [15].

La primera piedra de esta parroquia se colocó el 25 de septiembre de 1892 en un acto vespertino que presidió la reina María Cristina y sus hijas María de las Mercedes, princesa de Asturias, y la infanta María Teresa. Alfonso XIII, que por entonces tenía seis años no acudió, según informan las crónicas debido al calor reinante. Gallardetes, banderolas, guirnaldas y colgaduras adornaban el lugar donde se colocó un altar y un trono revestido de terciopelo y damasco. En el acto no faltó una compañía militar, la banda municipal, el séquito real, numerosas autoridades y el ayuntamiento con sus maceros. El discurso pronunciado por el párroco tuvo su réplica en las palabras de la reina, quien se comprometió a asistir también a la inauguración del templo [16].

Y así fue. Casi cinco años después tuvo lugar la consagración de la parroquia y la reina regente, cumpliendo la promesa dada tiempo atrás, volvió a presidir, en compañía de Alfonso XIII y sus hermanas, los actos de inauguración que se celebraron el 24 de julio de 1897. El obispo de Vitoria, don Ramón Fernández de Piérola, fue el encargado de bendecir la nueva iglesia y trasladar el Santísimo desde su emplazamiento provisional al nuevo sagrario. El cortejo que se organizó estuvo formado por músicos, migueletes, cofradías, autoridades civiles y militares, clero parroquial y castrense, capellanes de conventos y particulares, acompañados de hachones, cerrándose con el obispo bajo palio que portaba al Santísimo. Detrás marchó el ayuntamiento. Dio escolta un piquete de la Guardia Civil y la compañía del regimiento de Sicilia. En el atrio esperaba la familia real portando cirios. Bajo el repique general de campanas y los acordes de la marcha real, accedieron al templo, situándose los reyes e infantas bajo un dosel. Tras la ceremonia religiosa que se inició con el *O Salutaris*, cantada por el tenor de la catedral de Madrid, Gregorio Mendívil, la familia real salió bajo palio donde, según narra la prensa de la época, el público les dedicó manifestaciones de afecto [17]. Los actos religiosos se prolongaron en los días sucesivos destacando la Misa Pontifical, donde el Orfeón nuevamente con el mencionado tenor, cantó la Misa de Gounod. Hubo también exposición del Santísimo y Rosario [18].

La reina no sólo contribuyó en esta iglesia con su presencia, sino que también regaló para celebrar aquella consagración un cáliz (alto: 25,5 cms; ancho: 17/10 cms.) que salió de la Joyería Ansorena, según nos informa la caja en la que se custodia

15 Ibídem, pp. 33-42.
16 Ibídem, pp. 51-54. Así se narró en *La Unión Vasca* (27-IX-1892).
17 Ibídem, pp. 55-57.
18 Ibídem, p. 23.

Figura 1. *Cáliz. San Sebastián. Parroquia de San Ignacio (Foto: Ignacio Miguéliz).*

la pieza, que presenta un sello de la fi rma madrileña. Nos hallamos ante una pieza de plata dorada, adornada con esmaltes y pedrería que responde a los modelos neogóticos vigentes en la platería española del momento, muy acorde por tanto con la estética de la propia iglesia (lám. 1). Presenta un pie polilobulado hexagonal de alto desarrollo recorrido por una pestaña inferior que reza: MARIA CRISTINA A LA YGLESIA DE SAN YGNACIO SAN SEBASTIAN 1897 en letras doradas sobre azul cobalto. Se decora con motivos vegetales entre los que se sitúan tres medallones esmaltados, rodeados de un cerco sogueado, que acogen un escudo con las armas de la monarquía española, nuevamente sobre azul cobalto, así como a Cristo y la Virgen María, ambos de algo menos de medio cuerpo, recortados sobre fondo azul, siguiendo una iconografía muy extendida en el declinar del siglo XIX

y muy cercana al Sagrado Corazón de Jesús y de María, si bien sin las sagradas vísceras. Un anillo convexo ornamentado con decoración de flores cuadripétalas esquemáticas da paso a un astil cilíndrico liso con nudo de manzana achatado con besantes romboidales que inscriben engastes circulares de pedrería, alternando con gallones planos decorados con palmetas. Tiene copa acampanada con subcopa de perfil recortado ornamentada con abundante decoración de roleos entre la que se disponen tres sencillos medallones circulares con cabezas doradas de querubines esmaltadas sobre azul.

También neogótico, y por tanto emparentado estilísticamente con este cáliz, hallamos otro (alto: 26,5 cms; ancho: 16,5/10 cms.) en la catedral del Buen Pastor de San Sebastián, realizado en plata dorada. Nuevamente un sello en su estuche nos informa de su procedencia: C. DE ANSORENA / JOYERÍA / ESPOZ Y MINA 1 / MADRID y una inscripción de letras doradas sobre azul cobalto que recorre el pie confirma a la regente como mecenas y nos aporta la cronología de la pieza: MARIA CRISTINA A LA YGLESIA DEL BUEN PASTOR SAN SEBASTIAN 1897.

Tiene base hexagonal lobulada, zócalo recto y cuerpo acucharado donde se sitúan alternativamente tres relieves y tres tondos polilobulados esmaltados éstos sobre fondo azul con enmarques perlados. Los primeros representan al Sagrado Corazón de Jesús, de cuerpo entero sobre un pedestal que reza JESUS, la Virgen María siguiendo una iconografía cercana a Nuestra Señora de Lourdes, sobre un pedestal donde se inscribe MARIE, y San José, según nos informa su inscripción St. JOSEPH. Los tondos acogen la Crucifixión, la Virgen y un escudo de España. Un toro hexagonal convexo da paso al astil, también hexagonal, con nudo de manzana en el que se insertan seis besantes circulares esmaltados que inscriben letras formando la palabra JESUS. La copa es acampanada con subcopa calada y recortada decorada con densa hojarasca seguida de una cenefa donde se alternan hojas de vid y racimos con tres tondos similares a los mencionados con esmaltes de las alegorías de la Fe, la Esperanza y la Caridad. Un remate de crestería da paso a la copa lisa. El cáliz posee una patena a juego (11,5 x 14,5 cms) que acoge en el centro otro esmalte de Cristo repartiendo el pan con los discípulos de Emaús, rodeado de una inscripción en letras capitales góticas: DISCITE A ME QUIA MITIS SUM: ET HUMILIS CORDE[19].

Las piezas fueron regaladas a la entonces parroquia con motivo de su consagración. Aquella iglesia, que habría de erigirse como la nueva parroquia del naciente ensanche, arrancó su andadura cuando en 1881 se aprobó una reforma parroquial de la diócesis que entró en vigor el 1 de enero del año siguiente. Aunque dotada de clero propio, inicialmente desarrolló su actividad en la parroquia de Santa María hasta que la vitalidad de sus fieles, de su párroco y de una Junta de fábrica decidió habilitar una pequeña capilla en la planta baja de una casa de la calle San Marcial

19 «Aprended de mí que soy manso y humilde de corazón», San Mateo, XI, 29.

donde se instalaron. Corría julio de 1885. A pesar de su sencillez, allí asistió a misa la archiduquesa de Austria, madre de la reina regente, cuando vino al bautizo de su nieto Alfonso XIII. Pero el escaso tamaño del local y la creciente feligresía, especialmente en época estival, propició que se construyera un nuevo templo, todavía provisional, con una mayor capacidad en la actual calle de Arrasate, inaugurado el 25 de marzo de 1888. Aquella iglesia, que se puso bajo la advocación del Sagrado Corazón de Jesús, devoción muy arraigada en la España del declinar del siglo XIX, habría de ser utilizada a lo largo de casi diez años. Por aquellas mismas fechas, el 25 de agosto de 1887, se firmó finalmente una escritura pública entre el ayuntamiento de la ciudad y el obispo, según la cual el primero cedía unos terrenos, entonces en medio de una marisma, para la construcción del edificio definitivo[20]. El 29 de septiembre del año siguiente se puso la primera piedra de la nueva iglesia. La ceremonia comenzó hacia las diez de la mañana y estuvo presidida por el obispo de Vitoria, don Mariano Miguel Gómez, y la reina regente, acompañada por sus hijos y el infante Antonio de Orleáns. La familia real accedió al entonces templo provisional bajo palio y se colocó en unos sitiales coronados por un dosel carmesí ubicados en el presbiterio. Mientras, sonaban los acordes de la marcha real. Los bancos centrales, recubiertos con terciopelo rojo fueron ocupados por autoridades diversas. Tras la celebración de la misa una comitiva se dirigió al solar donde se iba a construir el nuevo edificio. Allí se había colocado un estrado alfombrado y adornado con escudos, flores y plantas, resguardado por un toldo y, bajo él, un dosel donde se situaron Sus Majestades y Sus Altezas. Y así los monarcas, tras la bendición del obispo, echaron simbólicamente argamasa y tomaron varias cintas que colgaban de la primera piedra que pendía de una grúa. Se cerró el acto con los correspondientes discursos y la firma del acta conmemorativa que también fue rubricada por Alfonso XIII, todavía muy niño, que necesitó para ello la ayuda de su madre[21].

Tras algo más de diez años de obras, finalmente la parroquia definitiva, ahora bajo la advocación del Buen Pastor, fue consagrada el 30 de julio de 1897. Todavía se tardaría dos años en rematar la torre con su aguja. Aquel día correspondió al obispo don Ramón Fernández de Piérola presidir la procesión que, bajo el sonido de cohetes, se formó para el traslado del Santísimo y la celebración de la primera misa que se ofició con el cáliz regalado por la reina regente. María Cristina una vez más asistió a los actos, acompañada ahora de Alfonso XIII y la infanta María Teresa. Se cantó el *Te Deum* de Eslava[22].

20 *Monografía histórico-descriptiva del templo parroquial del Buen Pastor.* San Sebastián, Imprenta de J. Baroja e Hijo, 1897, pp. 3-7. Esta publicación fue realizada con el fin de destinar el producto de su venta a la terminación del nuevo templo y a su decoración. Recoge minuciosamente todo el proceso constructivo con datos sobre cuentas y gastos, suscripciones y donativos, así como una descripción del templo. A. ANTIA MUNDUATE, *El Buen Pastor. De parroquia a catedral. 1897-1997.* San Sebastián, Fundación Social y Cultural KUTXA, 1998, pp. 29, 35-41 y 126.

21 *Monografía histórico-descriptiva…* ob. cit., pp. 7-8. A. ANTIA MUNDUATE, ob. cit., pp. 42-43.

22 A. ANTIA MUNDUATE, ob. cit., pp. 126-127.

Con los cálices regalados a dos iglesias de San Sebastián, la reina María Cristina no hacía sino continuar y prolongar una práctica que ya habían protagonizado otros monarcas, tal y como lo atestiguan varios cálices limosneros o de patriarcas de Indias, como el conservado en el monasterio de la Santísima Trinidad de Vergara, fechado en 1771 y regalado por Carlos III, y los de las parroquias de Itsasondo y San Martín de Tours de Andoáin[23]. Ya la siglo XIX corresponde uno en Azcoitia, donado por Fernando VII en 1824 y otro en Leaburu, dado por Alfonso XIII en 1896. Otros cálices, no limosneros, fueron donados por Isabel II a los templos de Andoáin, Anoeta, Zarauz, al que agració también con unas vinajeras, y Loyola, donde entregó un copón y otras vinajeras. Algunas de estas piezas eran parisinas [24]. Los motivos de estas donaciones resultaron bien diversos. Sirva como ejemplo el cáliz que Alfonso XII entregó en la parroquia de San Pedro de Escoriaza en agradecimiento al trato recibido por la familia real en aquella localidad cuando el 5 de agosto de 1879 falleció su hermana María del Pilar , quien había acudido con las infantas Paz y Eulalia a tomar baños en su conocido balneario de aguas sulfurosas [25].

En el convento de Santa T eresa de las carmelitas descalzas de San Sebastián también se custodian tres piezas de platería procedentes de la joyería Ansorena. Nos hallamos ante un cenobio construido en la parte vieja de la ciudad que responde a fervor fundacional postridentino. Milagrosamente fue uno de los escasísimos edificios que subsistieron al incendio de la ciudad de 1813. En el siglo XVII San Sebastián era una pequeña villa en torno a la falda del monte Urgull, caracterizada por su condición de plaza fuerte y portuaria. Contaba con dos parroquias: la de Santa María y la de San Vicente, mientras el clero regular se situaba en el convento de dominicos de San Telmo y en el Colegio de la Compañía. Extramuros, no obstante, se localizaban otras órdenes religiosas como franciscanos, agustinas y dominicas, así como la parroquia de San Sebastián el Antiguo, que atendía a la feligresía de los caseríos[26]. En este ambiente se desarrolló el matrimonio formado por el capitán Juan de Amézqueta y Simona de Lajust, cuya falta de descendencia, así como sus

---

23 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV -XVIII*. San Sebastián, Diputación Foral, 2008, I, p. 257, II, p. 600.

24 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Guipúzcoa. Siglo XIX* (en prensa). Agradecemos al autor su generosidad y liberalidad no sólo por habernos aportado estos datos inéditos que publicará próximamente sino también por su constante asesoramiento para realizar este trabajo.

25 Según narra F.R. UNDURRAGA, *Recuerdos de 80 años*. Santiago de Chile, 1943, El Imparcial, había una estrecha relación entre el principal accionista de este balneario, Braulio Fenández, de origen chileno, con la familia real, lo que propició que María Cristina regalara varias joyas a su esposa Amalia Vicuña. Una descripción detallada de este establecimiento hotelero así como las bondadosas propiedades de sus aguas, puede verse en una curiosa publicación publicitaria: *Aguas sulfurosas de Escoriaza (A cuatro leguas de la ciudad de V itoria)*. Madrid, Imprenta de F . Martínez García, 1865. Todos los años además se publicaba una memoria de aquellos baños.

26 L.E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, *Sensibilidades religiosas del Barroco: Carmelitas Descalzas en San Sebastián* . 2ª ed., San Sebastián, Grupo Doctor Camino, 1990, pp. 43-45.

profundas convicciones religiosas, les inclinaron a realizar una fundación religiosa femenina, en la que habría de emplearse la fortuna que habían amasado en la navegación y en el comercio con Cádiz, Sevilla e Indias. Aunque del testamento de 1643 otorgado por Amézqueta, muerto en 1649, se deduce que se inclinaba por un convento de clarisas, su esposa en sus últimas voluntades dadas en 1654 optó finalmente por las hijas de Santa Teresa. Las capitulaciones para la fundación se firmaron el 22 de noviembre de 1660 y en ellas el ayuntamiento, que recibió el patronato del convento, cedió a la orden la basílica de Santa Ana, situada al comienzo de la subida al castillo, que se procedió a acondicionar . El 19 de julio de 1663 monjas procedentes en su mayoría del convento de Tarazona entraron procesionalmente en aquella nueva clausura. A partir de 1666 se iniciaron las obras para reformar completamente aquel establecimiento religioso, con una nueva iglesia, gracias en gran medida al dinero del indiano local Miguel de Aristiguieta. El claustro y otras dependencias se erigieron ya en el siglo XVIII [27].

El convento cuenta entre su ajuar litúrgico con tres piezas procedentes de la joyería Ansorena: un cáliz, un copón y un ostensorio. El cáliz (alto: 25 cms; ancho: 16/ 10,5 cms.), de plata dorada, responde a modelos neogóticos como los anteriormente descritos por lo que creemos que su fecha debe fijarse en los últimos años del siglo XIX o en el arranque del XX (lám. 2). Presenta pie hexagonal con un cuerpo convexo entre dos zócalos rectos en el que se combinan molduras lisas con otra perlada y otra vegetal. Es acucharado y en él se distribuyen varios medallones rodeados de una moldura sogueada que acogen vides. El astil hexagonal tiene un nudo de manzana similar al de la iglesia de San Ignacio con besantes circulares que se combinan con gallones decorados con palmetas. La copa acampanada presenta subcopa con tupida decoración vegetal entre la que se inscriben nuevamente medallones con espigas. La pieza está marcada con sello oval que reza: C DE ANSORENA HIJOS/1/ESPOZ Y MINA/MADRID.

Mucho más sencillo es un copón (alto: 26 cms; ancho: 14,5/11 cms) acuñado con el mismo sello comercial y cuya cronología probablemente nos remite ya al siglo XX. De pie polilobulado tiene astil cilíndrico con nudo de manzana achatado. La copa semiesférica está recorrida por varias molduras y la sobrecopa convexa se remata en cruz. Una decoración a buril con motivos vegetales, vides y espigas, de claro significado eucarístico, se distribuye por toda la pieza.

Más exuberante resulta una custodia (alto: 65 cms; ancho: 20/32 cms; profundo: 20 cms), caracterizada por su morfología eclecticista que nos conduce a las modas de los inicios del siglo XX. De base cuadrilobulada asentada sobre patas formadas por roleos vegetales, sobre ella se disponen las figuras de bulto redondo de los cuatro evangelistas, en posición sedente y acompañados de sus respectivos atributos. El astil es poligonal con un nudo de manzana achatado recorrido por un friso central

27 Ibídem, pp. 46-136.

Figura 2. *Cáliz. San Sebastián. Convento de carmelitas descalzas (Foto: Ignacio Miguéliz).*

de decoración vegetal. El ostensorio posee un viril circular con moldura perlada enmarcado por una gloria de abigarrados elementos vegetales entre los que se inscriben cuatro tondos esmaltados con las alegorías de las virtudes cardinales Se rodea de una ráfaga de rayos rectos y fl ameados alternos rematada por una cruz (lám. 3). Este modelo de custodia está muy extendido por Guipúzcoa. Son numerosos los ejemplares conservados, confeccionados en metal y decorados con vidrios de colores, realizados de manera industrial y distribuidos en el comercio.

No poseemos noticias documentales sobre la llegada de las mencionadas piezas desde Madrid al convento donostiarra. Lógicamente cabe la posibilidad de que se tratara de un encargo realizado a la fi rma Ansorena por las religiosas carmelitas.

Figura 3. *Custodia. San Sebastián. Convento de carmelitas descalzas (Foto: Ignacio Miguéliz).*

Sin embargo, en nuestra opinión, es muy posible también que respondan a una donación hecha por algún noble o aristócrata que, como la familia real, visitaba a menudo la capital guipuzcoana durante los veranos y , emulando a la reina, habría querido agraciar con su generosidad a este cenobio barroco.

Finalmente se localiza otra pieza procedente de la joyería Ansorena en Irún, concretamente en la parroquia de Nuestra Señora del Juncal, patrona de la ciudad. Se trata de una magnífica corona que corresponde al Niño que porta la imagen mariana entre sus manos. Según la tradición, la Virgen se apareció sobre unos juncales en un brazo de mar donde, de acuerdo con unos hechos milagrosos, se habría construido su primitiva iglesia. La imagen, muy venerada desde siempre por pescadores, marinos

y enfermos, se sitúa en una hornacina del retablo mayor , realizado a mediados del siglo XVII por Bernabé Cordero y el escultor Juan Bazcardo. Se trata de una talla sedente medieval, probablemente del siglo XII, y como tal se caracteriza por su rigidez y dureza de expresión. Sin embargo, la imagen del Niño es moderna pues sustituye a la original que fue robada al parecer durante la francesada [28].

En 1954, al calor del fervor mariano muy extendido por toda España, Nuestra Señora del Juncal fue coronada canónicamente, como ocurrió por aquellas mismas fechas con las patronas de otras ciudades cercanas como la Virgen Blanca de Vitoria, la Virgen del Sagrario de Pamplona o la Virgen de Valvanera en la Rioja. Fue entonces cuando el pueblo de Irún regaló coronas nuevas para la V irgen y el Niño. Sin embargo, en una madrugada de agosto de 1968, una corona del Niño, «de oro y con valiosas incrustaciones», según informa la prensa del momento, fue robada de una entidad bancaria donde se custodiaba junto con otra de la V irgen que, aunque no fue sustraída, sufrió daños[29]. Por eso la corona que ahora analizamos fue encargada para sustituir a la desaparecida, según nos indican en la propia parroquia [30].

Se trata de una corona formada por un cerco circular entre dos molduras per - ladas con decoración geométrica puntillada y rombos ejecutados con una perla central y cuatro brillantes en los ángulos, excepto en el frente, donde se incrustan dos brillantes rodeados de perlas. Presenta crestería ondulada con grandes palmas radiales decoradas con diamantes talla baguette y brillante, situados sobre flores de lis decoradas con brillantes y perlas centrales (lám. 4).

La inscripción que lleva asociada su estuche, RGANSORENA / MADRID / JOYERO ALCALA 52, nos conduce a una cronología posterior a 1941, momento en el se produjo una escisión en la fi rma, desapareciendo la sociedad Ansorena e Hijos. Fue entonces cuando Ramiro García Ansorena abrió nuevo establecimiento en la mencionada calle Alcalá, donde perdura, mientras Luis de la Cavada y Ansorena solicitaba licencia de apertura a su nombre para el comercio de Espoz y Mina [31].

Aunque no tenemos referencias de otras coronas para imágenes marianas realizadas por Ansorena en fechas tan relativamente recientes, la ejecución de este tipo

---

28 J.A. LIZARRALDE, *Semblanza religiosa de la Provincia de Guipúzcoa. Ensayo iconográfico, legendario e histórico. Andra Mari. Reseña Histórica del culto de la V irgen Santísima en la provincia* . Vol. I., Bilbao, Imprenta C. Dochao de Urigüen, 1926, pp. 37-39. L.P . PEÑA SANTIAGO, *Las siete Vírgenes Negras de Guipúzcoa* . San Sebastián, Ed. Txertoa, 1992, p. 123. El autor considera que es la talla más antigua de las siete Vírgenes Negras de la provincia. No obstante, la imagen fue sometida a un proceso de restauración a fi nales de 2006 y principios de 2007 por la empresa Arietta S.L., que eliminó su aspecto oscuro (*Diario Vasco*, 7-IX-2007). J. MUÑOZ-BAROJA y M. IZAGUIRRE (coords.), *Monumento nacionales de Euskadi. Guipúzcoa* . II, pp. 263-274. I. CENDOY A ECHÁNIZ y P.M. MONTERO ESTEBAS, «Irún. Retablo mayor de Junkal» en P.L. ECHEVERRÍA GOÑI (dir.), *Erretaulak-Retablos*. Vitoria, Gobierno Vasco, 2001, pp. 751-757.

29 *Diario de Navarra*, 17-VIII-1968, p. 5.

30 Habiendo contactado con la Joyería Ansorena, doña Elena Mato García Ansorena, nos informa de que no tienen constancia de la ejecución de esta pieza.

31 F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 51.

FIGURA 4. *Corona. Irún. Parroquia de Nuestra Señora del Juncal (Foto: Ignacio Miguéliz).*

de piezas no resultaba novedosa para la fi rma. Además de las tiaras diseñadas para la realeza y nobleza, no podemos perder de vista la corona de la V irgen del Pilar, ya reseñada, o la de Nuestra Señora de la Capilla, patrona de Jaén, para la que se ejecutó una alhaja con motivo de su coronación canónica en 1930. Desmontada en 1936 y desaparecida, la corona fue reconstruida fiel y nuevamente por Ramiro García de Ansorena[32]. No cabe duda de que el ejemplar irunés responde a una morfología completamente diferente con los ejemplares mencionados. En ella se combina un estilo neomedieval en el cerco circular con otro formado por elementos eclécticos en la crestería que recuerdan a las tiaras de palmetas del siglo XIX y principios del XX, dando como resultado una pieza muy interesante.

Esta ha sido una revisión de las piezas de platería Ansorena procedentes de Madrid que se encuentran en Guipúzcoa, presencia sólo explicable merced a un contexto histórico y unas circunstancias muy concretas, que nos hablan del desarrollo urbanístico y turístico de una ciudad, de las costumbres estivales de una familia real decimonónica, de la pujanza de una joyería madrileña que ha llegado hasta nuestros días y nos acerca a las modas vigentes en la orfebrería religiosa en torno a 1900.

32 L. ARBETETA, «Orfebrería…» ob. cit., pp. 81-82.

Appunti sul Tesoro della Chiesa Madre di Pollina

SALVATORE ANSELMO
Università di Palermo

Nel Tesoro della Chiesa Madre di Pollina, piccolo centro della alte Madonie appartenente ai Ventimiglia, sono custodite diverse opere d'arte decorativa che sono state realizzate dal Quattrocento, periodo in cui domina la cultura spagnola, al XIX secolo, anni in cui le suppellettili liturgiche sono caratterizzate dall'imponente e rigoroso stile neoclassico. Si tratta di opere in argento, in discreto stato di conservazione, che sono sopravvissute nel corso dei secoli e che talvolta risultano menzionate nei lunghi e meticolosi inventari redatti in occasione delle visite pastorali. Sono opere perlopiù inedite ad eccezione di qualche suppellettile liturgica brevemente citata nel secolo scorso da Maria Accàscina oppure studiata successivamente[1]. Diversi, purtroppo, sono i manufatti perduti come riferiscono i confronti con i già menzionati inventari oppure quelli provenienti da altre chiese di Pollina e successivamente confluiti nel cospicuo tesoro della Matrice. Si tratta, dunque, di opere che testimoniano non solo la fede e la devozione di un popolo, ma anche, come osserva Maria Concetta Di Natale in merito al Tesoro della Ma-

1 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1974, p. 158; S. ANSELMO, «Le splendide cruchi d'argento della Chiesa Madre di Pollina», in F. ABBATE (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*. Centro di studi sulla Civiltà Artistica nell'Italia Meridionale «Giovanni Previtali». Vol. 2. Roma, 2006, pp. 185-193 a cui si rimanda per la bibliografia. Ringrazio l'allora parroco di Pollina don N. Cinquegrani per avermi dato la possibilità di visionare tali opere.

trice Nuova di Castelbuono, il segno di una storia ben più complessa [2]. Molti dei manufatti, infatti, al pari delle opere d'arte figurativa[3], sono state commissionate da dotti prelati, dai munifici Ventimiglia[4], dalle benestanti famiglie locali, come i Minneci[5] o i Carcavecha, oppure da semplici fedeli.

Tra le opere che costituiscono il Tesoro citiamo la croce astile, realizzata in argento e argento dorato su anima lignea, che presenta sul *recto* Cristo Crocifisso con ai lati la Madonna e san Giovanni, in alto la tabella con la scritta INRI in caratteri gotici ed il pellicano ed in basso –se pur rari nell'iconografia delle croci in Sicilia– Adamo ed Eva [6]. Le figure, realizzate a bassorilievo, sono collocate nei terminali quadrilobati gigliati e nei doppi capicroci risultato ripetuti, invece, i dolenti orizzontalmente e due angeli verticalmente. Nel *verso* al centro, secondo una usuale iconografia, si trova l'*Agnus Dei* tra i simboli dei quattro evangelisti collocati nella parte terminale dei bracci: l'uomo alato, il leone, il toro e l'aquila. Sui doppi capicroci sono incisi angeli ed in quello superiore il *Pantocrator*, raffigurato in modo giovanile ed imberbe, che ricorda il Cristo degli apparati musivi bizantini spesso riprodotto anche in opere smaltate come stauroteche, placchette, cofanetti [7]. L'opera presenta elementi tipicamente spagnoli, come i capicroci leggermente gigliati e la cornice traforata realizzata con motivi acantiformi. Altri elementi iberici sono l'immagine fortemente espressionistica del Salvatore Crocefisso ed il fondo della croce operato a motivi acantifomi che si può riscontrare nei fondi d'oro dei polittici spagnoli o siciliani[8]. L'opera di Pollina, che chiaramente si ispira alle c*ruces fiordalisadas* della Spagna, presenta ancora nel *verso* l'Agnello, solitamente raffigurato nelle croci del Trecento, come in quella dipinta della Cattedrale di Mazara del Vallo, o nell'altra d'argento dell'inizio del XIV secolo dei depositi della Galleria Regionale della Sicilia,

---

2 M.C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*. Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, n. 1, premessa di R. Cioffi, presentazione di A. Di Giorgi, appendice di R. Termotto e F. Sapuppo. Caltanissetta, 2005, p. 9.

3 Sulla bibliografia delle opere di Pollina si veda S. ANSELMO, *Le Madonie. Guida all'arte*, premessa di F. Sgalambro, presentazione di M.C. Di Natale, introduzione di V. Abbate. Palermo, 2008, pp. 177-188.

4 Sulla committenza dei Ventimiglia di veda M.C. DI NATALE, *Il tesoro*..., 2005, pp. 11-17; C. CIOLINO, *Il Tesoro tessile della Matrice Nuova di Castelbuono. Capitale e Principato dei Ventimiglia*. Messina, 2007, pp. 15-38; M.C. DI NATALE e R. VADALÀ, *Il tesoro di Sant'Anna nel Museo del castello dei Ventimiglia a Castelbuono*, in corso di stampa e *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno, Geraci Siculo-Gangi 27-28 giugno, in corso di stampa.

5 F. MARCHESE, *Pollina. Storia di un centro delle Madonie*. Palermo, 2005, pp. 59-90.

6 S. ANSELMO, «Le splendide cruchi d'argento...», 2006, p. 185 con precedente bibliografia.

7 Cfr. a riguardo M. ANDALORO e M.C. DI STEFANO (a cura di), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona*, catalogo della mostra. Palermo, 1995 (II ed. Palermo, 2000), vol. II, dove si riportano numerosi esempi di opere normanne con questa raffigurazione.

8 M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area Occidentale*, introduzione di M. Calvesi. Palermo, 1992, p. 62.

Lámina 1. *Anonimo argentiere palermitano, croce (seconda metà del XV secolo), Chiesa Madre, Pollina.*

è stata riferita ad argentiere siciliano spagnoleggiante, se non addirittura spagnolo, della prima metà del XV secolo [9].

Altra significativa opera è un'altra croce astile, anch'essa in argento e argento dorato su anima lignea, che ci giunge priva delle usuali figure sia nel *recto* che nel *verso* e probabilmente dell'originario nodo e che è stata riferita ad argentiere palermitano della seconda metà del XV secolo anche per la presenza del punzone della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo (lám. 1) [10]. Pur differenziandosi dal precedente manufatto dello stesso Tesoro per semplicità stilistico-iconografica, la suppellettile risulta caratterizzata da elementi tipici delle croci d'argento italiane come i tondini sui capicroci trilobati di derivazione adriatico-abruzzese. L'opera, dai capicroci trilobati caratterizzanti i manufatti realizzati in Italia, presenta particolari foglie di cardo in argento dorato. Queste, oltre a ricordare simbolicamente la *passio* di Cristo, rimandano a modelli iberici presenti in Sicilia. Simili foglie troviamo in cornici di trittici, polittici, gonfaloni, stoffe, calici, reliquiari, capitelli ed in tante altre opere di ascendenza spagnola presenti in Sicilia ed in particolar modo nelle Madonie[11]. La suppellettile liturgica, purtroppo in cattivo stato di conservazione,

9 Per la croce lignea di Mazara del Vallo si veda V. SCUDERI, scheda 122, in *Federico e la Sicilia*…, 2000, pp. 467-473 che riporta la precedente bibliografia, per quella d'argento vedi M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte*…, 1992, pp. 17-19.

10 S. ANSELMO, «Le splendide cruchi d'argento...», 2006, p. 186 con precedente bibliografia e S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, con saggio introduttivo di M.C. Di Natale. Palermo, 1996, p. 29.

11 Cfr. in merito 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 dal Rinascimento al Barocco.* Catalogo della mostra. Milano, 2001, pp. 26-27.

Lámina 2. *Anonimo argentiere palermitano, calice (fine XV-inizi XVI secolo), Chiesa Madre, Pollina.*

ci giunge inoltre fortemente rimaneggiata, il Cristo, leggermente sproporzionato, parrebbe infatti non pertinente al manufatto. L 'opera, come pure quella precedentemente studiata, potrebbe identifi carsi con una delle cinque croci descritte nell'inventario del 1570 della Chiesa Madre di Pollina, redatto in occasione della visita pastorale dello spagnolo V adillo. Il documento, tra i tanti beni inventariati, riporta *una cruchi grandi di argento deaurata cum suo crucifixo di argento deaurato et novi personagi a mezo relevo di argento et lo pumo di dicta cruci e di ramo… un altra cruchi di argento deaurata cum suo pumo di ramo la quali e disotto cosma e daminano cum 21 pumecto di argento e uno cucifi xo e una figura di Nostra Donna di relevo di argento*. Tra le altre croci si ricordano ancora la *cruchi tucta diargento deaurata cum suo crucifi xo i novi personagi di mezo relevo … un altra cruchi di argento in blanco cum suo crucifi xo di argento et novi personaggi di mezo relevo cum 13 pomecti di ramo* [12].

Lo stesso documento cita numerose opere, in gran parte perdute [13], come i cinquecenteschi calici completi di patena. Uno di questi è sicuramente quello inedito che rientra nella nota tipologia di calice madonita, così defi nita dall'Accascina per la presenza in quest'area di suppellettili liturgiche caratterizzate da rigogliose foglie di cardo sulla base, sul nodo e sul sottocoppa (lám. 2) [14]. L'opera, da riferire

12 Archivio Storico Diocesano di Cefalù (da ora in poi A.S.D.C.), *Serie X Visite Pastorali*, n. serie VII, n. continuato 325, c. 6 r ., cfr. pure S. ANSELMO, «Le splendide cruchi d'argento...», 2006, pp. 186-87.

13 A.S.D.C., *Serie X Visite Pastorali*, n. serie VII, n. continuato 325, cc. 2, 6, 7, 8 r v .

14 Cfr. a riguardo M. ACCASCINA, *Oreficeria*..., 1974, p. 146; M.C. DI NATALE, scheda n. II,3, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento.* Catalogo della mostra. Milano, 1989, pp. 179-180; M.C. DI NA TALE, *I Tesori nella Contea dei V entimiglia, Oreficeria a Geraci Siculo* . Geraci Siculo-Caltanissetta, 1995, II. ed. Caltanissetta, 2006, pp. 15-19;

ad argentiere palermitano della fine del XV-inizi del XVI secolo, presenta base mistilinea con foglie di cardo e alto zoccolo traforato, nodo ellittico con motivi geometrici e coppa con lo stemma di Palermo. L'opera, in particolare per la base e per il nodo con soluzioni geometrici, ricorda il calice della chiesa di Santa Maria la Porta di Geraci Siculo riferito ad argentiere palermitano della fine del XV-inizi del XVI secolo[15].

Altra significativa opera è la croce astile d'argento, completa di nodo e con il Cristo e la raggiera non omogenei, che presenta invece tutti i tratti stilistici tipici delle opere del pieno Cinquecento come i più noti motivi a «candelabra» che i Gagini, e la loro bottega, scolpivano sulle diffuse cone marmoree, di cui significativi esempi si conservano nei centri madoniti [16]. La suppellettile, ormai priva delle figure che decoravano un tempo il *verso* e il *recto*, ad eccezione del Crocifisso, presenta strettissime analogie con le croci realizzate da argentieri palermitani degli inizi del XVI secolo e custodite, una, nei depositi della Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, e l'altra nella Matrice Nuova di Castelbuono [17]. Proprio per la similarità dei terminali leggermente gigliati, dei doppi capicroci e dei motivi decorativi, è stato ipotizzato che anche quest'altro esempio sia stato realizzato dallo stesso maestro o comunque dalla stessa bottega o in ogni caso dalla stessa maestranza palermitana dove i più bravi artisti si cimentavano in esemplari affini ispirati, in questo caso, ai modi gaginiani[18]. La croce astile di Pollina, riferita ad argentiere palermitano poiché presenta il marchio con l'aquila sopra la sigla RUP, è stata commissionata da un tale Giovanni Carcavecha nel 1534[19]. Di questi nulla sappiamo se non l'appartenenza ad una famiglia prodiga nell'elargire opere alle chiese locali, tra cui un tale Pietro fu pure *honorabiles* nel 1575. Nell'inventario del 1570 della Cappella del Santissimo Corpo di Cristo in Chiesa Madre risultano citati, infatti, *una cruchi di argento cum suo crucifixo di argento sopra deaurato cum suo pumo… lasciata per lu quondam*

M.C. DI NATALE, «Oro, argento e corallo tra devozione laica…», 2001, p. 26; M.C. DI NATALE, *Il tesoro*..., 2005, pp. 17-23; 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; 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, n. 4. Caltanissetta, 2006, pp. 19-20; S. ANSELMO, «Dalla Spagna alla Sicilia: le foglie di cardo sui calici «madoniti». Un fortunato epiteto coniato da Maria Accascina», in J. RIVAS CARMONA (a cura di), *Estudios de Plateria*. Murcia, 2008, pp. 39-54.

15 M.C. DI NATALE, *I tesori*..., 2006, p. 18.

16 S. ANSELMO, «Le splendide cruchi d'argento...», 2006, p. 187. Per i Gagini e le loro opere si vedano G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XVI e XVII*. Palermo, 1880-83; H.W. KRUFT, *Domenico Gagini und seine Wekstatt*. Monaco, 1972; H.W. KRUFT, *Antonello Gagini und seine söhne.* Monaco, 1980.

17 Cfr. M.C. DI NATALE *Il tesoro della Matrice Nuova*..., 2005, pp. 29-30, che riporta la precedente bibliografia.

18 S. ANSELMO, «Le splendide cruchi d'argento...», 2006, p. 187.

19 Cfr. F. CANGELOSI, *Pollina nel '500*. Palermo, 1985, pp. 51 e 125. La scritta, posta dietro il Cristo Crocefisso, così riferisce «IHOANI CARCAVECHA FIERI FECI 1534».

Giovanni Calcavecha, che potrebbe identificarsi con quella in esame, ma ancor più *un paro di pater nostri di corallo russi li quali coralli sunno 423 cum novi partituri di ramo cum una petra di vitru et uno mazuni di sita di vari coluri et uno anello di argento* donati dalla *quondam* Antonia di Calcavecha[20].

Nella medesima visita pastorale risultano menzionate altre croci processionali tra cui, oltre quella della chiesa di san Filippo, un'altra descritta tra i beni mobili della chiesa di san Pietro e Paolo e donata sempre da *Iohannes* Calcavechia che si potrebbe identificare con la quarta croce del Tesoro di Pollina poiché presenta nel *verso* san Pietro e tra l'attaccatura del nodo e la croce la seguente scritta: LVNIVANNI CARCAVECHA 1535[21]. L'opera sarebbe stata modificata nel corso del tempo poiché nella usuale iconografia i Dolenti affiancano Cristo Crocifisso nel *recto* e non nel *verso*, come nel caso in esame, dove al centro si trova San Pietro. Gli Evangelisti con i loro simboli, generalmente posti sui capicroci del *verso*, sono qui collocati sul *recto*, Matteo con l'angelo si trova infatti in alto, Marco con il leone a sinistra, Giovanni con l'aquila a destra, mentre Luca risulta posto sul terminale superiore del *verso*. Le lamine della croce, come confermano anche i motivi fitomorfi sbalzati, in particolare i tulipani, sono stati applicati sull'anima lignea nel 1715-16, sostituendo forse quelle originali, poiché si rivela la triplice punzonatura della maestranza palermitana composta dall'aquila con la sigla RUP, dal marchio del console Nicola Lugaro, che in questi anni rivestendo la più alta carica all'interno della maestranza certifica la qualità della lega, e da quello dell'argentiere, purtroppo poco chiaro, composto da una S con N oppure M inframmezzate da un puntino [22]. Potrebbe ipotizzarsi pure che le figure dell'opera in esame siano state aggiunte in un secondo momento, sostituendo dunque quelle originarie, dopo essere state prelevate da una precedente croce, poiché la tipologia dei personaggi biblici in bronzo dorato parrebbe anteriore, come pure il nodo che reca l'iscrizione.

Da riferire verosimilmente ad argentiere siciliano dei prima decenni del XVII secolo è l'inedita navicella priva di marchi che risulta caratterizzata da base circolare decorata da motivi floreali, nodo con testine di cherubini alati, baccelli e motivi fitomorfi sulla navicella vera e propria [23].

Al 1617 è da datare l'inedito ostensorio, pure in argento, poiché reca lo stemma di Palermo, l'aquila a volo basso con la scritta RUP, e il marchio del console Fran-

20 A.S.D.C., *Serie X Visite Pastorali*, n. serie VII, n. continuato 325, c. 12 r, cfr. S. ANSELMO, «Le splendide cruchi d'argento...», 2006, p. 187.

21 A.S.D.C., *Serie X Visite Pastorali*, n. serie VII, n. continuato 325, c. 18 r e S. ANSELMO, «Le splendide cruchi d'argento...», 2006, p. 187.

22 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri …*, 1996, p. 72.

23 C. MOGAVERO, *I Tesori delle Chiese di Pollina*, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Discipline dell'Arte della Moda e dello spettacolo, relatore M.C. Di Natale, a.a. 2008-09, p. 42.

Lámina 3. *Anonimo argentiere palermitano della bottega dei Gagini, ostensorio (1617), Chiesa Madre, Pollina.*

cesco Lo Liccio in carica nel medesimo anno (lám. 3) [24]. La suppellettile, raffi nata nelle forme, è caratterizzata dai motivi tipici del periodo quali testine di cherubini alati, perlinature decrescenti, nodo ovoidale e raggiera costituita da raggi dalla for - ma di lance e fi amme. Un medaglione, forse postumo, collega la parte inferiore, dalla base circolare, con quella superiore. L'opera, che presenta strette analogie con l'ostensorio del 1610-1615 della Chiesa Madre di Carini e con il calice del 1613 della chiesa di San Leonardo di Chiusa Sclafani, entrambi riferiti alla bottega di Nibilio Gagini[25], risente della cultura manierista del già citato Gagini, ispirata dall'arte del napoletano Scipione di Blasi e continuata dal fi glio Giuseppe e da Pietro Rizzo [26], come confermano i documentati calici dello stesso Rizzo dell'Abbazia di San Mar - tino delle Scale[27]. Ulteriori raffronti, inoltre, a conforto dell'ambito di realizzazione

24 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri* …, 1996, p. 61.

25 V. CHIARAMONTE, schede nn. I,63 e II, 22, in G. MENDOLA (a cura di), *Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro.* Catalogo della mostra. Palermo, 2001, pp. 146, 191. Cfr . pure N.A. LO BUE, scheda n. IV ,5, in G. DAVI e G. MENDOLA (a cura di), *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese.* Catalogo della mostra. Piana degli Albanesi, 2008, pp. 126-127.

26 C. GUASTELLA, «Attività orafa nella seconda metà del secolo XVI tra Napoli e Palermo», in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*. Catania, 1982, pp. 243-292; M.C. DI NATALE, «Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro», in *Ori e argenti in Sicilia* …, 1989, pp. 142-146; M.C. DI NA TALE, «Orefi- ceria siciliana dal Rinascimento al Barocco», in S. RIZZO (a cura di), *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo.* Catalogo della mostra. Catania, 2008, pp. 50-58; M.C. DI NATALE, *ad voces Scipione Di Blasi, Nibilio Gagini, Giuseppe Gagini*, in M.C. DI NATALE (a cura di), L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, arti applicate, in corso di stampa.

27 R. VADALÀ, schede nn. 7,10, in M.C. DI NA TALE e F. MESSINA CICCHETTI (a cura di), *L'Eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XIX secolo.* Catalogo della mostra. Palermo, 1997, pp. 164-165, 167.

dell'opera di Pollina, in particolare della parte inferiore, si possono fare con il calice del Museo Diocesano di Palermo, ricondotto alla stessa bottega del Gagini [28], e ancora con altri esempi della stessa tipologia stilistica tra cui i calici di Polizzi Generosa[29], della Cappella Palatina di Palermo [30], del Museo Diocesano di Caltanissetta[31], e ancora quello di Palazzo Abatellis, quest'ultimo riferito ad argentiere meridionale, se non napoletano [32]. Risentono dello stesso ambito tardo manierista, seppur cronologicamente più tardi, il calice della Cattedrale di Palermo del 1658, la base della stauroteca del medesimo tesoro siciliano realizzata entro il 1642 [33] e il reliquiario della mammella di Sant'Agata a Catania riferito ad orafo italiano degli inizi del XVII secolo[34]. Non è da escludere, infine, che sia stato proprio Francesco Lo Licco (Licco, Colicco) l'argentiere che ha realizzato l'opera di Pollina. Questi, documentato dal 1609 al 1629, autore della prima urna di Santa Rosalia a Palermo[35], è non a caso attivo nel 1621 a San Martino delle Scale, luogo dove avevano lavorato Nibilio Gagini e Pietro Rizzo [36].

È, invece, Michele Ricca (1590-1654), noto argentiere palermitano e autore di diverse opere ancora custodite in vari centri della Sicilia[37], l'artista che ha realizzato la semplice e inedita corona, a fastigio aperto, caratterizzata da testine di cherubi-

---

28 M. VITELLA, scheda n. 51, in *Splendori*..., 2001, pp. 389-390.

29 S. ANSELMO, *Polizzi*..., 2006, pp. 23-24 e scheda n. II,8 pp. 71-72.

30 M. VITELLA, «Opere per la liturgia della chiesa di sant'Antonino di Palermo», in A. CUCCIA (a cura di), *La Chiesa del Convento di Sant'Antonino da Padova di Palermo* , Palermo, 2002, p. 91 che riporta la precedente bibliografia ed in particolare M.C. DI NATALE scheda n. 43, in *Il Tesoro dell'Isola*..., 2008, p. 813.

31 R. CIVILETTO, scheda n. 43, in *Il Tesoro dell'Isola*..., 2008, pp. 810-811.

32 M.C. DI NATALE, *Le suppellettili liturgiche d'argento del Tesoro della Cappella Palatina di Palermo* , prolusione all'inaugurazione dell'anno accademico 1998-1999, 281° dalla fondazione dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti già del Buon Gusto di Palermo, scheda n. 3. Palermo, 1998, p. 44.

33 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, pp. 12, 19.

34 R. CARCHIOLO e G. SPAMPINATO, «Le custodie dei sacri resti», in *Il Tesoro di Sant'Agata. Gemme, ori e smalti per la martire di Catania.* Catania, 2006, scheda II.2, p. 126.

35 M.C. DI NATALE, *S. Rosaliae Patriae servatrici*, con contributi di M. Vitella. Palermo, 1994, pp. 16-18; M.C. DI NATALE, *ad vocem Francesco Licco*, in L. SARULLO, *Dizionario*..., in c.d.s.; S. BARRAJA, «Gli orafi e argentieri di Palermo attraverso i manoscritti della maestranza», in *Splendori*..., 2001, p. 673.

36 L. BERTOLINO, in *Ori e argenti* ...., 1989, p. 392. Per l'attività dei due argentieri a San Martino delle Scale si veda M.C. DI NATALE, «Dallo splendore della suppellettile all'aurea cromia della miniatura», in *L'Eredità*..., 1997, pp. 155-157.

37 Per l'attività si veda M.C. DI NATALE, scheda n. II,49, in *Ori e argenti*..., 1989, p. 223, M.C. DI NATALE, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario*..., in corso di stampa; D. RUFFINO, scheda n. 73, in *Splendori*..., 2001, pp. 406-407 e 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 nazionale,* atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina, Palermo-Erice 14-17 giugno 2006. Caltanissetta, 2007, pp. 399-408.

Lámina 4. *Anonimo argentiere siciliano, ostensorio (seconda metà del XVII secolo), Chiesa Madre, Pollina.*

ni alati, motivi gemmati e fitomorfi. L'opera, infatti, reca il punzone di Palermo, quello MR dell'autore e l'altro del console Sebastiano Iacino in carica nel 1628 e nel 1638[38]. Rimane anonimo, invece, l'autore palermitano che sigla con il punzone DDC l'inedito e semplice calice realizzato nel 1639, così come denuncia il marchio del console AVC da riferirsi ad Alfonso Vaginaro in carica nel 1639[39]. L'opera, dai punzoni alla base, proviene dalla chiesa di San Giuliano, così come sembra indicare la scritta SAN GIULIANVV e la figura del santo alla base.

Databile alla seconda metà del XVII secolo e rinconducibilile ad argentiere siciliano, come denuciano i motivi barocchi che lo caratterizzano, è l'inedito ostensorio dal punzone I.P (lám. 4)[40]. L'opera, la cui parte inferiore è accostabile all'ostensorio della Chiesa Madre di Termini Imerese attribuito a Paolo Ribaudo e datato al 1686[41], è costituito da base circolare con motivi floreali e testine di cherubini alati che si ripetono sul nodo. La raggiera, invece, è formata da fitte e appuntite lance che si dipartono dalla cornice, similmente alle opere realizzate da argentieri trapanesi, come l'ostensorio di Giuseppe Purrata del 1701 conservato nel Santuario di Maria Santissima Annunziata di Trapani[42] oppure quello del 1676 della Chiesa Madre di Erice, assai affine a quello di Pollina[43].

38 S. BARRAJA, *I marchi*..., 1996, pp. 63-64.
39 Ibídem, p. 64.
40 C. MOGAVERO, *I Tesori*..., 2008-09, pp. 48-49.
41 M. VITELLA, scheda n. 105, in *Splendori*..., 2001, pp. 428-429.
42 M. VITELLA, scheda n. 128, in *Splendori*..., 2001, pp. 442-443.
43 D. FERRARA, scheda III,14, in M. VITELLA, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*. Trapani, 2004, p. 97.

Lámina 5. *Anonimo argentiere palermitano, reliquiario di San Giuliano (1682-83), Chiesa Madre, Pollina.*

Degno di nota e frutto della devozione locale verso il Santo Patrono [44], è il reliquiario di San Giuliano, vescovo di Le Mans [45] (lám. 5). L'opera, che contiene la reliquia del Santo portata a Pollina nel 1613 dal cappuccino Padre Urbano, al secolo Ottavio Minneci, e autenticata dal vescovo Martino Mira [46], venne realizzata a Palermo nel 1683 [47] e conservata nell'edicola marmorea della Cappella del Santissimo nella Chiesa Madre composta nel 1648 e dedicata a Francesco V entimiglia Spadafora[48]. Verosimilmente commissionato da Francesco IV Rodrigo V entimiglia Marchese, figlio del precedente[49], il reliquiario reca in più parti, seppur non sempre

44 F. MARCHESE, *Pollina. Storia* …, 2005, pp. 91-120.

45 D.N. CINQUEGRANI, *Pollina e le sue bellezze artistiche e naturali.* Palermo, 1986, p. 15; F. MARCHESE, *Pollina...*, 2005, p. 88.

46 F. MARCHESE, *Pollina...*, 2005, p. 88.

47 Ibídem.

48 S. ANSELMO, *Le Madonie...*, 2008, p. 186 e S. ANSELMO, «I V entimiglia: committenti di sculture marmoree dal XV al XVIII secolo», in *Alla corte....*, in corso di stampa.

49 V. PALIZZOLO GRAVINA, *Il blasone in Sicilia. Dizionario storico-araldico della Sicilia* . Palermo, 1871, p. 375; C. CIOLINO, *Il Tesoro tessile* …, 2007, pp. 28-29.

chiara, la triplice punzonatura del capoluogo siculo, il marchio di Palermo, quello dell'anonimo argentiere DCC (?) e quello FBC da riferire al console Francesco Bracco in carica dal 29 giugno del 1682 al 26 giugno dell'anno successivo[50]. L'opera, dai tipici motivi decorativi del periodo, reca la base circolare che funge da supporto alla teca cilinfrica, circondata da volute con sgambettanti angeli e culmina con la figura di San Giuliano. Ermetica, infi ne, risulta, l'scrizione[51].

Culmina pure con la figura di San Giuliano, la mazza dell'*Universitas* di Pollina realizzata nel 1703-04 da un anonimo argentiere palermitano dalla sigla PC* identificato con Pietro Carlotta, artista che ha verosimilmente realizzato manufatti a Sambuca, Castelbuono e Bisacquino[52]. L'opera, caratterizzata da figure ignude, motivi floreali e scudi con gli stemmi dei V entimiglia, è stata commissionata dal marchese Girolamo Ventimiglia Del Carretto[53]. Reca non a caso lo stemma dei V entimiglia, pure la mazza capitolare della metà del XVII secolo del Tesoro della Chiesa Madre di Geraci Siculo che culmina con la fi gura del patrono San Bartolomeo[54].

Tra le diverse e tutte interessanti opere del T esoro madonita, tra cui calici, corone, pissidi, patene in argento, ricordiamo l'inedito calice commissionato da Aurelio Genchi (1705-1729), meglio conosciuto come il V arvasapio[55], e realizzato da un anonimo argentiere palermitano dalla sigla GB*[O] o GB*[C] nel 1763-64, anni in cui venne vidimato dal console Nunzio Gino[56]. La suppellettile è un chiaro caso di opera che presenta stilemi stilistici tardo barocchi che si evolveranno nel rococò come volute, medaglioni e soluzioni conchiliformi. L'opera, infine, ricorda il calice della Matrice Nuova di Castelbuono del 1763-64[57].

Il gusto rococò, già alla fi ne del XVIII secolo, si trasforma nell'imperante e severo stile neoclassico, lo dimostrano numerose opere siciliane conservate nei ricchi

---

50 S. BARRAJA, *I Marchi*..., 1996, p. 68.

51 L'iscrizione è la seguente EXPENSIS ECC E DN19 MAR IS IB 84 (?).

52 R. VADALÀ, scheda n. 16, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Segni mariani nella terra dell'emiro. La Madonna dell'Udienza a Sambuca di Siciliatra devozione e arte* Sambuca di Sicilia, 1997, p. 83; M.C. DI NATALE, *Il Tesoro*..., 2005. p. 37 e R.F. MARGIOTTA, *Tesori d'arte a Bisacquino*. Quaderni di Museologia e storia del Collezionismo, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 6. Caltanissetta, 2008, schede nn. 15, 23, 24, pp. 114-15, 119-121.

53 R.F. MARGIOTTA, «La mazza d'argento dell'Universita di Prizzi», in *Estudios de*..., 2009, p. 464 con precedente bibliografi a. L'opera, dal punzone consolare GO 03 (Giacinto Omodei), reca la seguente iscrizione ONIVERSITAS TERRE POLLINE 1704 COMES HIERONYMUS DEI GRATIA COMES MARCHIO HIERACIS. All'argentiere Carlotta, poiché non è sempre facile distinguere i piccoli segni che accompagnano i marchi, viene pure riferito il punzone PC seguito da una stella che si riscontra sul calice del Museo Diocesano di Caltanissetta, cfr. R. CIVILETTO, scheda n. 27, in S. GRASSO e M.C. GULISANO, con la collaborazione di S. RIZZO (a cura di),*Argenti e cultura rococò nella Sicilia Centro-Occidentale 1735-1789.* Catalogo della mostra. Palermo, 2008, pp. 214-215.

54 M.C. DI NATALE, *Il tesoro*..., 2006, p. 42.

55 F. MARCHESE, *Pollina*..., 2005, pp. 177-178. L'iscrizione è la seguente D AVRELIVS GENCHI FECIT.

56 S. BARRAJA, *I marchi*..., 2005, p. 78.

57 M.C. DI NATALE, *Il tesoro*..., 2005, scheda 35, pp. 67-68.

Tesori, Maria Accàscina, infatti, nota come in questo periodo vennero «compiute le opere più signifi cative perché nelle selezioni dei motivi da salvare e nella scelta degli altri che venivano proposti dall'oreficeria romana come dall'oreficeria francese, si rivela e si può facilmente riconoscere l'apporto dell'orefi ceria che non rinunzia al proprio gusto» [58]. Tra le tante opere ricordiamo l'inedita pisside che è stata manomessa nel corso dei secoli, il coperchio e la base, infatti, presentano i marchi di Palermo, il punzone della città, quello del console don Diego di Maggio (DDM89) in carica nel 1789[59] e quello dell'argentiere S·L·C da riferire all'argentiere Salvatore La Cecla, attivo a Palermo dal 1762 al 1804 [60]. L'opera, dalla diffusa tipolgia, come attesta la pisside del 1789 della chiesa di San Francesco d'Assisi di Ciminna [61], reca lo stesso marchio dell'argentiere del calice del 1786 della Chiesa Madre di Polizzi Generosa[62]. Il sottocoppa, inoltre, forse perché sostituito durante la pulitura o il brusco restauro, presenta marchi poco chiari, SM e MDG.

Sempre dello stesso stile è il tronetto in argento, decorato da motivi a squame di pesce e dall'occhio della T rinità sul postergale e da eleganti festoni sulla base [63]. L'opera, commissionata da Vincenzo Bonomo nel 1780, come risulta dalla scritta sullo zoccolo, culmina con la croce apicale e presenta tre campanelle forse non omogenee. Reca, infine, i marchi poco chiari della maestranza di Palermo, dell'argentiere GLV o CLV e del console di cui è solo chiaramente visibile il numero 80 [64]. Il punzone dell'argentiere, inoltre, potrebbe essere lo stesso GLV impresso sulla pace del Museo Civico di Castelbuono, riferita ad argentiere palermitano del 1776 [65].

E' stato, infi ne, Santo Musotto, il committente dell'inedito turibolo in stile neoclassico che reca i punzoni di Palermo, l'aquila a volo alto, e quello del console Carlo Mollo in carica nel 1819 [66]. L'opera, come denuncia la scritta VOTUM FECIT GRATIAM ACCEPTO MRO SANCTIMUXOTTO POLLINA 1820, è stata realizzata nel 1820.

---

58 M. ACCASCINA, *Oreficeria*..., 1974, p. 414.

59 C. MOGAVERO, *Il Tesoro* ..., 2008-09, pp. 71-72; S. BARRAJA, *I marchi*..., 1996, p. 81.

60 S. BARRAJA, *Gli orafi*..., 2001, p. 673; G. MENDOLA, «Orafi e argentieri a Palermo tra il 1740 e il 1790», in *Argenti*..., 2008, pp. 600-601, 619.

61 G. CUSMANO, *Argenteria sacra di Ciminna dal Cinquecento all'Ottocento* , presentazioni di M.C Di Natale e F. Brancato, con il contributo di M. V itella. Palermo, 1994, p. 74.

62 S. ANSELMO, *Polizzi*..., 2006, scheda n. II,60, pp. 101-102

63 C. MOGAVERO, *Il Tesoro* ..., 2008-09, pp. 64-65.

64 L'iscrizione è SUMTIBUS PROPRIIS D. VINCENTII BONOMO POLLINAE AN 1780.

65 A. CUCCIA, scheda n. 94, in *Argenti*..., 2008, p. 385 e M.C. DI NA TALE e R. VADALÀ, *Il tesoro di Sant'Anna* ..., in corso di stampa.

66 S. BARRAJA, *I marchi*..., 1996, p. 85.

Plata, joyas y plateros en la prensa periódica madrileña, 1800-1808

INÉS ANTÓN DAYAS

Son muchos los puntos de vista desde los que se puede abordar el estudio más social de la platería, relacionándola con la moda de la época, con una determinada clase, con aspectos religiosos, o con cualquier otra cuestión semejante. Pero un aspecto en el que no se ha reparado es en la relación prensa-platería. La prensa española de una época determinada es una fuente de información muy valiosa para continuar ampliando el estudio sociológico de la platería y aportar nuevos datos. Es precisamente esto lo que pretende este trabajo, dar a conocer una fuente de información, hasta ahora muy poco utilizada en el contexto de la documentación artística, que contiene datos de gran valor para conocer algo más sobre las artes decorativas españolas en general, y de la platería en particular . Este planteamiento inicial se centra en una época concreta (1800-1808), durante los últimos años del reinado de Carlos IV , y en la prensa madrileña, donde se encuentran numerosas referencias.

El siglo XVIII ya había sentado las bases de la prensa como un medio de conocimiento y de transmisión de ideas en una sociedad muy cambiante. La prensa favorecía la cultura y el autoconocimiento de esa sociedad y , por ello, no es de extrañar que proliferaran diferentes tipos de ella, dirigida a un público determinado, siendo la dedicada a la vida diaria y política la más consumida. En cualquier caso, la prensa, tal y como se entiende en la actualidad, surge en el siglo XIX. La escasa utilización de los libros debido al alto nivel de analfabetismo propicia que éstos se conviertan casi en un objeto de culto y su lugar lo va a ocupar la prensa,

donde aquellos pocos eruditos que saben leer pueden encontrar información de carácter nacional e internacional. A medida que pasa el siglo la prensa va a ir adquiriendo unas características propias que harán que se convierta en un fenómeno social democratizado. Principalmente por la abundancia de información cada vez más amplia y variada, así como por sus ediciones: una por la mañana y otra por la noche, lo que propiciaba una información muy exacta y de última hora. Finalmente, su variedad de secciones (teatros, espectáculos, artículos literarios, crítica, anuncios particulares, novelas, etc.) terminó de consolidarla como medio de comunicación elegido por las masas [1].

En este contexto, en la ciudad de Madrid se editaba un reducido número de diarios en esta época. *Diario de Madrid* se fundó en 1758 con otro título y continúo editándose hasta 1808. Entre los meses de junio y agosto de ese año la publicación es suprimida por el gobierno de José Bonaparte, editándose durante ese tiempo tan sólo la *Gazeta de Madrid*. Más adelante se vuelven a tener datos sobre el *Diario de Madrid*, que se mantendría unos años más como publicación periódica en la capital.

Gazeta de Madrid, que comenzó a salir en 1697, poseía información muy variada sobre la ciudad, dividida en diferentes secciones, y se convertiría en el periódico oficial del Gobierno de José Bonaparte, debido a su contenido principalmente político. Se vendía en los alrededores de la Puerta del Sol.

Ya en 1808 comenzaron a publicarse otros semanarios que vinieron a ampliar la variedad de información de los lectores. Así, *Semanario Patriótico* estaba dividido en dos partes, una política con sección histórica y didáctica, y otra parte literaria. *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid* se editaba anualmente con todos los datos propios de un calendario: santoral, días de gala, fiestas, ferias y otros datos útiles para aquellos que visitaban la ciudad. También por esas fechas apareció en las calles madrileñas *Minerva o El Revisor General*, una publicación bisemanal fundamental en la situación monárquica del momento, pues recoge datos sobre la abdicación de Carlos IV y Bandos a propósito del Dos de Mayo, entre otros [2].

A pesar de todo hubo que esperar a la muerte de Fernando VII para que se produjera el verdadero auge de la prensa en el siglo XIX.

Dejando de lado las cuestiones políticas de esta prensa, el estudio se centra en el apartado más social de estos diarios y semanarios. Específicamente, en aquellos apartados que recogen anuncios de ventas, subastas, hallazgos y pérdidas de objetos, pues en todos ellos la presencia de la plata, las joyas y los objetos preciosos son una constante. Es habitual que a diario aparecieran anuncios de este tipo. En general, el esquema es siempre el mismo: se anuncia aquello que se ha encontrado o extra-

---

1 http://www.colectivoginer.com/htm/conferencia-presentacion.pdf [Consulta 15/04/2010].

2 A.A.V.V., *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. [Cat. Exp]. Madrid, 25 Abril– 19 Octubre 2008, pp. 185, 233, 234.

viado, se describe brevemente y , en ocasiones, se dan las señas del lugar donde ha de recogerse o dejarse, puntos conocidos de la ciudad como parroquias, conventos o algunos establecimientos, según se verá más adelante.

A continuación se analiza toda la información recogida de la prensa entre 1800 y 1808, en torno a estos temas.

1. HEBILLAS

Los anuncios más numerosos de la época hacen alusión a las hebillas, lo que no debe extrañar dado su uso cotidiano y su importancia en la época, a pesar de que la historiografía las ha relegado a un segundo plano. Hebilla y moda estaban íntimamente ligadas, pues aparecían en diferentes prendas como complemento, principalmente. Incluso este adorno consigue tales calidades que llega a convertirse, en el siglo XVIII, en joyas asociadas sobre todo al calzado. Una moda que se establece en toda Europa durante este siglo con la peculiaridad de tratarse de un aderezo tanto masculino como femenino. Incluso existieron leyes y normas para regular su uso y sancionar el exceso del mismo. La decadencia en su uso comenzó en la segunda mitad del siglo XIX. Conforme se alargó el calzón los adornos de los zapatos ya no tenían cabida en la indumentaria masculina, de hecho, en esta última etapa las hebillas ya sólo las llevaban las mujeres, aumentando su carácter ornamental; y las hebillas masculinas quedaron vinculadas a la uniformología militar [3].

Pueden citarse algunos de los ejemplos encontrados en la prensa, en la sección de *Noticias Particulares* de Madrid:

> *Hallazgo. Quién hubiere per dido la evilla de plata, que se halló el día 30 del pasado en el portal de manguiteros, acudirá a la portería de la Soledad, donde se la entregará. [Diario de Madrid de jueves 2 de Enero de 1800].*

> *Pérdidas. El día 2 del corriente se per dió una evilla de plata chica: quien la haya encontrado la entregará en la platería de la calle Olivo Baxo entrando por la del Carmen, donde enseñarán la compañera y darán el hallazgo. [Diario de Madrid de 6 de Enero de 1800].*

> *El día 10 del corriente se perdió una evilla de plata hechura de medias cañas: quien la haya encontrado la entregará en la calle del Olivar , n.21 qto. Interior, casa de S. Lorenzo, donde se preguntará por Juan Arévalo, maestro herrador, quien dará el hallazgo. [Diario de Madrid de 22 de Enero de 1800].*

3 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, «Las hebillas, joyas olvidadas». *INDUMENTA. Revista del Museo del Traje*. Museo del Traje. CIPE. Ministerio de Cultura, 2008, pp. 105-117.

El día 30 del pasado se per dió en la calle de Alcalá junto al Hospital del Buen Suceso una evilla de plata elástica, se acudirá a entregarla en la sacristía de la Iglesia Parroquial de San Salvador, que se darán las señas y su gratificación. [Diario de Madrid de 4 de Febrero de 1800].

El día 22 del pasado se per dió una evilla labrada, quadrada, de plata: quien la haya encontrado al entregará á Diego Arias en las platerías, junto a la lotería, que se enseñará la compañera y se dará el hallazgo. [Diario de Madrid de 5 de Septiembre de 1801].

Son decenas las referencias encontradas en la prensa durante estos primeros años del siglo XIX sobre hebillas y el esquema es siempre el mismo. Algunos anuncios incluso aportan información más detallada sobre la forma o la decoración de la pieza. Las reservadas al calzado tenían dos tipologías, dependiendo de la forma del mismo. Un tipo de hebilla de gran tamaño con curvatura pronunciada y decorada con flores, lazos o cintas cinceladas con un mecanismo de cierre. El otro tipo es de hebilla más pequeña, casi plana, de forma rectangular fundamentalmente. Éstas carecen de dispositivo de ajuste y se clavan a la pala del zapato por medio de dos púas; por ello, son éstas las que más se extravían y sobre las que más referencias aparecen en la prensa. Otras veces se encuentran con pequeñas incrustaciones de *strass*, que las hacen brillar sin aumentar mucho su coste; un modelo de tradición francesa[4].

La fabricación de las hebillas estaba regulada por el gremio de plateros, pues eran éstos quienes las realizaban. Parece poco probable que en España existieran fábricas específicas de estos objetos, pero en la prensa aparecen referencias a ellos como «maestros evilleros» y no como plateros:

En el puesto del evillero de la Puerta del Sol, inmediato á la Soledad, dará razón […]. [Diario de Madrid de 17 de Septiembre de 1803].

Alusiones como ésta se encuentran entre 1800 y 1808 en varias ocasiones y siempre haciendo referencia a la misma persona situada en esa dirección, lo cual hace pensar que, en Madrid, al menos un profesional hebillero llegó a existir a principios del siglo XIX.

4 Ibídem, pp. 119-123.

2. RELOJES

A finales del siglo XVIII la moda de llevar reloj llegó a España desde Francia, donde se tenía un gusto especial por cierto tipo de adornos como cajitas, cadenas y relojes. En España se adaptó su uso y se convirtió en símbolo de distinción y gusto[5]. Un reloj era sinónimo de todo ello, además de poder adquisitivo. Sólo unos pocos privilegiados podían llevar uno. El reloj de bolsillo se convierte en una joya más para el hombre y a menudo, por desgracia, se extraviaba. Así se recoge en la prensa:

> *Pérdidas. Se han extraviado, ó perdido dos reloxes, uno de repetición de oro, de Cabrier, antiguo y tiene como descostrado un poco de la porcelana á donde señala los 45 minutos. El otro, también de repetición, de plata, grande y chato; en el cuadrante tiene el nombre de Pierre Gaime, y en el interior dice en el sitio […] se dará una buena gratifi cación. [Diario de Madrid de 11 de Febrero de 1800].*

> *Pérdidas. […] un reloj de plata, chato, bastante grande que tiene grabado en la esfera, London Felipz, con un pelo en el vidrio, y una cadena de similar. Quien lo haya encontrado se servirá de entregarlo al portero […] que dará las señas, y media onza del hallazgo. [Diario de Madrid de 21 de Enero de 1800].*

Es perfectamente comprensible el ofrecimiento de una recompensa. De acuerdo con lo que se apuntaba anteriormente, son objetos preciosos que incluso se traen del extranjero, como se aprecia por los nombres de los creadores, importándose de Inglaterra o Francia, en su mayoría, con lo cual se hace lo que sea para recuperarlos. La idea de lujo en cuanto a este objeto está presente, tanto es así que se publica en 1805 una noticia sobre el dinero que generaba en Francia la manufactura de relojes:

> *[…] la manufactura de reloxería dexa pues anualmente una suma de 1.62,500 pesetas. La población reunida de las comunes que se han dedicado á la reloxeria no asciende á mas de 150 almas […]. [Mercurio de España del 31 de Agosto de 1805].*

De todos modos, el oficio de relojero comenzó a extenderse en España a principios de siglo y, en el caso concreto de Madrid, la prensa proporciona noticias de tales profesionales y de sus direcciones; al menos, tres de ellos entre 1801 y 1805

5 A.M. DÍAZ, «Usías de bata y reloj: V isiones de la moda en el siglo XVIII». *Actas del curso «Folklore, Literatura e Indumentaria*. Madrid, Museo del Traje. CIPE, 2006.

se ubicaban en algunas de las calles más céntricas de la ciudad, como la Red de San Luis, Plaza de Santo Domingo o Calle del Príncipe, a propósito de las cuales se hablará más adelante.

3. OTROS ADORNOS

Por supuesto, cualquier objeto pequeño o grande, susceptible de ser extraviado se anuncia a menudo en la prensa. No se pretende en este estudio realizar un catálogo de todos ellos, pero dentro de este apartado se pueden encontrar todo tipo de aderezos y adornos personales:

> *Pérdida. Quien hubiere encontrado un brillante en figura de almendra, con su engaste de plata, que se perdió el día 9 del corriente: le entregará en la calle de la Salud casa n. 3 qto. principal á D. Gregorio Orseti, diamantista, quien enseñará los compañeros y dará un buen hallazgo. [Diario de Madrid de 13 de Diciembre de 1802].*
>
> *Pérdidas. El día 8 del corriente por la tarde se perdió un alfiler de plata guarnecido de diamantes desde el lugar de Ballenas por todo el camino de Madrid hasta el hospicio […]. [Diario de Madrid de 11 del Septiembre de 1805].*
>
> *Pérdidas. Quien hubiere encontrado unas gafas de plata en su caxa de zapa negra, roto uno de los vidrios, que se per dieron el día 18 del corriente, las entregará en la fonda de San Luis, calle de la Montera. [Diario de Madrid de 21 de Enero de 1803].*
>
> *El día 9 del pasado se perdió una sortija de diamantes rosas, hechura de un ramito, con un diamante gor do en medio, engarzado en plata, con un poco de seda en el anillo […]. [Diario de Madrid de 4 de Julio de 1803].*
>
> *Quién hubiese encontrado unos botones de plata, con unas chispas de diamantes y asas de oro, que se per dieron el día 3 ó 4 del corriente, se servirá entregarlos en la platería de la calle de la Concepción Gerónyma, esquina á Barrionuevo, en donde darán su hallazgo. [Diario de Madrid de 14 de Marzo de 1805].*

Como se puede ver , se trata de objetos de todo tipo y materiales, pero como ocurría con las hebillas, el botón había adquirido una importancia especial en este tiempo como elemento que codifi caba la indumentaria masculina. Se convierte en un símbolo de jerarquía estamental y un testimonio estilístico de la apariencia de

los hombres [6]. Sin olvidar que el botón era un elemento fundamental para la diferenciación de rangos en el ejército de Carlos IV , según el número y el material (oro o plata). Así se entiende el lujo en la morfología y la decoración de muchos de los que aparecen recogidos en la prensa. Además, hay que tener en cuenta la importancia de la joyería femenina y de su consideración suntuaria, de lo cual también queda constancia en la prensa. Hasta el propio Pérez Galdós, en su obra *Lo Prohibido*, recoge el lujo de la alta sociedad madrileña del momento, tratando el tema del gusto y la moda de la élite social y aspectos concretos de la relación entre las joyas y la mujer [7].

4. OBJETOS DEVOCIONALES Y DE CULTO

Este tipo de objetos, por tener un uso tan extendido entre la población y en el ámbito eclesiástico, es habitual encontrarlos recogidos en la prensa en cualquiera de las modalidades que ya se han apuntado, es decir , ya sea por pérdida o hallazgo o por subasta y venta pública de los mismos, lo que es muy habitual en esta ocasión, como se demuestra a continuación.

> *Hallazgo. Quien hubiese per dido un rosario engarzado en plata, con alguna medalla de lo mismo, acuda á el Sacristán mayor de la Iglesia del Buen-Suceso que dando las señas correspondientes lo entregará. [Diario de Madrid de 8 de Enero de 1800].*
>
> *El día 16 del pasado se per dió un rosario engarzado en plata, de siete dieces, con varias medallas de plata: quien le haya encontrado lo entregará en casa del Sr Gobernador de la Sala de Sres. Alcaldes de Casa y Corte, donde darán más señas y un buen hallazgo. [Diario de Madrid de 15 de Agosto de 1800].*
>
> *Quien hubiere encontrado un Santo Christo, de plata, pequeño, clavado en un cruz de bronce dorado á fuego, le entregará á dicho portero de la Merced, quien dará el hallazgo. [Diario de Madrid de 7 de Agosto de 1802].*

---

6 A. GIORGI, «El vestido y la elocuencia del botón. Galas y significado en el estético discurso de la aparente distinción cultural masculina». [Actas] *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* . Murcia, Fundación Séneca. Universidad de Murcia, 2008.

7 M.A. GUTIÉRREZ: «Joyería doméstica. Sentimental y religiosa. Fondos del Museo de Murcia». *Imafronte* nº 14, 1999, pp. 95-107.

Pérdidas. Quien hubiere hallado un rosario de fi ligrana, de plata, dorado á fuego, con su Christo de plata y borlas, que se per dió, el día primero del corriente, desde la iglesia de Capuchinos de la Paciencia hasta su costanilla, le entregará al P . Sacristán de dicha iglesia, quien dará el hallazgo. [Diario de Madrid de 9 de Enero de 1803].

Se vende con la mayor equidad un rico recado de decir misa, compuesto de alba guarnecida de encaxe de antolax de tres cuartas de ancho, corporales correspondientes, casulla guarnecida de galón de oro, y cáliz de plata, todo en 1600 rs.; darán razón en la confi tería de la Red de San Luis, enfrente de la carnicería. [Diario de Madrid de 25 de Junio de 1801].

El platero que está frente á la lonja de la Trinidad Calzada, inmediato á la obra, dará razón del sugeto que vende un recado completo para decir misa, con caliz, patena, vinageras, campanilla, platillo de plata, y misal, todo casi nuevo. [Diario de Madrid de 21 de Enero de 1804].

Se vende un cáliz, patena, vinageras, platillo, campanilla y cucharita, todo de plata, y un poco usado: la persona que le acomodase acudirá a casa del librero de la plazuela de la Leña, quien dará razón. [Diario de Madrid de 5 de Septiembre de 1802].

En la calle de Atocha, esquina á la de Cañizares, n.1º, se halla de venta un juego de altar de plata sobredorada. [Diario de Madrid de 6 de Mayo de 1803].

Merece ser destacada una noticia publicada en 1803, que hace referencia a Santander, pero que refl eja una realidad muy común:

SANTANDER= En 4 y 5 del corriente han entrado en este puerto las embarcaciones siguientes […] Fragata Don Juan Muñoz, el que trae 1632 fanegas de cacao […] y un cáliz con sus vinageras de plata dorada […]. [Correo Mercantil de España y sus Indias de Lunes 18 de Abril de 1803].

Las noticias sobre la pérdida de un rosario eran frecuentes. Debemos tener en cuenta que en la indumentaria de la época, principalmente en el majismo, la mujer podía llevar como adornos una mantilla, un abanico e incluso un rosario [8]. De manera general, el rosario estaba formado por cuentas regulares de plata unidas entre sí mediante sencillos eslabones. T odos estos aspectos refl ejan las formas de vida,

8 R. GÓMEZ, *Traje de Maja*. Madrid, 2008. Modelo del Mes. Museo del T raje. CIPE, p. 11.

el gusto y la moda de una sociedad, pero al mismo tiempo estos objetos tienen un trasfondo mágico y religioso [9].

Además de los tipos expuestos, se recogen otras noticias en este tiempo sobre cajas que, como se ha apuntado anteriormente, se trató de una moda traída de Francia. Cajas de plata, repujadas, sobredoradas y en ocasiones con incrustaciones de conchas que servían, fundamentalmente, para transportar el tabaco e incluso, a veces, acompañadas de un brasillero de plata a juego. Llama también la atención la cantidad de objetos que, relacionados con militares, se extraviaban. Se recogen noticias sobre espadas, vainas, cinturones, bayonetas o charreteras, todo ello de plata.

No podemos olvidar, llegados a este punto, que la vida cotidiana en el Madrid del siglo XIX es muy activa y con un alto componente ocioso. Las nuevas formas y modos de diversión llevan a la gente a las calles para acudir al teatro, a los toros, a bailar o pasear. Esto hace que cada cual vista sus mejores galas y aderezos y , como consecuencia, que ese trasiego lleve a la pérdida de tal cantidad diaria de objetos. El traje social como exhibición de la riqueza de quién lo lleva requiere que todo complemento sea un símbolo más de ostentación ya sea un alfiler, unos pendientes, unos botones o la hebilla del zapato.

No sólo los objetos particulares se hacen presentes en la prensa periódica, pues asimismo hay que considerar la información que permite entresacar noticias sobre el propio ofi cio de platero. Datos sobre la organización gremial a principios del siglo XIX no se recogen aquí, pero sí algunos en torno a su ubicación en la propia ciudad. De los datos extraídos de la prensa se pretende realizar una breve aproximación a esta cuestión.

En primer lugar se debe conocer la disposición y organización urbanística de Madrid en aquel tiempo. En 1775 se publicó *Madrid dividido en ocho quarteles, con otros tantos barrios cada uno, explicación de ellos, y sus recintos; nombres que se les han dado, calles, y plazuelas que comprenden; y señores alcaldes de la Casa y Corte de su Majestad encargados de ellos, este año 1775. según la nueva planta* . Con este título presentaba la ciudad Juan Francisco González, con planos de cada uno de los sesenta y cuatro barrios de la división administrativa, con el número de manzanas y casas, así como el nombre de las calles. La elaboración de los planos corresponde al reinado de Carlos III. Este volumen contribuyó al establecimiento de la nueva planta de Madrid y sirvió para conocer la ciudad y mantener el orden en el marco del confl icto de 1808 [10]. Luego en este tiempo la obra continuaba estando vigente y ayuda al objeto de este estudio. Aunque otras fuentes apuntan que esta división sólo estuvo vigente hasta 1802.

Durante 1800 aparecen noticias de cuatro plateros diferentes recogidas en la prensa:

---

9 M.A. GUTIÉRREZ, ob. cit., pp. 99-100.

10 A.A.V.V., ob. cit., p. 182.

[…] dará razón de él el maestro platero que está en la Calle de la Merced, frente al convento. [Diario de Madrid de 17 de Enero de 1800].

[…] quien la haya encontrado la entregará al platero que está á la entrada de la Calle de la Cruz, inmediato a la botillería de las quatro calles, quien dará más señas y el hallazgo. [Diario de Madrid de 18 de Marzo de 1800].

[…] quien la hubiere hallado la entregará al platero Matute, que vive inmediato á la escalerilla de la platería, quien dará un buen hallazgo. [Diario de Madrid de 15 de Agosto de 1800].

[…] le entregará a Don Pablo López, platero en la calle ancha de San Bernardo, frente al Noviciado, quién dará más señas y el hallazgo. [Diario de Madrid de 17 de Noviembre de 1800].

Ciertamente, el hecho de convertirse estos plateros y sus domicilios en puntos de referencia o de localización de objetos perdidos permite conocer cuál era su situación en la ciudad. Siguiendo los planos del citado libro de J. Francisco González, las calles que se citan se encontraban situadas entre los *quarteles* A, C, F y G. La *Calle Platerías* se ubicaba en el *Barrio de San Justo*, en el *quartel* A. La *Calle Ancha de San Bernardo* era una de las vías principales del *quartel* C, por lo que atravesaba gran parte de los ocho barrios que formaban esta zona; se entiende que se trataría de una calle muy transitada y, por tanto, un lugar perfecto para poseer un negocio. La *Calle de la Cruz* estaba situada en el *quartel* F, muy alejado de los dos anteriores, pero en un lugar bastante céntrico de la ciudad, en el *Barrio de la Cruz*; y en 1801 vuelve a aparecer mencionada como enclave del mismo platero. La *Calle de la Merced* se encontraba en el *quartel* G, entre el *Barrio de la Trinidad* y de *San Isidro Nuevo*.

Siguen las noticias en 1801, incluso con anuncio de la actividad y venta de los plateros:

Noticias sueltas. Don Féliz Cardeña, artífice platero, hace toda clase de caxas de relox […] vive en la calle de Relatores, núm 18, quarto segundo, y en la de la Merced, frente a la porteria del convento, al lado de la confitería, donde tiene su tienda y obrador. [Diario de Madrid de 24 de Enero de 1801].

La descripción de la situación del taller coincide con la noticia sobre un platero en la calle de la Merced que ha aparecido más arriba, en 1800. Así se puede saber que el platero a que se hacía referencia es D. Félix de Cardeña, que no cambió de

ubicación en la ciudad durante un tiempo y que, además, comienza a darse publicidad a sí mismo, algo que no era lo habitual.

> *[…] que se perdió el día 28 de Enero […] desde la calle del Olivo, de casa del platero veneciano Don Vicente […]. [Diario de Madrid de 2 de Febrero de 1801].*

En esta ocasión la referencia se realiza para situar a quien está leyendo la noticia y se habla de la calle donde hay un platero de origen veneciano, lo cual demuestra que eran puntos de referencia en la ciudad, de sobra conocidos por todos. En 1805, gracias a una noticia publicada el 3 de Enero, se puede ampliar la información sobre este platero, de apellido Goldoni y afincado en la calle Olivo Baxo, núm. 13, lo cual facilita su situación en la ciudad, y conocer, casi sin lugar a dudas, que, al menos hasta 1805, todavía permanecía activo en la ciudad [11].

> *Ventas. En la tienda de Don Carlos Marchal, artífice platero y tornero de esta corte, que viene en la Platería, n.5, se hallan de venta seis colmillos de marfil […] [Diario de Madrid de 17 de Mayo de 1801].*

Es obvio que las referencias de estos profesionales en la llamada Calle de las Platerías son las más numerosas, pues recibe este nombre precisamente por ser la calle donde se agrupaba este gremio. Como también ocurrió con la Plaza de la Platería de Martínez, que tomó el nombre del edificio-escuela para jóvenes aprendices de plateros, construido en 1792 [12].

> *[…] quien la haya encontrado la entregará á Diego Arias, platero, que está al lado de la lotería, en las Platerías, que se dará el hallazgo […] darán razón en la platería de D. Gaspar Bodevin, calle de la Cruz, inmediata a las quatro calles. [Diario de Madrid de 28 de Agosto de 1801].*

Como ocurría anteriormente, estas señas vienen a completar la referencia que se hace a este platero en 1800, ya que la situación coincide, pero su nombre no aparece hasta ahora.

---

11 El *Diario de Madrid* de 29 de diciembre de 1805 lo menciona como «platero de oro» en una nota en la que figura como referencia en la pérdida de una cadena de reloj de oro «con sello y llave de lo mismo». Y como diamantista aparece citado en la conocida obra de Mesoneros Romanos *Memorias de un Setentón, natural y vecino de Madrid*, capítulo 1. 1808. El 19 de marzo, p. 24 (Edición Renacimiento, Madrid, 1926).

12 M.I. GEA, *Los nombres de las calles de Madrid*. Madrid, Ediciones La Librería, 2009, p. 204.

[…] quien la haya encontrado la estregará á D. Julián T exedor, platero, en las Platerías, quien dará al hallazgo. [Diario de Madrid de 9 de Octubre de 1801].

El platero que está al lado de la jabonería de San Sebastián, Calle de Atocha, dará razón de una joven de edad de 25 años que solicita entrar por niñera en casa de algún caballero […]. [Diario de Madrid de 7 de Diciembre de 1801].

La *Calle Atocha* aparece nombrada en varias ocasiones durante este año y por tratarse de una calle ancha y principal, cruza varios barrios, junto con la *Calle de la Merced*, que es una constante entre 1800 y 1801. La *Calle del Olivo Baxo* estaba situada en el *quartel* D, en el *Barrio del Carmen Calzado* , del que se hablará más adelante, por tratarse de uno de los más importantes.

Mucho más interesante resulta la información cuando es errónea y más tarde se corrige, cerciorando así la validez de la información. Así ocurre con el platero Matute, del que ya se ha hablado:

[…] en casa de D.N. Matute, platero de profesión, que vive en la callejuela de S. Miguel […]. [Diario de Madrid de 17 de Noviembre de 1801].

Días más tarde:

[…] D.N. Matute, platero de profesión que vive en la Calle de la Platería, n.9, qto. principal, y no en la callejuela de S. Miguel, como equivocadamente se ha dicho […]. [Diario de Madrid de 23 de Noviembre de 1801].

A partir de 1802 es más habitual conocer el nombre del platero, junto con las señas del lugar donde desempeñan su trabajo. Esto ayuda a ir ampliando la nómina de plateros en el Madrid del siglo XIX.

[…] D. Carlos Marscal, artífice platero en la plazuela de las Platerías. [Diario de Madrid de 18 de Marzo de 1802].

[…] D. Jerónimo Elvira, artífice platero, que vive en la Calle Atocha, frente al Loreto, inmediato a la plazuela de Antón Martín. [Diario de Madrid de 29 de Marzo de 1802].

> *[…] D. Antonio Moreno, platero en la calle de la Montera, frente á la posada de la Herradura, donde se dará el hallazgo. [Diario de Madrid de 8 de Abril de 1802].*

> *[…] dará razón D. Rafael Ruiz, platero, en la calle de Toledo, junto á la vidriera. [Diario de Madrid de 24 de Abril de 1802].*

> *[…] lo llevará á el platero de oro D. Juan Tarquis, que vive en la calle de Leganitos, casa n. 2, entrando por la plazuela de Sto. Domingo. [Diario de Madrid de 31 de Mayo de 1803].*

> *En la plazuela de las Platerías […] D. Juan Vilar, platero de oro, que vive en dichas Platerías. [Diario de Madrid de 27 de Octubre de 1802].*

El enclave de D. Jerónimo Elvira puede ser situado en el *quartel* G, sin ninguna duda, pues en el *Barrio del Ave María* aparece la unión entre la *Calle Atocha* y la *Plazuela de Antón Martín.* Lo mismo que sucede con la referencia de D. Juan Tarquis: la *Calle Leganitos* por *Pl. de Santo Domingo* se refleja entre el *Barrio de Leganitos* y el *Barrio del Rosario*, en el *quartel* C.

La información sigue aumentando a medida que pasa el tiempo. Cada año se dan a conocer nuevos nombres de plateros, pero en raras ocasiones se repiten nombres de los que ya se conocían anteriormente.

> *[…] acuda á D. Manuel María Valdés, artífice platero, en la Carrera de San Jerónimo, quien dará razón. [Diario de Madrid de 7 de Marzo de 1803].*

> *[…] D. Francisco Labandera, platero, que vive en la Red de San Luis, frente á la fuente. [Diario de Madrid de 5 de Mayo de 1803].*

> *[…] D. Vicente Martínez, platero en la calle del Carmen, frente á la de los Negros, n. 8. [Diario de Madrid de 19 de Diciembre de 1803].*

La *Carrera de San Jerónimo* y la *Red de San Luis* eran de las grandes y principales calles y, por lo tanto, no hay ningún problema en situarlas en el esquema urbanístico del Madrid de 1803. Pero incluso la referencia del platero Vicente Martínez se ha podido situar en el *quartel* D en el *Barrio del Carmen Calzado*. Un dato que demuestra, una vez más, la validez y veracidad de la información recogida en la prensa.

En 1804 las referencias encontradas no esclarecen a penas nada, pues no se encuentran completas, es decir, no aparece el nombre del platero o la dirección. Se realizan descripciones muy vagas de la situación que no hacen sino complicar la

información. El año siguiente la información no es mucho más numerosa, a penas son tres las referencias que se recogen:

> *[…] acuda al platero que vive en la calle del Caballero de Gracia, quien dará las señas y el hallazgo. [Diario de Madrid de 3 de Marzo de 1805].*

> *[…] hasta la Fuente de Capellanes: quien la hubiese encontrado la entregará al platero que hay frente de dicha fuente […]. [Diario de Madrid de 24 de Marzo de 1805].*

> *[…] el platero que está en la Calle de las Huertas, frente á la xabonería, Antonio Elvira, que se agradecerá la noticia. [Diario de Madrid de 12 de Mayo de 1805].*

La *Calle Caballero de Gracia*, *Montera, Huertas* y *Red de San Luis* se encontraban recogidas entre los *Barrio de San Luis* y *Barrio de la Cruz*, entre los *quarteles* E y F, luego debía ser una zona reconocida o donde se situara una gran parte de los artesanos de todo tipo.

En 1806, el Diario de Madrid sólo recoge una referencia en torno a un platero:

> *[…] D. Juan Antonio Fenandez de Quero, artífice platero que vive en la Calle de Silva, frente al Cementerio de la Buena Dicha […]. [Diario de Madrid de 17 de Junio de 1806].*

Calle que no ha sido localizada en los planos de la obra de Juan Francisco González.

Se desconoce si el resto continúa su trabajo, si algunos desaparecieron o si por el contrario, por el hecho de ser de sobra conocidos, ya no aparecen reflejados en la prensa.

Sin embargo, durante 1807 hay una nueva oleada de noticias sobre estos artífices que se concentran, en este año, en dos calles de la ciudad:

> *[…] á D. Benigno Pablo Blanco, artífice platero, que vive en la Calle del Olivo Baxo […]. [Diario de Madrid de 3 de Enero de 1807].*

> *[…] artífice platero D. Josef Rodríguez sita en dichas Platerías […]. [Diario de Madrid de 25 de Agosto de 1807].*

> *[…] D. Diego Gómez, artífice platero, que vive en la calle del Olivo Baxo, al lado de una florista […]. [Diario de Madrid de 20 de Septiembre de 1807].*

Finalmente, en 1808 son sólo dos las referencias que se encuentran sobre artífices plateros, volviendo a reflexionar sobre la ausencia de datos del resto.

> *[…] D. Juan Adran, artífice platero en dicha calle de las Carretas quién dará más señas y el hallazgo. [Diario de Madrid 7 de Septiembre de 1808].*

La segunda es una noticia curiosa, aunque si tenemos en cuenta el año y todo lo acontecido, no deja de ser una anécdota a resaltar:

> *D. Joaquín Giaordoni* (sic)*, artífice platero y broncista de la real casa y Cámara de S.M. ha ofrecido todas las herramientas que se necesiten para desclavar cañones y demás usos á que puedan ser útiles. [Diario de Madrid de 15 de Agosto de 1808].*

La noticia se refiere a Joaquín Giardoni, y no Giaordoni, hijo de José Giardoni y platero de la casa de su Majestad el rey Carlos IV. Se conocen de él noticias y datos de diferentes trabajos realizados para dicho monarca. Así, por ejemplo, junto con otros artistas, participó en la decoración interior de la Casa del Labrador, trabajo del que se conserva la factura fechada en 20 de Julio de 1807. Se conoce también su participación en la decoración de la Sala de Billar del Palacio Real, donde creó una escultura de bronce dorado en relación con la Agricultura. Además se conservan también noticias sobre sus creaciones de mobiliario para las residencias reales, en concreto, una cama para el rey en el Real Sitio de Aranjuez, cuya realización se data en 1807 [13].

La referencia en la prensa data de Agosto de 1808 y se corresponde con el episodio de la Guerra de la Independencia denominado por algunos historiadores «Repliegue del ejército Imperial», que abarcó en el tiempo los meses de Junio a Noviembre. El mes de Agosto fue un momento de mucha actividad militar . El día 5 de ese mes entró en la capital el marqués de Lazán con un pequeño convoy custodiado por un batallón de Guardias españolas. El general Palafox avanzó desde Osera y reunió en Villamayor unos 500 hombres con otro convoy de más de 200 carros. Por entonces se había hecho ya pública la noticia de la victoria de Bailén, que había tenido lugar el 19 de Julio y la posterior evacuación de Madrid por el Rey intruso. Llegando los españoles, enardecidos con el triunfo, a apoderarse de dos piezas de la batería inmediata, los franceses permanecieron exclusivamente a la defensiva, aunque sin suspender el bombardeo, hasta la madrugada del 14 de Agosto, en que habiendo recibido la orden definitiva de levantar el sitio, emprendió el enemigo la retirada camino de Pamplona, abandonando hasta 54 piezas de artillería de todos los calibres, con un número considerable de fusiles y gran can-

13 P. NIEVA SOTO: «Adornos de plata y bronce en las camas de los reyes Carlos IV y Fernando VII». Murcia, 2007. *Estudios de Platería: San Eloy 2007* . pp 243-254.

tidad de municiones, víveres y efectos de todas clases [14]. La noticia que nos ocupa está fechada el 15 de Agosto en la ciudad de Madrid y es posible que el platero Giardoni, como apoyo de la Real Casa y Cámara de S.M., se prestara a desclavar aquellos cañones que los franceses habían abandonado a su retirada en Madrid. Es más, no fue Giardoni el único que prestó su ayuda a tal causa, pues en la sección de *Noticias Particulares*, a continuación de la mención a Giardoni, aparecen otras dos noticias de igual calado:

> *D. Jorge Pelegrino Betali, con igual generosidad, se á prestado a hacer de nuevo gratuitamente toda clase de piezas de metal que se estime en el armamento que se está apontando.*
>
> *Juan Estebe, primer ofi cial de mosaico, ha trabajado con su máquina de barrenar piedra dura en desclavar los cañones. [Diario de Madrid de 15 de Agosto de 1808].*

La sección del diario termina del siguiente modo:

> *El zelo y patriotismo de estos artesanos, y de otros de que á su tiempo se hará digna memoria, facilitará el que se pueda realizar el armamento con la prontitud y perfección que exige la seguridad de esta capital. [Diario de Madrid de 15 de Agosto de 1808].*

Queda así más que demostrada la participación activa de los gremios y artesanos, no sólo en la vida cotidiana de la ciudad de Madrid, sino en momentos clave de la historia de la misma.

En resumen, vistas todas las referencias urbanísticas situadas en la ciudad, se puede hablar de una zona neurálgica, el *quartel* D, *Quartel de las Maravillas*, y más concretamente su *Barrio del Carmen Calzado*. Aquí entre 1800 y 1804 se desarrolló una importante actividad relacionada con el ofi cio del platero. El barrio estaba formado por las calles del *Olivo Baxo, Montera, del Carmen, Red de San Luis y Desengaño*, barrio que comienza en su parte baja en la *Puerta del Sol*, centro de la ciudad y zona principal de desarrollo comercial en la época [15].

En cualquier caso, es absolutamente imposible recoger aquí una exhaustiva relación de los plateros madrileños, pero con los datos recabados se pretende aportar información inédita sobre ellos que ayude a conocer algo más su implicación en la vida cotidiana de la época, destacando su protagonismo en el extravío y hallazgo de objetos de valor, así como su notoriedad en el contexto urbano de la V illa y Corte.

---

14 http://gie1808a1814.tripod.com/meses/agosto.htm#BM0006 [Consulta: 04/05/2010].

15 Sobre la cuestión gremial de Madrid a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, véase: A.M. MORAL RONCAL, *Gremios e Ilustración en Madrid (1775-1836)* . Madrid, Editorial Actas, 1998, pp. 261-271.

Nuevos datos sobre Leonardo Chopinot, platero de oro de la segunda mitad del siglo XVIII

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

Varias noticias relacionadas con Leonardo Chopinot, encontradas en el Archivo General de Palacio Real de Madrid, nos animan a completar nuestro estudio iniciado hace tres años sobre la joyería del reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma. Tomando como índice el trabajo iniciado por Reyes de Marcos [1] que nos acercó a la biografía y a la labor profesional de este artífi ce de joyas de origen francés, que trabajó para la corte española a fi nales del siglo XVIII, se intentará dar a conocer la mayor parte de su extensa obra [2].

Casado con Ángela Sulpice otorgaron testamento el 30 de septiembre de 1769 ante Miguel Esparza, escribano de provincia. En él afi rmó ser natural de la ciudad de París[3] e hijo de Dionisio Chopinot, natural de la villa de Bonon en la Borgoña

---

1 R. de MARCOS SÁNCHEZ, «Influencia francesa en la joyería de la corte española: Leonardo Chopinot». Actas del Congreso *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII.* Madrid-Aranjuez, 1987, pp. 402-407.

2 De las joyas que realizó para Carlos y María Luisa cuando éstos eran todavía príncipes de Asturias ya escribimos en una publicación anterior A. ARANDA HUETE, «Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV», en J. RIV AS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 21-40.

3 Glendinning afirma que fue bautizado en París el 4 de agosto de 1734 y que debió realizar allí su aprendizaje y trabajar para la corte francesa antes de su llegada a España hacia 1767. N. GLENDINNING, *Goya, la década de los caprichos. Retratos 1792-1804* . Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 56.

y de Mariana Armant, natural de París. En esta fecha Ángela estaba embarazada pero su hijo no debió nacer o falleció en edad temprana porque murieron sin descendencia[4].

El 21 de enero de 1772 expuso en un memorial que llevaba trabajando tres años para la princesa en calidad de platero de oro y solicitaba la plaza de ayuda de guardajoyas vacante por fallecimiento de José Briones[5]. El 30 de mayo de 1773 fue nombrado platero de joyas de la real Cámara pero sin gozar de fuero [6] y el 17 de abril de 1782 platero de joyas de la real Casa por fallecimiento de Manuel López Sáez jurando la plaza el 2 de mayo. Finalmente, el 29 de abril de 1785 se le concedió el privilegio de usar el uniforme de jefe honorario de la real Guardajoyas [7].

Una vez alcanzados los títulos necesarios para desempeñar su labor de platero de oro e instalados en el trono Carlos IV y María Luisa, la actividad profesional de Chopinot fue en aumento. Por ejemplo, apenas quince días después del fallecimiento de Carlos III, el 30 de diciembre de 1788 presentó dos cuentas, una que ascendió a 37.233 reales por varias composturas, tres sortijas con el retrato del rey guarnecidas con 40, 46 y 50 brillantes respectivamente, un par de broches con 40 brillantes cada uno y un retrato y cuatro sortijas de luto. La otra, por valor de 59.685 reales reunía joyas y composturas realizadas en los dos últimos años. Baltasar Iruegas, tesorero de la Reina liquidó ambas cuentas [8].

Y el 7 de enero de 1789 le entregaron 4.045 brillantes de buena calidad, 427 rubíes y 253 esmeraldas para engastar en un toisón, una cruz de la Concepción, un medallón, cuatro pares de pendientes, un lazo para el pecho, una presilla para sombrero, un espadín, un puño de bastón, dos borlas y una placa del Espíritu Santo.

---

4 Legaron a los santos lugares de Jerusalén, redención de cautivos, hospital general y Pasión cuatro reales a cada uno por una vez. El 29 de febrero de 1796 Leonardo Chopinot, al encontrarse enfermo, ratificó su testamento entregando todos sus bienes a su esposa al no tener herederos. Nombró como albaceas testamentarios a Joaquín Díaz Bernardo y a Antonio Castillo de Lerín. A Sebastián Castañeda, su mozo de mulas y a Francisco Corral su cochero les dejó en herencia un año de ración y al resto de sus criados medio año. Actuaron como testigos Claudio Bodoy , José Dimaz, Juan del Giorno, Ramón Gallego y Francisco Javier de Orosa. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante A.H.P.M.), Prot. 22.553. Escribano Pedro Antonio López de Santayana.

5 Se ofreció a dar la mitad del sueldo a la viuda.

6 Juró el 20 de junio ante el duque de Losada, sumiller de Corps y pagó 3.750 maravedís en derecho de media anata por lo honorífico. El 28 de septiembre de 1779 el rey le otorgó el fuero de criado. Antes sólo cobraba las obras que realizaba para la princesa. Le concedieron la plaza por la calidad de sus obras en especial por un ramo y unas hebillas que había realizado para la princesa. A.G.P ., Carlos IV, Cámara, leg. 18 y A.G.P ., Expediente personal c. 12.065 exp. 3.

7 Juró la plaza el 12 de noviembre de 1790. Pagó 8.472 maravedís por el derecho de la media anata por la diferencia de lo honorífi co de platero de Cámara que era de la real Casa ya que a partir de ese momento podía usar el uniforme de jefe de la real Guardajoyas. El uniforme según el contralor era «guarnecido de galón brillante salomónico». A partir de estos años encabezó sus facturas con los títulos de caballero de la orden de San Miguel, jefe honorario de la real Guardajoyas del Rey y artífi ce de joyas de su real Cámara y Casa.

8 A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 223.

Todos los brillantes eran propiedad del Rey. Además retuvo un escudo de venera del hábito de Alcántara con brillantes y esmeraldas por si pudiera necesitarlo para otro encargo[9].

Al comienzo del reinado su labor más importante, después de realizar las joyas con las que se adornaron los reyes el día de su proclamación, fue la tasación de las alhajas custodiadas en el guardajoyas y en el guardarropa tras la muerte de Carlos III. El 26 de mayo de 1789 Carlos Ruta, jefe de la real Guardarropa, solicitó a Chopinot que realizara la evaluación y tasación de todas las alhajas que pertenecieron al rey Carlos III con el fin de redactar el inventario de sus bienes. Unos días más tarde, el 18 de junio Chopinot presentó al marqués de Valdecarzana, sumiller de Corps, la razón y el valor de todas estas alhajas junto con el importe de otras que en ese momento se custodiaban en el guardarropa propiedad del difunto Fernando VI y del actual rey Carlos IV. Todas estas alhajas le fueron entregadas unos días más tarde con la finalidad de que las deshiciera, desmontara y empleara las piedras en la ejecución de otras nuevas, «a la moda». Entre las alhajas pertenecientes al rey Carlos III destacaban: una botonadura de brillantes compuesta de 45 botones de casaca y 39 botones de chupa y calzones cada uno con un brillante en el centro y una orla de brillantes valorados todos en 1.423.736 reales y 8 maravedís; un toisón de brillantes, con un zafiro en el centro de las llamas, el cordero de oro y el asta, pies y enlace de brillantes valorado en 65.515 reales; una insignia del Espíritu Santo de brillantes para la casaca en 106.850 reales; una cruz de la Concepción o de Carlos III de brillantes para casaca, con la Virgen guarnecida de zafiros y la cara y las manos de esmalte en 34.433 reales; una cruz de San Genaro para la casaca de brillantes, con la mitra y el ropaje del santo engastados con diamantes amarillos en 24.221 reales; otra orden del Espíritu Santo de oro para colocar en la banda, con las llamas de esmeraldas guarnecida de brillantes y el botón de lo mismo en 64.042 reales; un juego de hebillas de perfil ovalado para adornar los zapatos y unas charreteras de oro para corbatín guarnecidas todas de brillantes en 115.740 reales; otras hebillas de charreteras en 14.730 reales; otra hebilla de corbatín en 4.256 reales; un par de botones de puños de camisa de oro guarnecidos con un solo brillante cada uno, en 32.000 reales; una presilla de sombrero con su botón guarnecido de brillantes con una hebilla chiquita para charretera del mismo sombrero todo guarnecido de brillantes en 343.065 reales; otra hebilla más pequeña con 16 brillantes en 3.360 reales; un espadín de oro con hoja de lo mismo guarnecido todo el puño de brillantes, con contera y gancho correspondiente y vaina de zapa negra, en 178.341 reales y 8 maravedís y una espoleta de brillantes en 108.200 reales.

En cuanto a las que pertenecieron al difunto Fernando VI todavía se custodiaban en el guardarropa: un espadín de oro con puño, cruz, cazoleta, gancho y contera guarnecido de brillantes, la hoja de tres filos y la vaina de zapa negra, valorado en

9 A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 177.

238.372 reales; otro espadín de oro con puño, cruz, cazoleta y contera guarnecido de brillantes, algunos caídos y el gancho sin guarnecer, en 88.053 reales y 25 maravedís; otro espadín, más pequeño con puño de oro, esmaltado, todo guarnecido de brillantes y diamantes talla tabla abrillantada, algunos con color, en 33.776 reales y 8 maravedís; un juego de hebillas de brillantes para adornar los zapatos y charreteras en 397.210 reales; un toisón de brillantes con sus llamas en 603.185 reales; un Espíritu Santo que según la nota expresada le faltaba un brillante en 598.306 reales y 28 maravedís y otro Espíritu Santo más chico en 81.170 reales.

Además le entregaron un conjunto de joyas que eran propiedad de Carlos IV y que debió adquirir cuando todavía era príncipe. Entre ellas: una cruz de la Concepción para colocar en la banda con 12 brillantes valorados en 36.549 reales y 12 maravedís; una orden de San Genaro guarnecida de brillantes, uno de ellos en forma de almendra colocado en el copete, 51 rubíes y 36 zafiros en 36.138 reales; una hebilla de corbatín ovalada en 10.320 reales; una hebilla de corbatín cuadrada en 7.057 reales; un Espíritu Santo de banda con 380 diamantes y tres rubíes para el pico y los ojos en 77.227 reales; una presilla de sombrero con cinco piezas guarnecida con un brillante en el centro del botón de 8 quilates en 195.082 reales y 17 maravedís; una hebilla pequeña de corbatín en 5.681 reales y 8 maravedís; otra hebilla más pequeña para sombrero a la que le faltaba un brillante en 1.800 reales y un juego de cuatro botones de brillantes para camisa con una piedra en cada botón en 40.000 reales.

Por último le entregaron pedrería suelta que incluía brillantes, rubíes, esmeraldas y zafiros por valor de 843.762 reales. El importe de todas las alhajas y la pedrería entregada ascendió a 5.812.183 reales y 33 maravedís [10]. Todas estas alhajas, como he comentado, se deshicieron y las piedras se guardaron en varios cajones para ser utilizadas cuando fuera necesario en la ejecución de joyas nuevas destinadas al adorno y servicio de los Reyes. El 18 de junio de 1789 Chopinot presentó una cuenta que ascendió a 5.111.200 reales y 15 maravedís por varias alhajas realizadas con esta pedrería. Entre ellas destacan: una botonadura de brillantes compuesta de 30 botones para casaca y 30 para la chupa y calzones con un importe total de 1.812.051 reales y 8 maravedís; una presilla y un botón del sombrero en 523.673 reales; una espoleta para la casaca con su botón en 434.653 reales y 25 maravedís; un juego de hebillas para zapatos en 960.000 reales; una cruz de la Concepción para colocar en la casaca en 128.569 reales y 11 maravedís; otra cruz de la Concepción para la banda en 95.502 reales y 15 maravedís; una cruz de San Genaro para casaca en 123.248 reales y 25 maravedís; otra cruz de San Genaro para banda en 171.905 reales; una cruz del Espíritu Santo para casaca en 606.688 reales y 25 maravedís y

10 El valor total de las alhajas deshechas de Carlos III fue de 2.518.490 reales y 18 maravedís. El de las alhajas deshechas pertenecientes a Fernando VI de 2.040.074 reales y 18 maravedís. Las pertenecientes al rey Carlos IV importaron 409.856 reales y 28 maravedís y la pedrería suelta 843.762 reales y 11 maravedís. A.G.P., Carlos IV, Cámara, leg. 18.

otra cruz del Espíritu Santo para la banda en 254.907 reales y 17 maravedís. Una vez escogidas las piedras para engastar en estas joyas destinadas al Rey, Chopinot devolvió a la real Guardajoyas un paquete con 265 brillantes de primera calidad, 4.304 brillantes de media labor, 184 rubís, 28 esmeraldas y 8 zafiros. El valor total de la pedrería devuelta fue de 700.983 reales y 18 maravedís [11].

Ese mismo mes, se le entregó de nuevo junto con varias porciones de diamantes, dos cajas que contenían un juego de hebillas para adornar zapatos y charreteras de brillantes, un corbatín y unos botones para camisola [12]. Y, además, cuatro almendras guarnecidas con 277 brillantes que habían pertenecido a la difunta reina María Amalia de Sajonia.

El 30 de septiembre, Carlos IV aprobó y ordenó el libramiento de 333.060 reales y 17 maravedís a favor de Chopinot por las alhajas realizadas para los Reyes [13]. Estas alhajas eran: un lazo para el pecho, con cordón y borla guarnecido con 4.259 brillantes y 1.710 perlas; un par de pendientes a juego con 1.606 piedras; un par de manillas guarnecidas con 789 brillantes y 3 diamantes talla rosa de Holanda; dos sortijas con 166 brillantes; una botonadura de casaca y chupa compuesta de sesenta botones guarnecidos con 2.040 piedras; una presilla de sombrero con 74 piedras; una espoleta para sujetar la banda en el hombro con 252 brillantes; un juego de hebillas y charreteras con 120 piedras; una insignia de la cruz de la Concepción o de Carlos III con 1.155 piedras; otra insignia de la cruz de San Genaro con 1.002 piedras; otra cruz de banda de la orden de la Concepción con 711 piedras; otra cruz de banda de San Genaro con 706 piedras; otra cruz de banda de la orden del Santo Espíritu con 596 piedras; dos lazos de mangas engastados con brillantes y

---

11 Todas las partidas y las cuentas están muy detalladas con el número de pedrería utilizada y sobrante, su peso y valor para evitar problemas como le había ocurrido un año antes con las cuentas que presentó de las alhajas deshechas y vueltas a montar de la infanta María Josefa, hermana de Carlos IV. Chopinot transformó las joyas de la infanta adaptándolas a la nueva moda procedente de París. Desmontó las piedras, retalló algunas y las volvió a montar en diseños más novedosos. La valoración de las joyas no coincidía, se consideró excesiva e incluso se comentó que faltaban algunas piedras. Se pidió al lapidario Pedro Puch, experto en piedras de color, que valorara las joyas pero el resultado no fue del agrado de Chopinot que reclamó la ayuda del Rey amparándose en los muchos años que llevaba a su servicio. Aunque el asunto dio mucho que hablar el platero continuó disfrutando de los encargos de los reyes. A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 177.

12 Las cajas con las alhajas las había entregado el conde de Floridablanca en diciembre de 1784 y se habían valorado en 82.611 reales.

13 Este libramiento era consecuencia de dos cuentas presentadas el 18 de agosto por valor de 196.460 reales y el 3 de septiembre de 136.600 reales y 17 maravedís. En estas cuentas se incluían además de la talla de las piedras (rubíes, zafiros, esmeraldas y brillantes), el cincelado de las imágenes de la Virgen y de los santos, de una corona, una hoja de olivo, el grabado y esmaltado de piezas de oro y las cajas «a la francesa». El marqués de Valdecarzana comentó que al revisar las cuentas se encontró una diferencia de 12 reales por engastar cada piedra pero, que se decidió abonar esta diferencia, por el poco tiempo que le concedieron para la fabricación de las joyas y porque el platero tuvo que pagar mayor jornal a los oficiales que trabajaron día y noche para concluir las joyas a tiempo. A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 87 y Cámara, leg. 18.

aguamarinas[14] y un puño de bastón con un topacio y 31 brillantes. De nuevo, muchas de las piedras eran propiedad del rey Carlos III y otras le fueron entregadas por Carlos Ruta, jefe del real Guardarropa por lo que tuvo que realizar la rebaja correspondiente al valor de la pedrería.

El 9 de noviembre la tesorería general le libró 338.703 reales y 15 maravedís por otras tres cuentas de joyas que había realizado para su servicio [15]. Una de las cuentas correspondía a un collar y un corchete guarnecido de brillantes para la infanta María Isabel valorados en 57.160 reales y 7 maravedís y la otra a un par de pendientes compuestos de botón, lazo y almendra, un lazo de pecho, seis flores de jazmines para la cabeza, un par de broches con retratos, dos sortijas y un medallón con retrato, todo guarnecido de brillantes por valor de 156.439 reales y 17 maravedís y destinado para la infanta María Luisa. La tercera cuenta correspondía a los 85.103 reales y 25 maravedís de otro retrato del Rey con 290 brillantes que había entregado el día 2 a Pedro López de Lerena, tesorero del Rey . Una vez más la pedrería procedía de la testamentaría de Carlos III. Los joyeles quedaron depositados en la secretaría para cuando se necesitaran.

El último día del mes de diciembre presentó otra cuenta por un airón destinado a la Reina en el cual se emplearon 359 piedras de variada procedencia: 49 brillantes almendras pertenecientes a las partidas del rey Carlos III entregadas por Lerena; 243 brillantes de media labor correspondientes a las partidas extraídas de la real Guardajoyas; 7 brillantes almendras que el Rey regaló a la Reina; 1 brillante almendra perteneciente a la Reina y 14 brillantes y 45 diamantes talla rosa de Holanda suministrados por el platero. Por las 5 onzas y media de oro empleadas cobró 1.650 reales y por la hechura, grabado, cincelado y mermas de oro, 18.000 reales. En total el airón con los brillantes que colocó Chopinot se valoró en 58.020 reales. Además en la misma cuenta incluyó dos pendientes de bermelletas y perlas de oro para una figura del nacimiento tasados en 124 reales y tres collares de granates y perlas de oro destinados también a las figuras del nacimiento en 456 reales. El total de la cuenta ascendió a 58.600 reales.

El 19 febrero de 1790 se envío otra orden a Juan Francisco de Urquijo, encargado de la tesorería de la Reina, para que entregara a Chopinot 157.499 reales y 12 maravedís por varias joyas realizadas para María Luisa de Parma [16]. Entre estas joyas se encontraban: una sortija con 40 brillantes valorada en 4.987 reales y 17 maravedís; un par de pendientes de brillantes guarnecidos con 146 piedras en 61.225 reales y 21 maravedís; una flor con 61 piedras colocada en un peto en 400 reales; dos pasadores de manillas con 6 brillantes en 4.965 reales y varias composturas en pendientes y sortijas.

---

14 Estos lazos fueron encargados a Chopinot por la Reina con la intención de regalárselos a la infanta Mariana Victoria pero ésta falleció en el parto.

15 En esta cantidad se incluían los 40.000 reales por un joyel de segundo orden entregado meses antes.

16 A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 226.

El 27 de febrero la real Casa adquirió en su obrador un aderezo y el 18 de julio dos aderezos para camaristas. Cuatro días más tarde dos joyeles de primer orden y el 30 de agosto Chopinot adquirió para el servicio de la Casa dos diamantes y una caja de oro guarnecida con pedrería.

Todo este trabajo le sirvió para presentar el 7 de abril un memorial en el que solicitó al Rey que le permitiera bordar los adornos del uniforme que le había concedido como jefe de la real Guardajoyas con el fin de igualarlo al del resto de los jefes. El Rey valorando las magnificas joyas que había realizado para su servicio y agradeciendo que no cobrara el 2% que le correspondía de la tasación de todos los diamantes de la Corona [17], le concedió el honor de que el uniforme que usara a partir de esa fecha estuviera bordado solicitándose el dibujo al mayordomo mayor para que coincidiera con los de su clase. También le asignó un sueldo de 18.000 reales de vellón al año y le permitió lucir la distinción de la banda de caballero de la orden francesa de San Miguel. En este memorial, carente de modestia, Chopinot presume de su trayectoria profesional. Expone que llevaba treinta años trabajando para la corte y que cuando llegó a Madrid no se fabricaban obras de calidad teniéndose que encargar las joyas a París y Londres encareciéndose el coste. Gracias a su valía prosigue, y por realizar buenas obras en momentos de urgencia, estimuló a los demás profesores del arte de la joyería a perfeccionar su trabajo. Además, vinieron a Madrid, a su costa, los mejores maestros y oficiales franceses abaratando el coste de las joyas y enseñando a otros oficiales. En ese momento tenía en su obrador cuarenta oficiales que trabajaban a diario en las obras encargadas por el Rey y la corte [18]. También se encontraba en ese momento tasando las joyas del rey padre, Carlos III, y recordaba que este mismo uniforme ya lo había usado anteriormente Francisco Broceti, platero de joyas de la reina Isabel de Farnesio. El marqués de Valdecarzana confirmó el 20 de agosto que el Rey le había concedido el uniforme bordado y el sueldo. El uso de este uniforme sustituyó al de platero de oro que había usado Chopinot hasta la concesión del cargo de jefe del guardajoyas [19] (láms. 1 y 2).

---

17 El valor de los diamantes de la Corona ascendió a 18.000.725 reales. A Chopinot le correspondían como tasador 374.000 reales según la regulación moderada, cuya cantidad en un rédito vitalicio de un 9% importaría más de 30.000 reales al año. Por eso el sumiller de Corps aconseja al Rey que le concediese el sueldo de 18.000 reales al año. Un año más tarde, el 23 de febrero, Chopinot aprovechó otro memorial dirigido al Rey para recordarle que no había cobrado por la tasación de las joyas de la Corona y suplicaba la piedad del Rey para que teniendo en cuenta su valía concediera una pensión vitalicia a su mujer Ángela Sulpice. El sumiller de Corps aconsejó entregar 6.000 reales. A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 179.

18 Entre esos oficiales hay que destacar a Lorenzo Abril y Milá, Vicente Alarcón y Juan de Vergara.

19 Cuando en 1773 el Rey le concedió el titulo de platero de joyas de la real Cámara con el uso de uniforme, Chopinot solicitó al sumiller de Corps que le facilitara la descripción del mismo. Se le envió un dibujo que representaba una casaca y calzón azul, con chupa y vuelta en la casaca de color encarnado. Iba guarnecido de galón de oro en ondas, labrado de dedo y medio de ancho. Estaba ojalado hasta el talle y dos ojales a cada lado de la abertura de la casaca, en la espalda, cartera y contracartera. A.G.P., Carlos IV, Cámara, leg. 18.

Lámina 1. *Uniforme aprobado por S.M. para el platero de joyas de la Real Cámara. A.G.P . Fondo Planos, sig. 5393.*

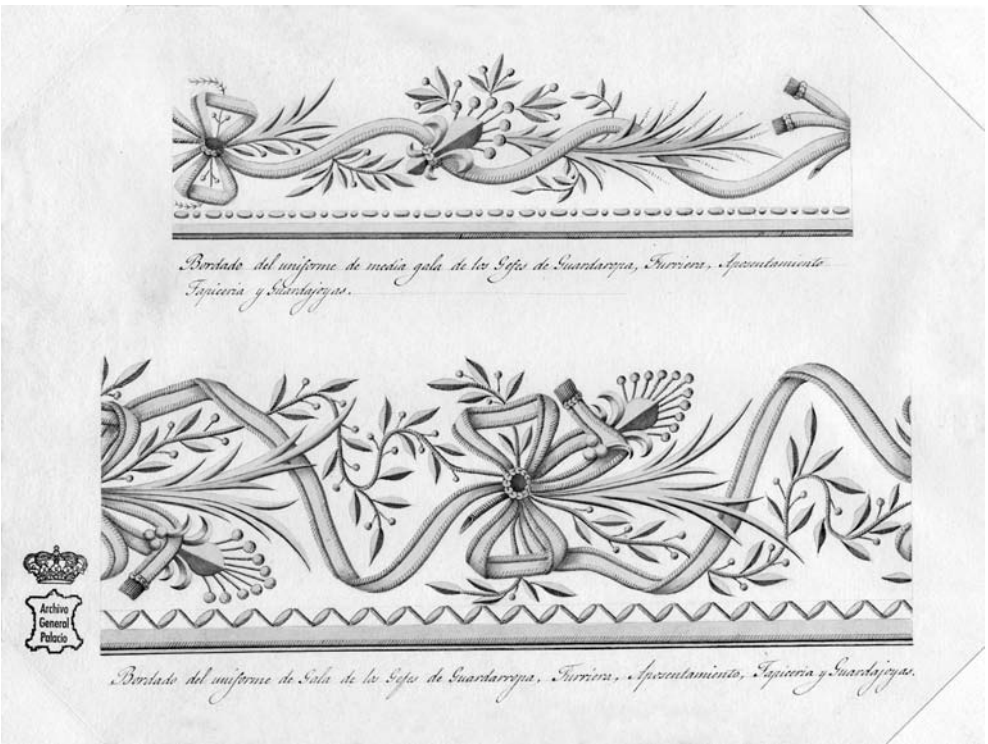


Lámina 2. *Bordado del uniforme de jefe del Guar dajoyas. A.G.P. Fondo Planos, sig. 5366.*

El 31 de mayo Chopinot reclamó la hoja de acero para poder concluir el espadín que le había encargado el Rey. La hoja se confió a Joaquín Viruete, armero mayor de la ciudad de Toledo[20]. El espadín costó 352.014 reales y se custodió hasta que el Rey lo necesitara en el real Guardajoyas.

Además de las joyas destinadas a los Reyes, en su obrador se ejecutaron durante estos años muchos aderezos para camaristas y joyeles para embajadores. Los aderezos se regalaban cuando los Reyes eran padrinos o cuando la camarista daba a luz a su primogénito. Cada aderezo estaba compuesto de un collar de esmeraldas y brillantes, una pareja de pendientes y cuatro flores para la cabeza. Algunas veces se completaba con una sortija[21]. Los joyeles se regalaban a los embajadores cuando se retiraban a su corte y solían distinguirse entre los de primer y segundo orden, variando el precio según la importancia del destinatario.

El 14 de agosto, prosiguiendo con las cuentas, presentó a Lerena la factura de dos portarretratos, guarnecidos cada uno de ellos con 266 brillantes, 6 de ellos de talla almendra pertenecientes una vez más a la testamentaría del rey Carlos III. Los seis brillantes se valoraron en 1.068 reales y 1.293 reales respectivamente. El precio total del primero fue de 79.852 reales y el del segundo algo menos, 79.829 reales. Se rebajaron 2.362 reales y 16 maravedís por el valor de la pedrería del Rey padre.

El 26 de agosto describió en varias cuentas las joyas que estaba desmontando y enumeró las piedras que reutilizó en la ejecución de otras nuevas. La mayoría de los nuevos diseños correspondían a sortijas pero también encontramos algunos pendientes. De toda esta nueva labor afortunadamente ha llegado hasta nosotros dos diseños para flores de cabeza en los que se engastaron parte de la pedrería desmontada de estas alhajas. Los dibujos ya publicados por R. de Marcos [22] muestran un motivo floral basado en una flor central de siete pétalos rodeada por una guirnalda y por frondosas pequeñas ramas [23].

El 29 de agosto nueva cuenta que ascendió a 79.542 reales por varias joyas entre las que se incluían: una sortija que hacia también las funciones de alfiler engastada con 77 piedras, una de ellas una aguamarina tasada en 12.067 reales; otra sortija con un camafeo con 78 piedras en 2.154 reales; otra sortija en forma de corazón con una aguamarina en el centro rodeada de brillantes en 12.937 reales; otra sortija de perfil ovalado con un topacio rodeado de 34 brillantes en 13.935 reales; otra similar de perfil ochavado en 14.771 reales; otra sortija de perfil ochavado con un jacinto en el centro rodeado de 22 brillantes en 1.830 reales; otra sortija de perfil ochavado

20 A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 179.

21 Uno de ellos se entregó a María Fernanda Pérez de Nueros, camarista del infante Pedro y esposa de Domingo Santa María. Otro se regaló a María Ignacia de Guerra, camarista del infante don Carlos, esposa del marqués de Ballet de Mianes. Uno más a María de la Concepción Peralta, camarista de la Reina casada con Fernando Osorno, intendente de la Provincia de Jaén que dio a luz un niño.

22 R. de MARCOS SÁNCHEZ, ob. cit., p. 407.

23 A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 178.

con un retrato bordeado de 38 brillantes en 5.757 reales y una almendra para alfiler con un topacio y 18 brillantes en 3.266 reales. Además compuso un par de broches de brillantes y esmeraldas en 44 reales; una manilla de brillantes de color rosa y blanco en 30 reales; ocho agujas con tembleques en 300 reales y desmontó y volvió a montar un par de broches solicitando por ello 60 reales.

En noviembre reunió en una cuenta el precio de todas las joyas realizadas en los últimos meses. Estas joyas, muchas de ellas destinadas a regalos de camaristas, estaban guarnecidas con brillantes, esmeraldas, rubíes y zafiros. Cinco de ellas eran medallones, tres de ellos adornados con brillantes y esmeraldas y dos con brillantes y zafiros. Se mencionan asimismo nueves pares de pendientes con diamantes y piedras de color y siete pares de broches haciendo juego. Para poder completar los aderezos ejecutó varias flores para la cabeza y un par de collares. El precio de cada pieza variaba poco. El total se valoró en 181.456 reales.

El 30 de enero de 1791 realizó las joyas regaladas por el Rey a la Reina con motivo del nacimiento de la infanta María Teresa. La cuenta ascendió a 32.702 reales y respondía a diez alamares con sus botones correspondientes, guarnecidos con 2.128 brillantes, de los cuales 286 eran de primera calidad y 1.486 de segunda. Estos brillantes pertenecían al Rey y se valoraron en 206.446 reales y 7 maravedís. Chopinot agregó 26 brillantes de primera calidad, 314 brillantes de varios tamaños y 16 rosas de Holanda valorados en 6.838 reales. Por el oro y la hechura cobró 25.524 reales y el estuche costó 340 reales [24].

El 24 de febrero la condesa de Baillencourt, aya de las infantas, se hizo cargo de cuatro parejas de pendientes que se iban a regalar a las camaristas que asistieron al destete de la infanta María Isabel [25]. Tres de las parejas estaban guarnecidas con 274 piedras, de las cuales 64 eran rubíes y las demás brillantes por cuya talla percibió 1.370 reales. La cuarta pareja estaba engastada con esmeraldas y brillantes en la misma proporción y cobró lo mismo. En total recibió 23.764 reales [26]. Al año siguiente, el 4 de septiembre, presentó una cuenta similar por otros cuatro pares de pendientes, guarnecidos de esmeraldas y brillantes encargados por la misma condesa cuya suma ascendió a 24.120 reales [27].

---

24 A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 18.

25 Se tomó como referencia las joyas realizadas para las camaristas por el destete del infante don Pedro en noviembre de 1788. Como bien comenta Pilar Nieva, el ama solía recibir un aderezo de diamantes y piedras de color , la azafata un medallón y las tres camaristas un par de pendientes de brillantes y piedras de color. En una ocasión se sustituyó este regalo por otro como informa Chopinot ya que con ocasión del destete del infante Carlos María Isidro una camarista eligió un broche, otra unos pendientes y la tercera un medallón con el retrato del infante. Las joyas se valoraron, cada una en 6.000 reales. P. NIEVA SOTO, «Noticias histórico-artísticas en relación con las amas de cría de los hijos y nietos de Carlos IV». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* . Madrid, 2006, p. 145.

26 A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 938.

27 Estos pendientes se regalaron a la azafata y a las camaristas con motivo del destete de la infanta María Isabel (1791) y María Teresa (1792).

A lo largo de los seis primeros meses de este año presentó varias cuentas al jefe del guardarropa por varias composturas de espadines, toisones y bastones en los que engastó sobre todo brillantes. En una de las cuentas firmó el recibí Jean Demarque por ausencia de monsieur Chopinot [28]. El 21 de julio percibió 1.355 reales por un par de pasadores para cerrar unas manillas de hilos de perlas[29] y el 1 de noviembre le entregaron a cuenta 700.000 reales dejándole a deber 1.754.878 reales por el importe de varias alhajas entre ellas dos joyeles, un par de broches, ocho alamares, varios aderezos, una presilla, una sortija y varias alhajas enviadas desde París. Se unió a ello el gasto de dos sillas de postas, una de ellas a San Ildefonso para presentar al Rey los dibujos de las joyas que iba a realizar para el regalo de la Reina con motivo de su próximo parto [30].

El 31 de diciembre una cuenta más por el importe de dos joyeles tasados en 157.519 reales, dos broches en 170.750 reales, ocho alamares en 273.206 reales, un puño de espadín en 324.304 reales; cuatro hilos de chatones de brillantes con portamosquetones en 54.116 reales; un aderezo de esmeraldas y brillantes en 27.709 reales y un collar de chatones y un corchete para la infanta María Teresa valorado todo en 56.952 reales.

El 26 de abril de 1792 presentó la cuenta de un collar de brillantes amarillos y blancos guarnecido con 1.075 piedras, la mayoría de ellas propiedad del Rey. Por la talla de cada piedra se le entregaron 20 reales y por el oro 1.000 reales. El importe total del collar fue de 406.674 reales. En la misma cuenta incluyó un par de pendientes haciendo juego con 566 piedras valorados en 8.412 reales, un par de manillas con 964 piedras en 60.158 reales y seis alfileres para la cabeza con 499 piedras en 56.549 reales. El total de todas las joyas ascendió a 627.931 reales. Pero se rebajaron 568.913 reales y 30 maravedís, valor de las piedras propiedad del monarca, por lo que sólo le tuvieron que pagar 59.168 reales incluidos los 150 reales del estuche [31].

El 14 de septiembre le entregaron 5.061 reales por la compostura de una presilla de sombrero a la que se le alargaron los tiros y se le incorporaron 188 brillantes y por la sustitución de una corona por una guirnalda de laurel en una cruz de banda de la orden de la Concepción. Dos días más tarde, recibió otros 40.000 reales a cuenta del aderezo que el Rey regaló a la Reina con motivo del nacimiento del infante Felipe para quien también ejecutó un toisón y una cruz [32].

---

28 A.G.P., Carlos IV, Cámara, leg. 32.

29 A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 229.

30 La otra fue para el real sitio de San Lorenzo, posiblemente con el mismo fin. A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 179.

31 El 12 enero de 1793 comentó que había realizado este aderezo completo y que aunque en un principio iba a estar realizado en topacios suministrados por la real Guardajoyas al final se cambió por brillantes blancos y amarillos. Se queja de que el trabajo estaba muy adelantado cuando los Reyes cambiaron de opinión y que cuando le fueron a pagar redujeron el precio solicitado por tallar cada piedra a 8 reales. Aun así, persiguiendo el favor real, propuso que se suspendiera el pago durante las urgencias de la guerra.

32 A.G.P., Carlos IV, Cámara, leg. 33.

En el mes de enero de 1793 el Rey le encargó un toisón pero los diamantes que le enviaron desde París no tenían calidad y eran defectuosos. Por ese motivo al tener que adquirirlos en la corte, solicitó un adelanto. Finalmente, para no retardar la ejecución de la pieza, utilizó los seis diamantes grandes adquiridos el 7 de febrero a los herederos del marqués de la Ensenada [33] y parte de los que guarnecían una presilla y una placa del Espíritu Santo comprada el 25 del mismo mes al duque de Cogny[34]. Días después el Rey solicitó la adquisición de diamantes valorados en 60.000 reales cuyo pago se realizó mediante vales reales [35].

El 17 de enero presentó varias cuentas por obras realizadas. Entre ellas un aderezo de brillantes amarillos y blancos valorado en 38.240 reales; cuatro pares de pendientes para regalar a camaristas en 24.120 reales; una presilla para sombrero guarnecida con veintidós brillantes en 73.337 reales; una guarnición de sesenta y cuatro brillantes que bordeaban varios retratos montados en oro en 17. 570 reales y dos sortijas de oro con retrato y orla con setenta y seis brillantes en 9.885 reales.

El 15 de febrero envió al duque de Alcudia un joyel de primer orden con el retrato del Rey que se entregó al conde de Mansfeld Colloredo con motivo del anuncio de la exaltación al trono del emperador Francisco II de Alemania y un joyel de segundo orden para el conde Tadeo Morski, ministro plenipotenciario del rey de Polonia que regresó a V arsovia.

Resulta curioso, siendo francés, que el 21 de mayo, en calidad de jefe de la real Guardajoyas, se ofreciera a costear la manutención, el armamento y el uniforme de seis hombres que se alistaran para intervenir en la guerra contra Francia entregándoles cuatro reales diarios [36]. También subrayaba que para solucionar las urgencias producidas por la guerra no dudaba en suspender el pago de las obras que había realizado para los Reyes. De nuevo, nos parece una maniobra para continuar trabajando para los monarcas. Es posible, tal vez, que otros negocios más lucrativos le permitieran prescindir de estas cantidades.

Precisamente con motivo de los convenios fi rmados por las cortes de Madrid, Londres y Lisboa a consecuencia de esta guerra, Chopinot realizó un joyel con el retrato del Rey tasado en 100.000 reales para corresponder a otra joya semejante enviada por el rey de Inglaterra a través de su embajador . Hizo lo mismo con otro joyel de primer orden para entregar al embajador de Portugal. Se aprovechó la ocasión para encargar al joyero la ejecución de nuevos diseños que resultaran

33 Procedían de dos sortijas y de un juego de botones de camisola que fueron tasados por Chopinot en 374.920 reales.

34 Tasadas en 170.037 reales y 20 maravedís. Dos años más tarde todavía quedaban 146 brillantes de primera calidad, 32 brillantes de segunda calidad y 3 rubíes desmontados de estas joyas a pesar de que se habían utilizado en un collar de chatones y sarta de corales para la reina y en dos joyeles para embajadores.

35 A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 180.

36 Al alistarse les entregó 300 reales de gratifi cación y se comprometió a entregar otros 300 al licenciarse. También se ocuparía de la viuda e hijo en caso de fallecimiento.

más baratos a la real hacienda pero que quedaran más aparentes. Se estima que el precio de los joyeles de primer orden debía variar entre 120 a 150.000 reales y los de segundo orden entre 60 a 80.000 reales [37].

Sucesivamente se le fueron entregando cantidades como pago por las obras de oro y pedrería que realizaba para los reyes. Por ejemplo, desde el 20 de octubre de 1791 al 20 de octubre de 1793 la tesorería mayor le entregó por real orden cinco pagos de 500.000 reales [38] y uno de 200.000 reales por el mismo motivo.

El 20 de agosto presentó otra cuenta por tres aderezos de esmeraldas y brillantes para camaristas compuestos de collar, un par de pendientes y cuatro flores para adornar la cabeza. Uno de ellos estaba valorado en 27.257 reales, el otro en 29.798 reales y el tercero en 29.774 reales y 17 maravedís. En esa misma cuenta incluyó el importe de un joyel de segundo orden con el retrato del rey guarnecido con 289 brillantes valorado en 55.832 reales y 28 maravedís y la compostura de un toisón de oro en que tuvo que colocar una placa representando el cordero tasado en 150 reales.

El 2 de diciembre en otra cuenta incluyó parte de la obra realizada para la Reina. Entre ella: una sortija con el retrato del Rey rodeado de veintiocho brillantes tasado en 5.268 reales; otra similar pero con 26 brillantes en 13.440 reales; un lazo con 132 brillantes que sirvió de copete a un medallón en 5.688 reales; dos sortijas con el aro formado por un mazo de pelo y 36 brillantes en el chatón en 24.588 reales; la compostura de varios sellos, llaves y otras piezas pertenecientes a varias cadenas de reloj valorada en 816 reales y un viaje de ida y vuelta a San Lorenzo en silla de postas en 816 reales [39].

A partir de esta fecha, debido en parte al mal momento por el que pasaba el real erario, entre los pagos sólo se mencionan composturas en algunas joyas como por ejemplo, engastar dos rubíes y un brillante a un toisón, limpiarlo y bruñirlo de nuevo por el que cobró 200 reales, esmaltar de nuevo la bola de un toisón de oro por 120 reales o esmaltar la cruz de una orden de la Concepción en 20 reales. Aún así percibió 99.499 reales por un portarretrato guarnecido con 877 brillantes.

Otra de sus funciones en estos años fue servir de intermediario con los pintores que realizaban los retratos que luego se colocaban en los joyeles. Uno de ellos fue Nicolás Dubois al que se le pagaron 1.600 reales en una ocasión. También trabajó con Carlos Boltri y con Francisca Meléndez, en especial en los últimos años. Además cobró por los viajes de ida y vuelta a los reales sitios, en uno de los casos a Aranjuez solicitando 700 reales.

---

37 Sin embargo se le recomienda hacer joyeles más baratos. Los de primer orden entre 70 a 90.000 reales y los de segundo orden entre 40 a 50.000 reales.

38 Fechados en 20 octubre de 1791, 17 enero de 1792, 23 de junio, 20 de noviembre, 22 de diciembre y 20 octubre de 1793.

39 A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 180 y A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 233.

En ocasiones realizó joyeles de mayor calidad y prefi rió guardarlos para una mejor ocasión entregando otro de menor precio. Éste es el caso de un joyel realizado el 9 de abril de 1794 para el conde de Rechteren, embajador de los Estados Generales de las Provincias Unidas de los Países Bajos cuando devolvió sus credenciales. El primero ofrecido por Chopinot se valoró en 99.156 reales pero al fi nal se optó por otro que no sobrepasó los 75.000 reales, precio establecido a partir de esa fecha para los joyeles de primer orden.

Chopinot no sólo adquiría pedrería para ejecutar las joyas sino que en muchas ocasiones, debido al volumen de trabajo y a la urgencia de la entrega, compró directamente las joyas a los comerciantes de la corte. Por eso, con frecuencia reclamó la entrega de alguna cantidad a cuenta de lo que se le debía ya que adeudaba parte de la pedrería y los proveedores le reclamaban el pago. Por ejemplo el 4 de diciembre de 1793 presentó la relación de las cuentas que le adeudaba la real hacienda deseando su cancelación. La cuenta ascendía a 2.079.293 reales y 10 maravedís. Se le concedió un libramiento mensual de 40.000 reales hasta la extinción de la deuda que se pensaba pagar de los caudales que llegaran de América. En otra ocasión se queja que al ir a cobrar a la tesorería general los 500.000 reales que le correspondían como pago por las obras que había realizado, se encontró con la novedad de que se habían expedido por la misma tesorería libramientos a su favor por la misma cantidad para Cádiz y Sevilla, lo que le ocasionaba un grave prejuicio y bastante perdida.

El 1 de enero de 1794 presentó otra cuenta por dos cintas engastadas con brillantes que servían de unión a dos mechones de pelo que constituían el aro de una sortija. Las cintas se valoraron en 390 reales. Asimismo, por guarnecer con brillantes una caja de oro adornada con retratos protegidos por cristal solicitó 77.250 reales. Cobró esta cantidad el 20 de febrero, el mismo día que presentó otra cuenta por 27.528 reales valor de un par de pendientes largos con 42 piedras entre brillantes, rubíes y amatistas[40].

El 21 de abril se encargó a Leonardo Chopinot la ejecución de dos joyeles que debían regalarse al baron St. Helens, embajador británico cuando se despidió de la corte y a la viuda del embajador de Cerdeña que había fallecido antes de entregar sus credenciales. Los entregó el 18 de julio. Para su fabricación reutilizó los brillantes de dos portarretratos o joyeles que llevaban en el centro el retrato de la reina de Portugal y que se conservaban en la secretaría del despacho de Hacienda y los brillantes sobrantes adquiridos al duque de Cogny . Además de los brillantes empleados, Chopinot recibió 11.595 reales y 20 maravedís.

El 23 de abril presentó otra cuenta por la colocación de catorce chatones de coral en unos pendientes engastados con brillantes, la rebaja de los fondos o culatas de veintidós rubíes y amatistas y el labrado de las cuentas de un collar de corales. En esa misma cuenta incluyó una sortija ochavada adornada en el centro con un

40 A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 234.

retrato del Rey rodeado de dos orlas de brillantes. El total de la cuenta ascendió a 6.644 reales y 23 maravedís [41].

Y durante el año 1794 continuaron encargándole aderezos para camaristas[42]. En mayo realizó el regalado a Modesta Artacho y Torre, esposa de Antonio Velázquez Ladrón de Guevara, administrador general de Salinas en Ávila. Como era habitual estaba compuesto de collar, pendientes y cuatro agujas en forma de flores para adornar la cabeza. El collar engastado con 391 brillantes y 80 esmeraldas costó 14.105 reales y 11 maravedís, incluyendo los 200 reales del oro. Los pendientes estaban guarnecidos con 156 brillantes y 48 esmeraldas en 7.686 reales y 20 maravedís y las cuatro agujas con 120 brillantes y 44 esmeraldas en 7.885 reales y 3 maravedís. En total 29.737 reales y 2 maravedís.

En junio de 1795 más aderezos para camaristas. Para María Rafaela de Ore, casada con Manuel Moreno, gobernador de Almagro. El aderezo se valoró en 29.854 reales y 17 maravedís. Y en agosto para María Amalia Montufar casada con Juan Puga, comisario de guerra y para Melchora Van Osterom, esposa de Manuel Epifanio de Fortuna ministro del crimen de la Real Audiencia de Cataluña. Y en diciembre se encargó un aderezo que debía regalarse en el momento de recibir el bautismo a la hija de María de las Mercedes Aguirre, que había fallecido, casada con Domingo Codina, ministro del Real Consejo de Castilla. Chopinot cobraba estas cantidades a través de la tesorería general, por mano de Juan Francisco Urquijo, tesorero del bolsillo secreto de la reina [43].

El 6 de septiembre se encargó a Chopinot un joyel de primer orden para regalárselo a Francisco de Sousa Portugal, embajador de Malta, que volvía a su país después de terminar su embajada en España. El joyel tenía un diseño basado en flores y estaba guarnecido enteramente con 822 brillantes[44]. Se tasó en 38.273 reales. El 14 de septiembre presentó otra cuenta por un aderezo de brillantes y esmeraldas para una camarista. Se valoró en 29.643 reales de los cuales 14.552 reales correspondían al collar, 7.556 a los pendientes y 7.475 reales las flores. Dos meses más tarde se le encargó un joyel de segundo orden para Francisco Caraffa, camarero de honor del Papa, que vino a Madrid a traer la birreta al cardenal Vincenti, nuncio de su Santidad.

---

41 Por los chatones y la rebaja de los rubíes y amatistas cobró 796 reales; por el collar de coral 540, por la hechura y el oro de la sortija 600. El resto corresponde a los 96 brillantes que se engastaron en las orlas de la sortija.

42 A.G.P., Carlos IV, casa, legs. 179, 180 y 182.

43 Estos encargos se sucedieron hasta 1799, fecha del fallecimiento del platero. Curioso resulta el caso de Ramona de Sardaña, camarista del cuarto del infante Francisco Antonio casada con Lucas de Carranza, mayordomo de semana. El rey, además del aderezo de brillantes y esmeraldas, decidió también que se le regalaran unos broches de diamantes a juego con el aderezo. Al final se sustituyó por un medallón de esmeraldas por valor de 8.000 reales ya que la camarista dio a luz dos niñas. Estos obsequios se conocían como «regalos de estilo».

44 De ellos 16 brillantes pertenecían a las piezas adquiridas al duque de Cogny y 86 se habían desmontado de los joyeles con retrato de la reina de Portugal pertenecientes al Rey.

El 2 de enero de 1796 Chopinot entregó en San Lorenzo un toisón, una presilla de sombrero y una espoleta para sujetar la banda al hombro. El toisón tenía 2.020 piedras, de ellas 114 brillantes de la mejor labor , 900 de mediana labor y el resto de menor calidad. Además le guarnecían 146 diamantes talla rosa de Holanda, 121 rubíes y 38 zafiros. Por el labrado de las piedras de color cobró 1.500 reales y por la hechura, el oro, el cincelado y la caja recibió 32.000 reales. El toisón costó 392.764 reales y 16 maravedíes. La presilla para el sombrero compuesta por un botón, lazo y cuatro hilos de brillantes con 100 brillantes de la mejor calidad y 58 brillantes de media labor costó 191.977 reales y 19 maravedíes. Por la hechura y el material percibió 6.000 reales. También recibió 750 reales por los gastos del viaje desde Madrid a San Lorenzo. Por todas estas alhajas percibió, descontado el valor de la pedrería del Rey 441.686 reales y 21 maravedís. Como en ocasiones anteriores recibió 6.000 pesos en dinero efectivo y el resto en un pagaré.

El 23 de febrero por un botón de brillantes para el toisón de gala guarnecido con 152 piedras recibió 115.055 reales y 33 maravedís. Y por otro botón también de brillantes para el toisón de media gala con 116 piedras, 29.578 reales. Además entregó: un toisón de oro y esmalte valorado en 4.000 reales; unas chapas colocadas en los botones de una camisola en 300; una hoja de espada con su vaina para el espadín de media gala también en 300 reales; tres cruces de la orden de Cristo en 4.500 reales y dos botones de oro para los toisones que el Rey utilizaba a diario en 500 reales.

Aunque quedo satisfecho por el pago, como la cancelación de la deuda se retrasaba, unos meses más tarde tuvo que reclamar el pago de sus cuentas porque si no él no podía hacer frente a los pagos generados ante los proveedores de oro y pedrería y pagar a los oficiales que trabajaban en su obrador. Como ocurría con otros oficiales de manos afirmó que estas cantidades se le abonaban en vales y que resultaba muy perjudicado porque perdía dinero al convertirse los vales en efectivo. Se le pagó por la tesorería mayor algunas cantidades aunque el tesorero general expuso que con éste interesado se había empleado la misma práctica que con el resto de los artífices y comerciantes que suministraban obra al real servicio. Unos meses más tarde, el 6 de diciembre volvió a reclamar otro pago alegando la misma causa.

El 19 de abril, con ocasión del destete del infante Francisco de Paula, los Reyes regalaron a sus camaristas dos pares de pendientes de brillantes y esmeraldas valorados en 6.465 reales y un medallón de brillantes y esmeraldas por 6.500 reales para la azafata. Estas alhajas se entregaron a la camarera mayor y aya del infante junto con 1.500 reales de vellón para la moza de retrete.

El 15 de julio recibió de Francisco Antonio Fleuriot, del bolsillo secreto del Rey 48.000 reales por un collar de brillantes y perlas y unos broquelillos en forma de flor, nuevo regalo del Rey a la Reina.

Poco a poco surge en la documentación consultada cuentas de otro platero de oro, Juan Soto, que fue ganando terreno en la corte. El 15 de septiembre de 1797 Chopinot envío a Luís V enancio de V era, jefe de la guardarropa y tesorero

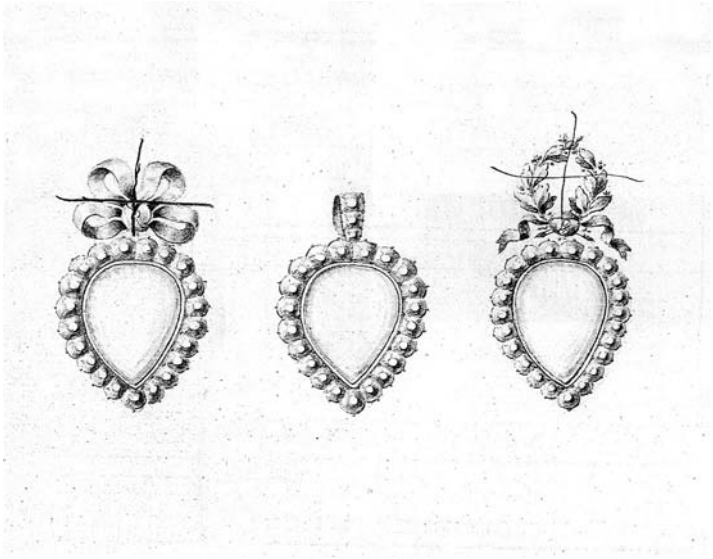


LÁMINA 3. *Dibujo de los tres modelos de almendra. A.G.P . Sec administrativa, leg. 220.*

del bolsillo secreto de Carlos IV, un dibujo con los tres modelos de almendra que le habían encargado y que estaba a punto de concluir . Su intención era entregarlo en propia mano a los monarcas y , sintiéndose tal vez amenazado, aprovechar para recordar su mérito profesional pero le aconsejaron que lo remitiera con el correo. El dibujo presenta tres modelos de almendra con un cerco de pedrería posiblemente diamantes. Las tres llevan copete: uno en forma de doble lazo, otro de corona vegetal rematada en cintas y el tercero una simple arandela enjoyelada. Ésta parece ser la escogida pues los copetes de las otras dos están tachados. Con toda probabilidad en el centro llevaría una miniatura pintada como solía ser habitual [45] (lám. 3).

El 3 de junio de 1798 se le encargaron las joyas que debían regalarse a la infanta María Amalia con motivo de su parto. El Rey resolvió que el valor de las alhajas debía de ser de 60.000 reales. Se necesitaba un toisón por si el hijo que tuviera fuera varón y un medallón y unas flores por si naciera hembra. Chopinot consideró que las joyas que había enviado no eran apropiadas, ya que las había elegido con mucha prisa, y reclamó su devolución. A cambio anunció el envío de varios dibujos tanto de toisón como de dijes de señora para que se eligiera el más conveniente. Confesó que el medallón y las flores las había adquirido en el comercio de la corte pero que, al no encontrar ningún toisón de calidad, había comenzado a fabricarlo

45 A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 220.

en su obrador. También se ofreció a quedarse con la joya que no se necesitara para ahorrar el coste de su devolución [46].

El 14 de octubre entregó personalmente a la Reina cinco medallones guarnecidos de brillantes valorados en 84.376 reales. Por el viaje de ida y vuelta a San Lorenzo solicitó 840 reales. Pedro Cifuentes, de la tesorería de la Reina, escribió una carta a Chopinot comentándole que los precios le parecían excesivos. El platero se defendió afirmando que los precios se podían reducir si la deuda se cancelara en dinero efectivo y pronto pago pero que si se realizaba con pagos se aumentaba la cifra final por el descuento del día en que se verificasen.

El 19 de septiembre de 1799 se fecha una de las últimas cuentas de Chopinot. Reúne como en otras ocasiones un listado de composturas realizadas en toisones, placas de San Genaro, bastones, espoletas, hebillas, espadines placas y cruces de la orden de Cristo y del Espíritu Santo. La cantidad fue de 25.828 reales [47].

Leonardo Chopinot reunió una importante fortuna que en parte invirtió en la adquisición de obras de arte. En 1795 adquirió parte de la colección de cuadros, estampas y dibujos de los hermanos Francisco y Ramón Bayeu y varios cuadros de gabinete con escenas de toros de Francisco de Goya. A la muerte de Chopinot, su viuda Ángela Sulpice tuvo que vender la colección. Manuel Godoy estuvo interesado en ella pero al final sólo adquirió una parte [48].

Leonardo Chopinot falleció el 2 de noviembre de 1799 según testifica el escribano Jacobo Manuel Manrique. Había otorgado testamento el 29 de febrero de 1796 ante el escribano real Pedro Antonio López Santayana ratificando el otorgado en 1769 ante Miguel Esparza [49].

Tras su muerte, varios plateros reclamaron su plaza. Vicente Alarcón, en su solicitud, afirmó que llevaba veintiséis años trabajando y que era oficial de Chopinot y por eso solicitaba el puesto de platero de oro así como las ausencias y

46 A.G.P., Carlos IV, Casa, leg. 182.

47 A.G.P., Carlos IV, Cámara, leg. 36.

48 Entre estas obras de Bayeu se encontraban: el boceto del testero de la iglesia alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza adquirido por Fernando VII en 1818 para el Museo del Prado; los estudios para la decoración al fresco de la cúpula de la iglesia del Real Sitio de San Ildefonso también actualmente en el Museo del Prado; los bocetos para las bóvedas de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza adquiridos por el Cabildo Metropolitano de Zaragoza; dos estudios para cartones «Merienda en el campo» y «Paseo de las Delicias»; dos bocetos titulados «Alegoría de la Felicidad pública» y «Alegoría de la Virtud», todos en el Museo del Prado y «San Pedro y el tullido» para la capilla parroquial de San Pedro en la catedral de Toledo. Catálogo de la exposición *Francisco Bayeu 1734-1795*. Zaragoza, 1996, pp. 136, 150, 152, 156, 162, 182, 202, 204, 214, 216 y 220-222. En cuanto a los cuadros de Goya se identifican con los once cuadros de «varios asuntos de diversiones nacionales» presentados a la Real Academia de San Fernando el 5 de enero de 1794. Glendinning, ob. cit., p. 57 y N. GLENDINNING, «Spanish inventory referentes to paintings by Goya, 1800-1850: originals, copies and valuations». *The Burlington Magazine*. Londres, febrero, 1994, p. 100 y Catálogo de la exposición *Goya. El capricho y la invención*. Museo del Prado, 1993, pp. 358-361.

49 A.H.P.M., Prot. 21.688 Escribano Pedro Antonio López Santayana.

enfermedades de Manuel Sanz, reconocedor de Moneda de la Tesorería General[50]. El platero Ramón Vilar, natural de Barcelona, nos añade en su solicitud algún dato interesante para conocer la trayectoria profesional de Chopinot pues afirma que durante catorce años dirigió como dueño privativo el obrador conocido como de Chopinot ejecutando los dibujos, modelos y obras que se encargaron al francés, calificándole a éste de mero comisionado. Si esto fuera cierto, que aparentemente lo fue[51], muchas de las joyas atribuidas a Chopinot y los dibujos debieron ser realizadas por Vilar. Esto también explica el elevado número de cuentas de joyas presentadas y el capital que atesoró en vida. Martín Diego Sáenz Díez apunta que Chopinot colocaba arbitrariamente las piedras en perjuicio de la regalía y los intereses del rey porque no ajustaban tanto la pedrería como los diamantistas de Cámara que acudían directamente a los mercados de Holanda y Flandes.

Después de estudiar todas estas solicitudes, el Rey decidió que le sucediera Juan Soto del que ya hemos realizado un estudio [52], quedando en segundo lugar Ramón Vilar y Juan Vergara en el tercer puesto.

Su viuda Ángela Sulpice falleció el 25 de junio de 1805. Había otorgado testamento el 23 de agosto de 1802 ante Jacobo Manuel Manrique. Se procedió ese mismo a la apertura de su testamento. Vivía en la calle de la Luna, frente a la del Banco Nacional de San Carlos. Solicitó ser enterrada en la bóveda de la iglesia parroquial de San Martín lo más cerca posible de su difunto marido. En la cómoda de su habitación se encontraron en tres talegos y en varias gavetas 43.761 reales de vellón que se entregaron a Manuel Fernández de la Parra, mayordomo de la casa, para que pagara con ellos los gastos del funeral, misas y entierro [53]. También se encontraron en su casa 382 vales reales por valor de 1.350 pesos, otro vale por importe de 200.000 reales por las cantidades prestadas y un arcón con varias alhajas preciosas de brillantes y pedrerías finas fabricadas en oro destacando las sortijas, relojes, cadenas y cajas cuya descripción lamentablemente no se especifica[54].

Legó a María Juana y a Magdalena Chopinot y Bonet, sobrinas de su marido, residentes en París, 60.000 reales de vellón a cada una y a María Leonarda, también sobrina de su marido, casada con Pedro Vidal 40.000 reales, una mesita de tocador de madera embutida y una mesita escribanía adornada con mármol blanco que ésta trajo de Francia. Y a sus dos sobrinas, Isabel y María Salaberri 300.000 reales a cada una[55].

---

50 Ya había solicitado la plaza en 1789 tras la muerte de López Sáez.

51 Lo avala en documento el sumiller de Corps.

52 A. ARANDA HUETE, «Juan Crisóstomo y Juan Bautista Soto, plateros de oro en la corte de Carlos IV», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 105-122.

53 En un arcón de hierro se encontraron dos cajas de madera y siete talegos conteniendo 2.042.481 reales de vellón en monedas de oro.

54 A.H.P.M., Prot. 21.880. Escribano Jacobo Manuel Manrique.

55 El 4 de julio otorgaron carta de pago a favor de Lerín y aceptaron pagar al Rey el 2% de su legado como era habitual.

El 22 de diciembre de 1806 Antonio Castillo de Lerín, heredero fideicomisario absoluto de Ángela Sulpice[56], otorgó una carta de pago por valor de 102.444 reales a favor de Diego Pacheco Téllez Girón, duque de Frías y de Uceda. Diego Pacheco junto con su padre Andrés Téllez Girón otorgaron escritura el 17 de julio de 1787 ante el escribano Francisco Manuel T erán y en ella confesaron que adeudaban a Chopinot 152.444 reales y 5 maravedís por varias alhajas ejecutadas sobre todo para la duquesa María Francisca Fernández de Velasco[57]. Parte de ellas, unos 50.000 reales se habían entregado a Chopinot el 24 de septiembre de 1788 pero se adeudaba el resto, es decir 102. 444 reales y 5 maravedís.

56 Ángela Sulpice otorgó un poder a favor de Antonio Castillo de Lerín para la práctica de diferentes diligencias el 18 de noviembre de 1799. A.H.P .M., Prot. 21.874.

57 En 1787 se le reconoce una deuda ascendente a 152.444 reales por las alhajas realizadas para María Francisca Fernández de Velasco, duquesa de Uceda. Se canceló parte de la deuda, 50.000 reales, el 24 de septiembre de 1788 por lo que quedaban pendientes 102.444 reales y 5 maravedís. A los duques de Benavente-marqueses de Peñafi el les presentó varias cuentas: una fechada el 12 de diciembre de 1774 por varias hechuras y composturas de sortijas de brillantes, rosas, cifras y otras joyas por valor de 6.741 reales y 17 maravedís; otra el 20 de septiembre de 1779 por valor de 229.066 reales y 28 maravedís y otra el 11 de mayo de 1781 por la compostura de un par de arracadas de brillantes a las que colocó cuatro brillantes que faltaban, otro brillante que faltaba en una piocha y otro en una sortija, 1.462 reales y 17 maravedís. A.H.N., Osuna, Cartas, leg. 589.

Hortus Conclusus: la joyería en las clausuras femeninas

LETIZIA ARBETETA MIRA
Museo de América

El monacato femenino adopta diversas formas en el seno de la cristiandad europea y se basa en dos premisas fundamentales, la oración continua y la contemplación, que se ofrece como un modo de vida ante los fieles. El papel social concreto de la mujer a lo largo de los siglos ha constituido un elemento fundamental en la formación de sus reglas. Mientras que el varón llegaría a la plenitud de la vida cristiana con el sacerdocio y la administración de los sacramentos, lo que implica la necesidad de una proyección social, con su rol asociado a la modestia personal y una sexualidad pasiva, la mujer debía apartarse de las miradas, apenas entrevista tras los muros y cubierta su figura en los espacios públicos. Pese a ello surgieron ciertas formas de monacato femenino, en buena parte autosuficientes, aunque siempre sometidas a las autoridades eclesiásticas, que podían constituir un espacio de libertad mayor que el entorno familiar. Las épocas de cierta relajación, en las que se permitía a las religiosas recibir visitas y tratar –e informarse– con familiares y amistades de distintos sexos, atendiendo el cuidado y ornato de sus personas, fueron seguidas de etapas reformadoras que acentuaron la dureza de un régimen ya de por sí estricto. En estos altibajos de suavidad-dureza, las joyas jugaron un papel importante, ya que su presencia en los conventos contribuía a la seguridad de éstos, como objetos de valor susceptibles de ser enajenados, constituyendo por tanto una provisión económica, al tiempo que su belleza intrínseca y su capacidad ornamental permitía enriquecer la presentación de las imágenes y solemnizar ciertas actividades, internas o externas, además de poder lucirse personalmente en ciertas ocasiones.

A partir de 1563, tras las deliberaciones del Concilio de Trento, en su sesión XXV, sobre los religiosos y religiosas, los roles quedan perfectamente definidos: los varones se procurarán la subsistencia mediante la petición de limosna, las mujeres, recluidas de por vida, han de abandonar la vida social y entrar en un recinto aislado donde deberán ser, en principio, autónomas económicamente, aportando la dote que les correspondiera según la capacidad económica de la familia. El fin de todo ello era fomentar en la mujer las virtudes de honestidad y disciplina, sometiéndolas, al igual que los varones, a los votos de castidad, pobreza y obediencia, si bien de manera muy diferente y añadiendo la clausura. Ésta, de hecho, se convirtió en uno de los símbolos de la religiosidad contrarreformista. Y así, ese «huerto cerrado», guardián de la virtud femenina, se convertiría en un microcosmos donde las actitudes, sucesos y hasta los objetos mismos podían adquirir un significado e importancia distintos a los del mundo exterior.

En los exámenes para el ingreso a la profesión religiosa, la candidata debía manifestar que accedía por propia voluntad, aunque, en determinados momentos y órdenes, se exigían requisitos que no estaban al alcance de todo el mundo, como la condición de ser hijas legítimas o la limpieza de sangre. Además, factores como el costo de la ceremonia de profesión, tenida como un desposorio místico, podía, al igual que las bodas seculares, alcanzar sumas elevadas, lo que era asimismo necesario considerar. La costumbre de presentar a la novicia ricamente ataviada con sus mejores galas y sus joyas fue práctica común en España y América, especialmente en Nueva España, donde fructificó un tipo de retratos-recuerdo denominado convencionalmente «*monjas coronadas*», que suele mostrar a las protagonistas con abundantes alhajas.

De otra parte, el estado de religiosa profesa tenía socialmente la misma consideración que las mujeres casadas. Quizás por ello –además de por otras circunstancias– fue práctica habitual, hasta la primera mitad del siglo XX, hacer ingresar a niñas y jóvenes por exceso de cargas familiares, escasez de dote o comportamiento inadecuado.

Justificada o no, cierta visión negativa del mundo claustral femenino ha impedido valorar en su justa medida algunos aspectos que le son propios, como sus expresiones artísticas, muy diferentes en concepto y resultados al resto. Además, y en lo que se refiere al entorno, su propio carácter de lugar cerrado y aislado, le obliga a ser autosuficiente, dependiendo de sus propios recursos y empleando éstos de diversas maneras, no siempre coincidentes con el uso general, situación que también incluye las joyas. Con relación a éstas, prima su valor conceptual y simbólico sobre lo artístico o lo decorativo. Se emplean por ser lo que son, objetos valiosos vinculados de alguna manera a la historia de la institución, pero prescindibles.

La dificultad de acceso a las clausuras, aún en nuestros días, acentúa las dificultadas que acompañan habitualmente a todo intento de estudio y observación directa de joyas en manos privadas, y convierte casi en imposible la tarea de realizar análisis lo suficientemente amplios como para poder extraer conclusiones de carácter

general. Por ello, el propósito de este trabajo no es otro que destacar la existencia de un ámbito poco estudiado y sistematizado que aún puede deparar sorpresas en el estudio de la joyería española, bien por aparición de nuevas tipologías, bien por la importancia, rareza o antigüedad de algunos de los ejemplares conservados.

El escaso número de postulantes jóvenes (si se exceptúa la presencia de novicias extranjeras, ignorantes de nuestra cultura tradicional) obliga, cada vez con más frecuencia, a cerrar conventos (a veces antiquísimos) y a agrupar comunidades que dejan formas de vida, tradiciones, parte de sus objetos y el recuerdo de un legado cultural que desaparece, lo que convierte el estudio sistemático de las clausuras femeninas en una lucha contra el tiempo.

Por ello, en lo que respecta a la joyería, resulta tarea urgente reunir datos dispersos, noticias que aparecen en trabajos de otra índole y que describen joyas o simplemente las mencionan o aparecen fotografi adas por distintas causas.

Asimismo procede reunir estudios de difusión local o realizados por personas vinculadas al entorno, sea cual sea su nivel de información y/ tratamiento científico, en definitiva, todo aquello que pueda proporcionar noticias sobre estos conjuntos celosamente guardados, lo que incluye documentación de cualquier tipo relacionada con el tema, en un sentido amplio, con preferencia por el documento gráfi co, en caso de no realizar análisis exhaustivos

Dada la limitación de espacio, expondremos a continuación algunos ejemplos que ilustran el interés general del tema, si bien por razones de su privacidad y extremada vulnerabilidad, se prefieren aquellos ejemplos que hemos tenido ocasión de examinar personalmente, los que se presentan a la vista pública, y los ya publicados, siquiera de pasada o con simple información gráfi ca, que siguen inéditos de facto, al no haberse tratado el tema específi co de las joyas.

LAS RELIGIOSAS Y SU RELACIÓN CON LA JOYERÍA

Por lo general, las joyas conservadas son relativamente pobres y debe recordarse que, salvo ciertas excepciones marcadas en su mayor parte por la geografía, las clausuras femeninas han sufrido numerosos azares, siendo arrasadas, saqueadas o abandonadas en algún momento de la Historia, bien sea por guerras, asaltos, o las desamortizaciones, todo ello agravado por épocas de penuria como las que, décadas atrás, obligaron a las religiosas a enajenar parte de sus bienes para poder subsistir , comenzando por las joyas.

Sin embargo, las pocas excepciones que han sobrevivido ilustran sobre tiempos de mayor riqueza.

Aunque las religiosas españolas han usado los llamados «escudos» con imágenes relacionadas con su orden, caso de las Concepcionistas franciscanas, no tuvieron éstos el tamaño ni los marcos ornamentados con materias preciosas que fueron usuales en México, ni se documenta visualmente la costumbre de portar las alhajas –de la dote y prestadas– en la profesión solemne de los votos perpetuos. Los retratos de

religiosas vistiendo el hábito han sido siempre sobrios, permitiendo algún detalle si acaso, como llevar en el rosario alguna medalla, dije o una calavera al estilo de la Alemania católica, donde estas *totenkopfen*, también conocidas como *memento mori* son recordatorios de la «buena muerte» a la que aspira el cristiano. Así se muestran, por ejemplo, en el célebre retrato de las Descalzas Reales, donde aparecen la Archiduquesa Margarita, hija de los emperadores de Austria, la hija natural de Rodolfo II, Ana Dorotea y la princesa de Módena [1].

JOYEROS Y RELICARIOS CONVENTUALES: ALGUNOS EJEMPLOS

Los tesoros formados por donaciones a imágenes religiosas pueden llegar a constituir conjuntos de gran importancia, especialmente si se trata de imágenes muy veneradas, caso de muchas advocaciones marianas custodiadas en conventos, como sucede con la V irgen del T ránsito, patrona de Zamora, que se exhibe con sus manos cubiertas de sortijas, brazaletes y unos peculiares zapatos de plata con el sol y la luna, o Nuestra Señora de las Maravillas, en el monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona, imagen que, si bien ya no conserva el renombre que tuvo, es titular de un rico joyero, guardado en un importante mueble japonés *nambam*, y que destaca por la inusual presencia del motivo de manos femeninas entre las joyas que lo componen.

Todo ello nos lleva a ciertos recintos de la clausura, los « *relicarios*», verdadero corazón de la clausura, lugar donde se reúnen y exponen las reliquias y otros objetos de especial connotación espiritual o histórica a la contemplación de la comunidad. En estos ámbitos suelen colocarse los objetos de más estimación –por lo común pequeña estatuaria, reliquias y relicarios, además de textiles– en armarios, huecos de pared, vitrinas o diversos contenedores, sin que entre esta mezcolanza falten las joyas, que pueden provenir, tanto de las propias religiosas como de donaciones externas, como sucede con el conjunto de medallones-relicario conservado en el monasterio madrileño del Corpus Christi, las Jerónimas «Carboneras», parte de una donación, la de Eloísa Lamadrid, del que ya publicamos su existencia en 1996 (si bien centrada en las representaciones del ciclo de la Navidad, aunque ya se mencionaba la presencia de joyería de tipología frecuente en Mallorca (*altarets o Sagraments, baix de rosari, almendrones* , etc.), y obras de los siglos XVII y XVIII que incluían placas esmaltadas, tanto francesas y centroeuropeas (San Luis rey de Francia como sanador, San José con el Niño y María con el Niño, San Antonio de Padua) como hispánicas (V irgen de Montserrat, San Benito, V irgen de El Pilar de Zaragoza), relicarios de doble viril, bien con escenas genéricas pintadas sobre papel, vitela, cobre o vidrio, bien con advocaciones específi cas (con Nª Sª del Sagrario de

1 Ver imágenes y comentario acerca de los personajes en: A. GARCIA SANZ, «Retratos orantes de religiosas», en VV.AA., *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* . Madrid, 2007, pp. 80-83.

Toledo o Valvanera). Especial interés revisten los medallones labrados en *tecali* o marfil, obras posiblemente novohispanas, el marco de plata con buena miniatura de la Adoración de los Pastores, una miniatura de Jesús durmiente, posiblemente de la escuela madrileña y otra posterior, de la Dolorosa. Quizás sea italiano el camafeo bicolor con imagen de María y su marco de gusto renacentista, aunque, en todo caso, conjuntos unitarios como éste poco pueden aportar acerca de la vida de las religiosas[2], pues lo normal es que los relicarios se enriquezcan por acumulación, en sucesivos momentos y épocas, si bien no siempre lo que existe se corresponde con lo que hubo. Un ejemplo de este tipo de relicarios acumulativos es el de las Salesas de la Primera Fundación, quienes han ubicado en su relicario una extensa muestra cuya tipología incluye los habituales con celdillas de papel recortado y labor *de cartones*, medallones con marco de filigrana, bien romanos o realizados en centros como Santiago de Compostela; algún relicario antiguo, de marco ochavado, rectangular u oval, con temas que antaño fueron populares como la «*Cara de Dios*» o Santo Rostro de Jaén, la «*firma*» de Santa Teresa y advocaciones marianas hispanas, al lado de otras universales, como la Virgen del Pópulo o Nuestra Señora del Buen Consejo, imagen que se repite en el armario, rodeada de restos de santos; dijes o medallones en forma de capilla, del tipo llamado «*de santero*»; obras italianas del siglo XIX; modelos neoclásicos y de finales del siglo XVIII, muchos de ellos con el cuerpo superior en forma de pequeña lazada, relicarios *de caja*, algunos con buenas miniaturas y tamaños diferentes, varios con sus lacres, todo ello acompañado de cruces de cristal de roca, posiblemente italianas, como la de sobremesa que se conserva en el mismo recinto. En definitiva, se observa que, si bien el grueso de las piezas corresponde a fechas posteriores a la fundación de monasterio, existen también algunos ejemplares anteriores, quizás aportados por las religiosas.

Sin embargo, el aspecto global del conjunto difiere de otros más antiguos, pues cada institución refleja características que le son propias, como sucede con importantes monasterios, siendo los ejemplos más relevantes los de las Descalzas Reales y la Encarnación, vinculados a la monarquía española y dependientes de Patrimonio Nacional. En sus relicarios, bien conocidos y estudiados, abundan los muebles de pequeño formato y gran valor artístico, especialmente arquetas y ostensorios de mesa, en detrimento de relicarios de colgar y joyas, aunque también quedan algunas, y magníficas. Esta proporción también se constata en otros centros antiguos, como el monasterio de las Trinitarias madrileñas, donde las arquetas y relicarios de pie doblan en número a los medallones relicario.

En un pequeño espacio expositivo, el de las Dominicas de Toro, se exhibe un escaparate de maderas ricas, con elementos torneados, chapados y taraceas de carey, ébano, maderas ricas y marfil, además de sobrepuestos de plata y remates de madera

2 L. ARBETETA MIRA, *Vida y Arte en las Clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid, 1996, pp. 132-34, ns. cat. 42 y 43; R. CARDERO LOSADA, «Vitrina con medallones devocionales», en VV.AA., *Clausuras…* ob. cit., pp. 218-221.

labrados y dorados, siguiendo un tipo de decoración que se encuentra frecuentemente entre el mobiliario novohispano. Sin embargo, los objetos colocados en su interior son los que nos proporcionan datos sobre el aspecto que podrían tener los escaparates que se mencionan en los ámbitos privados de los siglos XVII y XVIII, y que se usaron frecuentemente en los relicarios. En el interior se aprecian medallones relicario con o sin reliquias, éstas a veces muy numerosas, organizadas en celdillas, junto a relicarios de mesa de distintas épocas y labores como el gran marco acorazonado de filigrana en cuyo interior se disponen tres *Agnus Dei* ornamentados al modo conventual. Los medallones-relicario son de tipos relativamente comunes, como los de capilla, ovales, rectangulares, etc., con desigual calidad artística e interés iconográfico. Otro ejemplo de acumulación, ésta realizada en fechas recientes, sería el *relicario* de las franciscanas Clarisas de Zamora, en el ya citado convento del Tránsito, donde prima la presencia de *Agnus Dei*, bien dispuestos en series de marcos (varios fechados en 1679) bien en relicarios y ostensorios de mesa. Son de diferentes tamaños y, en contra de las disposiciones que lo prohibían, se encuentran ejemplares pintados o con sobrepuestos, algunos muy antiguos, sin que falten algunos medallones-relicario de tipo popular, con la *Cara de Dios* o de papel recortado, si bien hay otros menos comunes que pueden considerarse propiamente joyas, como el dije cilíndrico de capilla o fanal, de tipología escasa y siempre interesante.

LA JOYA EN LA PINTURA Y EL GRABADO DE IMÁGENES SACRAS

En cuanto a las representaciones plásticas, son precisamente las denominadas «*veras efigies*» las que pueden aportar datos acerca de la utilización de las joyas sobre las imágenes en tiempos pasados. Muy pocas de estas alhajas sobreviven, por lo que las pinturas y grabados que pretenden ser representación fiel y tridimensional (*trampantojos a lo divino*) son de particular interés. En este caso recordaremos las que corresponden a imágenes y pinturas custodiadas en los conventos, sean la matriz original o la representación plástica de imágenes ubicadas en otros lugares, como las series pictóricas que reproducen a Nuestra Señora del Sagrario de Toledo en su camarín, ataviada con galas y joyas perdidas, pues desapareció durante la Guerra Civil el suntuoso manto denominado «*de las setenta mil perlas*» con el que se le representa, al que iban sujetas gran cantidad de joyas espléndidas, donadas por personas reales y alta nobleza, entre ellas el pectoral del cardenal Cisneros, con su célebre topacio, y un importante superhumeral. Ya por entonces la imagen había sido despojada de sus célebres manillas y la corona rica.

Las «*veras efigies*» de la Virgen de *Belén*, que abundan en numerosas clausuras de toda España, reproducen en pintura una versión escultórica basada en un icono, la Virgen *del Dulce Abrazo*, una de las primeras imágenes de María, cuyo interés aquí deriva de las joyas con las que se acompaña, ejemplares correspondientes a las llamadas «*labores de engastería*» del siglo XVII: una peculiar gargantilla con una paloma pinjante, manillas, sortijas diversas y una corona imperial con águilas

bicéfalas en el bandó. Un ejemplar en el convento del Corpus Christi (Jerónimas «Carboneras») sirve para constatar esta descripción [3], mientras que el convento de Regina Coeli de Sanlúcar de Barrameda posee un ejemplo de la imagen de bulto relacionada con esta particular iconografía, sin que tampoco falten las joyas, en este caso imitadas.

Las pinturas que reproducen las más específi cas advocaciones locales, alcanzan también gran calidad y precisión en la reproducción de las joyas, presumiblemente reales, y así se aprecia en las pinturas fi rmadas por Miguel Jacinto Meléndez que representan a la V irgen de Atocha y la V irgen del Milagro, conservadas en el monasterio de San Plácido de Madrid, en ambos casos con las joyas perfectamente definidas, aunque en lo que respecta a la patrona de la Corte, son distintas las bandas, corbatas y rosas de pedrería que copia Meléndez (muy similares a una pintura de Carreño de Miranda de la colección del museo del Prado) de las que recoge la pintura anónima existente en el Monasterio de Comendadoras de Santiago.

En la misma ciudad también son interesantes las copias de la Virgen del Milagro cuyo original se encuentra en el monasterio de las Descalzas Reales. De pequeño tamaño, la pintura tiene una cobertura metálica sobre la que se han dispuesto una rica banda de pedrería, quince sobrepuestos redondos y collares de piezas engoznadas de los que penden joyas dispares, cruces, pendientes, entre ellas la palomita que se recoge en casi todas las copias, reproduciendo las más antiguas un fondo de perlas y el marco con grandes piedras engastadas. Aunque no hemos tenido ocasión de examinar este conjunto de cerca, a juzgar por las fotografías, parte de estas joyas serían fechables a mediados o segunda mitad del siglo XVII.

JOYAS EN LAS CLAUSURAS: ALGUNOS EJEMPLOS SINGULARES

Entre las publicaciones –cada vez más numerosas– que se ocupan del patrimonio de las clausuras, se encuentran, de vez en cuando referencias a joyas de escaso valor y modelos muy repetidos, procedentes muchas del ámbito rural, así como medallones– relicario de tipos comunes, si bien existen excepciones que nos hablan de la calidad de la joyería que hubo en las clausuras.

Un ejemplo lo tenemos en el convento de las Capuchinas de Nava del Rey (Valladolid), cuyo patrimonio escultórico destaca entre las instituciones similares de su entorno. En un estudio sobre su patrimonio artístico [4] se menciona la existencia de seis marcos en la galería del patio, marcos que contienen relicarios y otros ob-

---

3 Ver comentario sobre iconografía y joyas en: L. ARBETET A MIRA, ob. cit., n. cat. 26, p. 113, y posteriormente, presentada como inédita: J.M. QUESADA VALERA, en VV.AA., *Clausuras…* ob. cit., pp. 167-169.

4 M. ARIAS MARTÍNEZ y J.I. HERNÁNDEZ REDONDO, «El patrimonio artístico en los conventos de Olmedo y Nava del Rey», en *Clausuras. «El patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid». II– Olmedo– Nava del rey* . Valladolid, 2001, pp. 132-33.

jetos de frecuente presencia, tales como medallones-relicario con marcos de hierro o plata, labores textiles, y restos de los dijes infantiles como sonajeros, campanilla, etc., sin que falten tres marcos más con ejemplares de Agnus Dei y una «fi rma» de Santa Teresa. Pero lo que aquí interesa no es constatar la existencia de una colección similar a otras, sino la presencia, en el mismo convento, de una pieza importante, en este caso colocada sobre la saya de la imagen de Nuestra Señora de la Purificación[5]. Se trata de un pinjante de de oro esmaltado, con cuatro cadenas reunidas mediante un elemento zoomorfo, y con dos remates y dos fl ejes esmaltados a reserva con decoración de lacerías moriscas [6], lo que sitúa la fecha probable de ejecución de la pieza en el último tercio del siglo XVI o comienzos del XVII, en un ámbito quizás relacionado con la corte vallisoletana. Perlas berruecas cuelgan como pinjantes y lleva además un añadido, el chupador de coral, lo que demuestra un uso anterior como elemento de protección, quizás reservado a la imagen de Jesús que acompaña a la Virgen, poder que, en el imaginario popular , se refuerza con la materia (coral, cristal de roca) y la forma, pues, a nuestro parecer , se reproduce la uña, defensa o garra de ciertos animales, idea que también encontramos en el cinturón del Niño de la Encarnación del monasterio de Santo Domingo en Toledo, asimismo con una figura zoomorfa estilizada por remate, por lo que es posible que este dije fuera parte de un cinturón rico, labrado en oro, como los que fueron realizados para los Infantes españoles e hijos de la alta nobleza. En todo caso, es su valor como objeto «in situ», lo que permite analizar técnicamente el objeto sin tener presente la posibilidad de una falsifi cación, algo que no sucede con las piezas provenientes de manos particulares.

Igual sucede con los pinjantes y otras joyas de gran precio dispuestas sobre una custodia perteneciente a las carmelitas de Antequera[7]. Dejando aparte una excelente *joya de pecho* de dos cuerpos colocada en el remate –en oro esmaltado y pedrería de diamantes y esmeraldas, con un motivo devocional (la Epifanía) en la ventana central y reverso de esmalte pintado «a la porcelana», siguiendo los repertorios de gusto francés de la segunda mitad del siglo XVII– destacamos de nuevo la presencia de un pinjante o brinco en figura de león, semejante a uno de los dibujos del códice del Joyel de Guadalupe, pieza que sirvió para proporcionar una imagen real de lo reproducido, al tiempo que se aclaraba una supuesta procedencia [8]. Otro de estos

5 Ibídem, pp. 128-9.

6 Sobre el origen, evolución y repertorios de este estilo, aplicados a la joyería española, consultar: L. ARBETETA MIRA, «Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V». *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V* . La Coruña, 2000, pp. 24-29; EADEM, «Notas sobre la joyería esmaltada en la España del siglo XVII», en J. RIV AS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006* . Murcia, 2006, pp. 49-51.

7 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Custodia». *El fulgor de la plata. Catálogo de la exposición*. Sevilla, 2007, p. 308, citado en L. ARBETETA MIRA, «El joyero de la Virgen de Guadalupe a finales del siglo XVIII», en J. RIV AS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008* . Murcia, 2008, p. 85, nota 25.

8 L. ARBETETA MIRA, «El joyero…» ob. cit., pp. 4-85.

brincos o pinjantes, en forma de búho, se une al múltiple grupo de los realizados en toda Europa con el cuerpo formado por grandes perlas irregulares (*berruecos*), recurso utilizado también en otros diseños como el pinjante de jarrita, realizado en filigrana sobre una perla, que también pende de la misma custodia. Además, la propia custodia se enriquece con algunos botones antiguos colocados en el viril, y treinta piezas en forma de ese, en oro y perlas, con diseño de cartones y esmaltes a reserva, realizadas probablemente entre el último cuarto del siglo XVI o comienzos del XVII, cuando se usaban como adorno, cosidas a los vestidos femeninos por la línea de las costuras frontales y mangas, tal como se aprecia en el retrato cortesano bajo Felipe II y Felipe III, y que bien pudieran ser parte de la dote entregada por Doña María de Rojas y Padilla, viuda del regidor perpetuo de Antequera, quien promovió la fundación de este convento en 1632. Como indica Sánchez-Lafuente, al ser restaurada la custodia en 1929 por el platero cordobés Rafael Aguilera, se le añadieron estos elementos y algunos botones más, colocando además los pinjantes mencionados, que pudieran tener la misma procedencia.

La costumbre de entregar joyas personales, especialmente las caídas en desuso como este tipo de elementos seriados, se constata en otras muchas custodias a lo largo de la geografía española, en las que se han sobrepuesto piezas diversas, algunas de los siglos XVI y XVII, procedentes de *bandas*, collares, manillas o series para colocar sobre los vestidos, algunas muy interesantes para reconstruir estas tipologías escasas, que hoy pueden fecharse correctamente en su mayoría gracias a su estudio comparativo con exámenes de platería y los hallazgos en navíos de las rutas de Indias. Un ejemplo destacado sería la corona manierista del Pilar de Zaragoza que asimismo, se vio enriquecida con este tipo de piezas tras una restauración moderna, y en el ámbito de las clausuras, recordaremos otro ejemplo de custodia con sobrepuestos, el de las Dominicas de Toro, aunque con menos elementos y un predominio de los botones redondos sobre las eses y las formas oblongas.

Más tardíos, aunque espectaculares, son los elementos que decoran una custodia española y el cáliz-custodia italiano [9], exhibidos en el museo del convento de Clarisas de Monforte de Lemos, elementos que fueron empleados como aderezos del traje y tocado femeninos, realizados en filigrana, con perlas y piedras falsas, siguiendo modas de la segunda mitad del siglo XVII, quizás donados por la VIII marquesa de Monforte de Lemos. En el mismo museo se conservan piezas de gran valor artístico, de las que destacamos las joyas de imitación que luce la Inmaculada obra de Martínez Montañés, parte de su ornato original, dos cruces-relicario de esmeraldas y oro esmaltado, una de ellas de tipo augsburgués, así como diversos relicarios, especialmente los milaneses en cristal de roca con guarniciones esmaltadas (relicarios de mesa de San Pantaleón, Lignum Crucis o de San Pedro, concebidos

9 Imágenes en M. CASAMAR, «catálogo», en M. CHAMOSO LAMAS y M. CASAMAR, *Museo de arte sacro. Clarisas de Monforte de Lemos*. Madrid, 1980, pp. 127-198, passim. Los números de referencia mencionados en el texto se refieren a este trabajo. Custodias ns. cat. 154 y 215.

como joyas aunque, de hecho, no lo sean); o el de colgar con limaduras de las cadenas de San Pedro[10], además de algunos ejemplos populares , entre los que no faltan piezas indianas como el medallón peruano que hemos identificado con la imagen de Virgen de Copacabana, alguno en alabastro (ns 23 y 167 del catálogo) y o el de la Virgen de Atocha (nº 173). También se catalogaron en 1980 algunas cajas colgantes de plata, para preservar evangelios o jaculatorias (ns 161, 165, 171), además de dijes infantiles, entre ellos un par de coral y otro par de cristal, todos con sus cadenas y engastes, en forma de media luna como los ya mencionados más arriba [11].

JOYAS SOBRE LAS IMÁGENES. SU IMPORTANCIA PARA LA JOYERÍA ESPAÑOLA

a) Imágenes infantiles

Debido a la presencia de arraigadas tradiciones y también a la visión mística de la vida contemplativa, abundan en las clausuras femeninas imágenes infantiles de Jesús, San Juan, Niña María y otras representaciones similares, de gran valor simbólico en la historia y el día a día de las clausuras españolas.

Estas imágenes, debidamente vestidas y alhajadas cuentan con ornamentos genéricos tales como potencias, coronas imperiales, orbe con o sin cruz, cetro, silla o trono, cuna, peana, zapatos y sandalias, aureolas, galletas y halos de distintos tipos, además de los correspondientes al tipo iconográfi co específico al que corresponde la imagen, pudiendo llevar lábaro o estandarte (Niño Resucitado), cáliz, báculo, tiara (Niño Sacerdote, Obispo, Papa), cruces, lanzas, insignias de la Pasión o «Arma Christi» (Niño Pasionario, *Penitas, Lagrimitas, Pucheritos*), cordero sobre libro, campanilla, con o sin cadena (San Juanito), etc.

Esto incluye también algunos objetos inusuales como la navaja o las castañuelas de los Niños Pastores o montañeses. Aunque no se trata de un objeto joya, sino de un ejemplar común, la navaja del Niño Pastor de Santo Domingo el Real de Toledo nos permite conocer la fecha de realización y la posible donante:*Juana María/ 1889*, mientras que, en la misma localidad, el pastorcillo de las *Gaitanas* añade tijeras, además de la navaja y las castañuelas, todo ello a escala. Esta imagen y la del Buen Pastor de San Clemente destacan no sólo por la cuidada indumentaria sino también por la calidad de su ejecución, obras ambas dieciochescas que creemos pudieran ser obra de Francisco Salcillo o uno de sus discípulos más cercanos, como López. En cuanto a las joyas, anotamos que la segunda imagen lleva amuletos de lactante, entre ellos uno que parece de ámbar , con guarnición de fi ligrana, y rama de coral también engastada en plata.

10 Ibídem, ns. cat. 156, 158, 211 y 210 respectivamente.
11 Ibídem, ns. cat. 163-164, p. 184; 169-70, p. 186.

Una llave de plata y un cesto del mismo metal identifican al Niño «Tornero» de las carmelitas de Toledo. En cuanto a la manufactura de los elementos mencionados, destacaremos algunos cestillos de filigrana, presumiblemente oriental o indiana y la presencia de marcas en potencias o coronas, lo que es más frecuente en la zona andaluza, donde en algunos conventos, como el sevillano de Santa Paula, se pueden observar distintas variantes, si bien en otras zonas, caso de los conventos toledanos de Santa Clara, San Pablo, Santa Úrsula o la concepción Capuchina, los cestillos presentan decoraciones caladas, entretejidas o relevadas.

Las imágenes del Niño Jesús no suelen sobrepasar los setenta centímetros, siendo especialmente apreciadas muchas de escaso tamaño, por lo que, si se desean ornamentar, ha de ser con joyas que adecuadas a su escala y de ahí que se encuentren con frecuencia collares de aljófares ciñendo el cuello de las más diminutas versiones, como las realizadas en cera, marfil o alabastro. Collares de coral (el «Lloroncito», de las Carmelitas de San José, el Niño Infante» de la Concepción Capuchina). De finas cadenas suele pender alguna medalla religiosa, por lo común del siglo XVIII, alguna del XIX, o bien joyas populares, algunas antiguas, en su mayoría de escaso valor y, a veces, parte de otra mayor, tal como cuerpos sueltos de pendientes (Niño «El Organista», carmelitas de San José, Toledo); colgantes de tipología local (Niño del Relicario, Convento del Tránsito, Zamora, con un «sapo», medallas de Santiago), pequeñas alhajas dieciochescas de las llamadas «de pescuezo», la mayoría de plata y estrás, alguna en oro con diamantes (Niño «Pasionario», convento de Jesús y María, Toledo), elementos menos frecuentes, como la paloma boca abajo, remate usual de las «devotas», collares ceñidos al cuello con un largo ramal colgante en forma de T, o los corazones coronados, de posible procedencia inglesa (Niño Jesús Infante, Santa Úrsula, Toledo). En ocasiones, el colgante proporciona nombre a la imagen, como sucede con «el Niño del Corazón» en Santa Clara de Toledo.

También se encuentran adaptadas a la imagen joyas de mayor tamaño, como los anchos brazaletes que se usaron a lo largo del siglo XIX, entre los que pueden verse interesantes y ricos ejemplares (ver: el «Niño del Puñito», en Santa Isabel la Real, o el «Resucitado» de Santa Úrsula en Toledo).

Los Niños Jesús denominados «Espositos» simbolizan en muchas clausuras al Divino Esposo Jesucristo y es sobre en estas imágenes donde se colocan los anillos y pulseras procedentes del «despojo» de las novicias, acto que representa la renuncia los bienes materiales. En Madrid, las Salesas o las Comendadoras de Santiago son ejemplo de esta costumbre y, en Toledo, una imagen de tipo pasionario, coronada de espinas, con pequeñas joyas y con los *improperio*, *armas* o *estigmas* de la Pasión en el cestillo, es el *Esposito* de las carmelitas.

Joyas específicas y adaptadas sobre las imágenes infantiles: los dijeros o cinturones mágicos

Al ataviarse las imágenes a la manera de los niños de cada época, no es infrecuente encontrar elementos, algunos extraños para quien no conozca las costumbres

españolas, como la costumbre de colocar elementos de protección tanto religiosos, especialmente relicarios , medallas y cruces, como profanos, testimonio de tradiciones antiquísimas, caso de las higas, patas o garras de ciertos animales, frutos de cáscara, fósiles y otros objetos a los que se atribuyen diversas virtudes profi lácticas, y que se presentan por lo común engarzados en plata y , más raramente, en oro. Sujetos con cintas de colores a los vestidos, suspendidos o atados en cuello o extremidades, pueden llevarse solos o bien reunidos en los denominados cinturones de lactante o cinturones mágicos. Así, encontramos desde pequeñas cruces colgantes, ejemplares cultos de comienzos del siglo XVIII, suspendidos de los cuellos de estas figuras (Niño «Cardenal» de las carmelitas de San José de Toledo, Niña María de las Capuchinas de Castellón, etc.) a *dijeros*, ceñidores o *cinturones mágicos* con campanillas y sonajeros, algunos de un tipo hasta hace poco en uso (caso de la mencionada «Niña María») o bien ejemplares de gran antigüedad, contemporáneos y aún anteriores a los primeros testimonios pintados, como sucede con el conservado en Santo Domingo el Real de Toledo que usa el Niño Jesús de la V irgen de la Encarnación, consistente en un cinto del que penden varias cadenas, una con un perfumero dorado y esmaltado, que fechamos hacia comienzos del siglo XVII, recordando el ejemplar existente en el museo V ictoria y Alberto de Londres y el posteriormente localizado por la profesora Esteras en el ámbito virreinal peruano [12].

El *dijero* incorpora además de otros elementos manieristas de fi nales del siglo XVI y comienzos del XVII, como la esfera abridera, decorada con puntas naiv e hilo torneado, la campanilla o el estuche para uña o garra con cascabeles y fi gura grotesca. En el mismo convento se conservan otros cinturones con abundancia de higas, corales y dijes, que tuvieron la misma función. Destacamos en éstos, además de la castaña, coral y cestillo habituales, la presencia de conchas y caracolas engastadas y una sonaja, así como un bernegal diminuto, de los decorados con «bocados», compañero, en pequeño, de otro con sobrepuestos de fi ligrana.

También es notable por su antigüedad y riqueza el cinturón de una imagen de San Juanito conservada en el convento de Santa Isabel la Real, de la misma población, escultura que incorpora la cruz de la Orden de San Juan en el pedestal y luce un extraordinario collar esmaltado, de pasos y pasillos, con lo que parece una *broncha*, lo que nos lleva a sospechar que el collar sea, en realidad, una *cintura* femenina, cinturón de talle bajo en forma de v con un elemento central de perfi l triangular, la broncha, a la que se ha añadido la cruz sanjuanista. Podría fecharse entre el último tercio del siglo XVI y el primero del XVII, ampliamente documentado en el retrato de corte español, con ejemplos tan conocidos como las infantas hijas de Felipe II, sus esposas o la reina Margarita de Austria. Se trata, pues, de una obra excepcional dentro del conjunto de la joyería española (lám. 1).

12 L. ARBETETA MIRA, *La navidad oculta II. .Los Niños Jesús de las clausuras toledanas* . Introducción de Ángel Fernández Collado. Toledo, 2002, pp. 30-31. Las referencias a imágenes infantiles de Jesús en Toledo proceden de esta obra, por lo que, dado su número, no se especifi can en notas individuales.

Lámina 1. *Detalle del collar o fragmento de cintura. Ss. XVI-XVII.*

Lámina 2. *Dijero o cinturón para imagen infantil de Jesús. S. XVIII.*

La misma imagen se ornamenta con un cinturón del que cuelgan dos higas de cristal de roca, cruz de Caravaca, campanilla contra las brujas, recipiente calado, chupador, medallas, colgante en forma de paloma del Espíritu Santo, ya de fi nales del siglo XVII y un broche de oro y piedras blancas de la primera mitad del mismo siglo. Otro ejemplo sería un niño Jesús exhibido en el convento de las MM. Dominicas de T oro, cuyo ajustador metálico en forma de correa sugiere que se realizó inicialmente con fi n ornamental, para la imagen (lám. 2). T iene asimismo

campanillas, sonajero, cajuela abridera, chupador de vidrio con filigranas de color, punta o cuerno de coral y castaña de Indias engarzada en plata, todo ello con sus correspondientes cadenas. Otro ejemplo interesante, quizás reaprovechado, es el que aún se puede ver en una imagen de Jesús durmiente en las dependencias del Obispado de Zamora, procedente del extinto convento de la Concepción. Tiene dos sonajeros, campanillas y una rama de coral.

Del siglo XVII, decoradas con esmaltes a la francesa, son las dos higas y el chupador pertenecientes al Niño Jesús del belén de las capuchinas de Palma de Mallorca. Entre las joyas de este conjunto [13], que incluye las que adornaban hasta hace poco las imágenes de María y José en los días de Navidad, se encuentran interesantes ejemplares, propios de la joyería mallorquina de los siglos XVII al XIX, especialmente cruces de San Juan o Malta, medallones relicarios con pinturas en vidrio o miniaturas, todo ello en oro, esmaltado o no, además de algunas piezas singulares, como un pinjante de cadenas en forma de león, o la extraordinaria cruz de cristal de roca labrado en puntas de diamante, obra probablemente oriental del siglo XVI, de la que ya nos ocupamos en anterior ocasión [14]. Con relación al resto, también son interesantes algunos elementos, como un rosario de granates de Bohemia con medallón relicario, lo que sugiere un origen alemán del sur, posiblemente bávaro.

Volviendo a Toledo, encontramos varios dijes sueltos, entre ellos la rama de coral, sobre una escultura ya mencionada que, con alguna reserva, atribuimos a Salcillo. Sin embargo, el más notable de todos los *dijeros* que hemos examinado se encuentra en el monasterio carmelita de San José, donde las religiosas conservan el ajuar del famoso «Niño Parlero», tenido como milagroso confidente de la beata Maria de Jesús. Sus dijes o juguetes, conservados en un escritorio indio del siglo XVI, incluyen, además de objetos como los ya descritos, relicarios «de capilla», numerosos medallones y joyas de pecho con esmaltes o pinturas, campanillas, «Evangelios» en bolsas textiles, pequeños juguetes confeccionados por las religiosas en diversas épocas, miniaturas en filigrana, cestillo, airón, imágenes de corte popular como la de Nª Sª del Pilar, marfiles, cascabel, gargantillas de coral y perlas y un sinfín de menudencias de muy distinta importancia y rareza, entre las que destacan varios ejemplos de las famosas pellas de barro masticables, conservadas en sus cajas de filigrana, a veces sin ellas, pero con formas diversas: animal, corazón, vasija… así como leones de cristal de roca y un cetro de oro y rubíes, a la medida de la pequeña imagen, que ya presentamos en otra ocasión como obra posible de Goa o Ceilán del siglo XVI.

---

13 Sobre este conjunto: E. GONZÁLEZ GOZALO y G. ROSSELLÓ BORDÓ, *Les joies del Betlem. Monestir de la Puríssima Concepció*. Palma de Mallorca, 1997.

14 Ver su análisis estilístico, posible origen y paralelos en L. ARBETETA MIRA, «Las joyas en Portugal y España. Una historia de vecindad (siglos XV al XVII), en G. SOUSA (coord.), *Actas del II Colóquio Português de ourivesaria*. Oporto, 2008, pp. 178-180.

b) Imágenes marianas

Tratar de las imágenes marianas aún adornadas por joyas sería, por su abundancia, tarea interminable, por lo que nos limitaremos aquí a mencionar algunos ejemplos que pudieran aportar novedades, como la presencia de la muy escasa joyería filipina, en su mayor parte obra de finales del siglo XVIII y XIX, que pudiera encontrarse aún colocada sobre imágenes de esta procedencia, no sólo las consabidas de marfil, sino también las de talla en madera policromada, que llegaron a la Península ataviadas con vestimentas bordadas en un tipo de diseño neobarroco, de gran realce. Un ejemplo de buen tamaño sería la Inmaculada que se conserva en el convento toledano de Santa Isabel de los Reyes, de la que consta tal procedencia, así como imágenes más pequeñas, todas ellas provistas de pelucas de cabellos naturales rizados, con coronas, halos, diminutas sortijas y colgantes, caso de las que se conservan en el Museo de América de Madrid [15].

Recientemente, se han publicado algunas joyas de entornos monacales, como los petos del joyero de la Virgen del Tránsito del hospital sevillano del Pozo Santo, a cargo de las beatas terciarias franciscanas[16], cuya imagen, adornada con joyas dieciochescas (entre ellas unos espléndidos pendientes del tipo «girandole», collares, manillas, piochas, las cabezas de tembladeras de color colocadas en la corona y otras alhajas), puede admirarse con ocasión de su festividad el 15 de agosto en las páginas web cofrades de la ciudad hispalense.

Esta iconografía se conoce en Levante con el nombre de «Virgen de Agosto» *(Mare de Deu D'Agost)*, y representa a la Virgen María tras su fallecimiento, en espera de la Asunción al cielo.

En la clausura de otro convento, el de las capuchinas de Castellón, se conserva, entre otras del mismo tipo, una gran imagen de María yacente, ataviada con ricas vestiduras y joyas entre las que se encuentran ejemplares excepcionales, por lo que nos detendremos en su comentario. Lleva, en efecto, el pecho adornado con varios petos, dispuestos de forma que parecen uno solo de gran tamaño y adorno que consiste, básicamente, en dos iguales, de perfil triangular casi equilátero, en oro calado y engastes con piedras moradas, colocados arriba y debajo de un elemento central mayor y más antiguo, redondeado, en forma de sol, con florón central, todo de piedras blancas de distinto tamaño y una piedra color esmeralda en el centro (lám. 3). Es parecido a ejemplares de finales del siglo XVII, como el que publica Sanz Serrano en su trabajo sobre los dibujos de la platería sevillana, mientras que

15 Ver una descripción de estas joyas en L. ARBETETA MIRA, *Magos y Pastores. Vida y arte en la América Virreinal*. Madrid, 2006, ns. cat. 33 y 39, pp. 118, 125.

16 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, «Los petos en la joyería sevillana: nuevas aportaciones», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 414-415.

Lámina 3. *Grupo de petos y elemento central. Ss. XVII-XVIII.*

los dos petos más pequeños recuerdan el examen de pasantías de Francesch Cardó en 1701, similar también al dibujo nº 1 del fol. 9 r del *Joyel de Guadalupe*[17].

El vestido de la imagen se adorna con una banda de encaje metálico, que, a modo de cinta, recorre toda la saya. Y en esta banda se integran diferentes joyas, todas de oro o doradas, entre ellas varias rosas de pecho del siglo XVII, con grandes marcos de filigrana, cargados de perlas y aljófares, además de piedras diversas que proporcionan toques de color. En su centro, esmaltes *a la porcelana* con Santa Inés, Santa Gertrudis Magna, San Francisco de Asís, San Antonio de Padua y una mártir, todo ello fechable entre 1655-1690; hay también una rosa algo anterior, de varios

17 *Llibres de Passanties*, Arxiu Municipal de Barcelona, T. III, n. 773. Citados ambos ejemplos en L. ARBETETA MIRA, *Guadalupe, joyel de dos mundos. Análisis crítico del códice denominado «Joyel de Guadalupe»*. Madrid, 1993, ejemplar reprografiado, pp. 231-232.

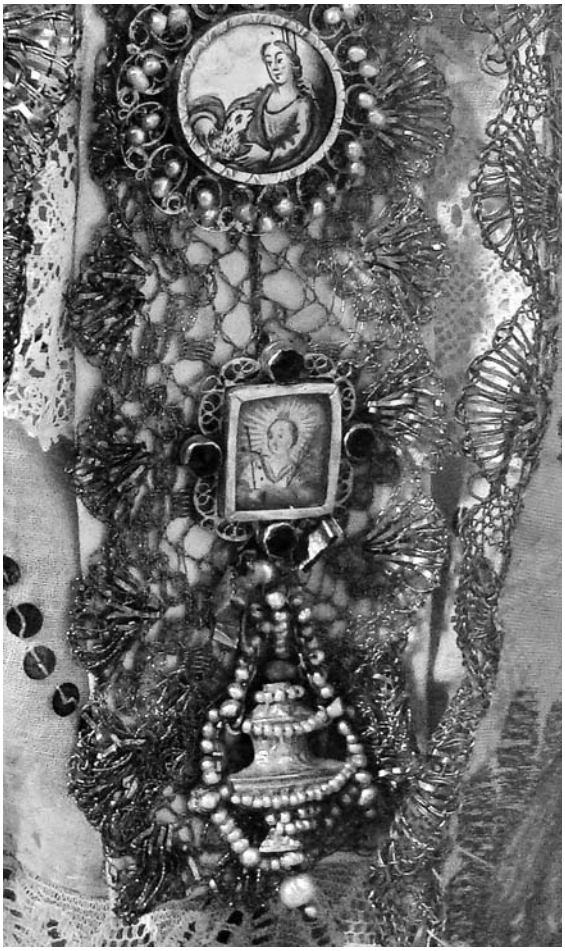


Lámina 4. *Pinjante de urna, hacia 1523.*

altos, en forma de flor, con filigrana de oro y perlas, pero, con tratarse de un buen conjunto, destacamos las dos joyas de los extremos: arriba, un dije de linterna con viril cilíndrico, en oro, obra que podría datarse entre 1560-1590. Existen contados ejemplares de los llamados «dijes de linterna» o «de capilla», consistentes en colgantes tubulares o rectangulares, guarnecidos con pequeñas columnas o tiras metálicas, que llevan en su interior alguna pequeña imagen, y que, en algunos de sus modelos, serían las primeras joyas realizadas en América, concretamente en México, si bien se conservan variantes anteriores en las clausuras peninsulares, como el relicario de viril tubular con su cadena existente en el convento toledano de Santo Domingo el Real, posiblemente medieval, que aún pende de una cruz del siglo XVI en cristal de roca y plata dorada.

Sin embargo, la imagen que nos ocupa luce otro ejemplar muy raro, éste excepcional, un pinjante o dije *de urna* (lám. 4), que se corresponde con una larga serie de modelos[18] que comenzaron a realizarse hacia 1500 en los exámenes de pasantías de Barcelona, si bien el más parecido al que comentamos es el dibujado en el folio nº 83 del tomo I, realizado antes de 1524. En todo caso, no conocemos otro ejemplo similar en España.

En conclusión, sirvan las presentes notas y comentarios para constatar la importancia, como cantera de nuevos conocimientos, de la joyería conservada en las clausuras femeninas españolas, de la que está por evaluar su importancia para el estudio de la platería española. Muchas de las joyas están in situ y se presumen auténticas. Muchas son antiguas y de tipologías únicas o escasas; en ocasiones, continúan con su uso original. Todo ello, unido a su localización geográfi ca, puede aumentar los datos sobre sus focos productores así como las vías de distribución.

18 Sobre su evolución en los exámenes barceloneses de pasantías ver: L.ARBETET A MIRA, «Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI», en J. RIV AS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005* . Murcia, 2005, pp. 56-57.

La platería tardogótica de Castrojeriz y la obra de Diego de Bilbao

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Castrojeriz (Burgos) fue un notable centro mercantil en una de las rutas principales del reino de Castilla –el camino de Santiago– y la riqueza de sus habitantes y de sus cabildos eclesiásticos permitió levantar singulares iglesias durante la Edad Media. La villa sufrió las *mercedes* hechas por los Trastámara a la nobleza y en 1426 Juan II concedió el título de conde de Castro –Castrojeriz–, a Diego Gómez de Sandoval, Adelantado Mayor de Castilla y señor de la villa; dos años más tarde le cedió la jurisdicción de la merindad de Castrojeriz [1]. Tras la muerte del Adelantado, que había perdido la villa y el título tras enfrentarse al rey en la batalla de Olmedo, el señorío de la villa lo adquirió Ruy Díaz de Mendoza que era señor de Astudillo (Palencia) y fue nombrado conde de Castro en 1476, al final de sus días. La presión señorial ejercida a partir del gobierno del segundo conde de Castro, Álvaro de Mendoza, acabará dificultando, en la Edad Moderna, el desarrollo económico y urbano, aunque durante el siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI todavía se benefició del fenomenal empuje de la economía de Castilla. Así, algunas iglesias, como la monumental parroquia de San Juan, fueron parcialmente renovadas en el siglo XV y otras, como la de Santo Domingo, se construyeron *ex novo* desde finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI. Templos parroquiales

1 A.R.Ch.V., Pergaminos, Caja 23, 6. Traslado de 1535 con la concesión de Juan II de la jurisdicción de la merindad de Castrojeriz, otorgada el 13 de febrero de 1428.

y monasterios se enriquecieron con ajuares litúrgicos entre los que se cuentan tablas, trípticos y retablos traídos de Flandes y obras de plata en las que pudieron intervenir plateros afi ncados en la propia localidad. En 1448 se hizo un recuento de vecinos de Castrojeriz y sus barrios (Tabanera, San Antón y Castrillo de Judíos –llamado más adelante Castrillo Matajudíos–) y entonces se contabilizaron 607 vecinos. De ninguno se dice que fuera platero, aunque el propósito era averiguar su condición fiscal de pecheros o hijosdalgos y sólo excepcionalmente se señala la actividad laboral de unos pocos [2].

Sin embargo, a fi nales del siglo XV vivía en la localidad el platero Diego de Obregón, documentado desde mayo de 1489 a agosto de 1500 [3]. Debía de ser platero de oro y realizó diversas joyas en ese material para la familia real castellana entre 1495 y 1499. Lamentablemente son muy pocas las obras de platería del fi nal del Gótico y de los inicios del Renacimiento conservadas en las parroquias y conventos de la localidad, pero durante mis investigaciones sobre la platería burgalesa aventuré que un cáliz de la localidad y la custodia de Pedrosa del Príncipe (Burgos) podían ser de factura castreña. Al gunos objetos de plata conservados de las iglesias de Castrojeriz no tienen marcas –crismeras, hostiarios, ...– y están realizados con una factura lisa y elemental que podría indicar una elaboración por plateros locales que, además, podían sobrevivir atendiendo la limpieza y mantenimiento de la plata de las numerosas iglesias y monasterios de la villa. No se conserva casi nada de la plata que en otro tiempo adornaba los templos del lugar y por ello resulta imposible reconstruir el desarrollo de la platería, aunque los templos conservados y las ruinas monásticas permiten suponer que hubo una importante demanda de objetos de plata. De los obradores de los plateros de la localidad pudo salir un hermoso cáliz gótico que se muestra en el Museo de la colegiata de Castrojeriz. Tiene decoración calada en la rosa, nudo arquitectónico y pie estrellado con picos y lóbulos alternos [4].

Mayor interés tienen otras obras eclesiásticas de localidades cercanas, elaboradas por plateros muy expertos que también debieron de vivir en la villa.

La iglesia de Pedrosa del Príncipe, población cercana a Castrojeriz, guarda una custodia portátil de templete de tipología semejante a las de Burgos pero de hechura algo menos apurada (lám. 1). Está punzonada con un castillo, símbolo heráldico de Castrojeriz –e igualmente de otras muchas poblaciones de Castilla–. Se hizo en torno a 1520-1525 y podría proceder de Castrojeriz. Repite la forma de las custodias portátiles de templete de la platería burgalesa. El relicario, de un cuerpo, tiene

---

2 M. MARTÍN PÉREZ, *Investigaciones sobre la villa de Castrojeriz. I* . Castrojeriz, 2002, pp. 52-74.

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La platería en la época de los Reyes Católicos* . Madrid, 1992, p. 246. A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600.* Valladolid-Burgos, 1998, t. I, pp. 372-374; t. II, p. 257. *Archivo de Simancas. Registro General del Sello* , 1959, vol. VI, fol. 147 (nº 1474, p. 215).

4 A.A. BARRÓN GARCÍA, ob. cit., t. I, p. 373.

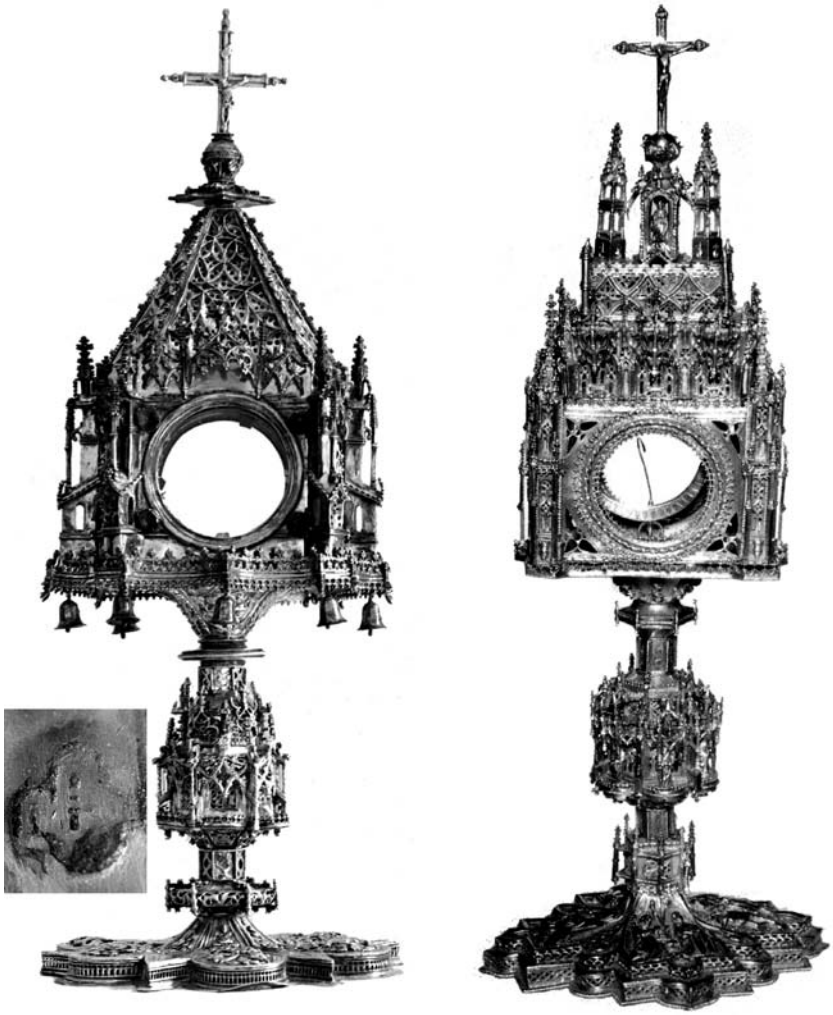


Lámina 1. *Custodias de Pedrosa del Príncipe y Villasilos.*

planta hexagonal irregular. Los frentes principales muestran cercos y piedras que pueden ser añadidos y modificaciones de restauradores posteriores. Los frentes menores van cerrados con celosías caladas de motivos a mitad de camino entre lo gótico y lo plateresco. Vista frontalmente, la aguja, como el templete en su conjunto, comunica una impresión de pesadez debida a la anchura, algo desproporcionada, de los frentes principales. La vista lateral es más acorde con los modelos burgaleses. Las tracerías de la aguja, como los demás elementos arquitectónicos, son góticas. Remata en una forma estrellada que sirve de asiento a una esfera –sujeta con hojas de cardina– en la que encaja la cruz. Un cuerpo troncopiramidal, semioculto por

la crestería y campanillas, da paso al astil que repite la forma del templete, en este caso de dos cuerpos hexagonales. El pie estrellado alterna lóbulos semicirculares y picos. En los lóbulos se repujan ritmos fl orales plateresco que intercalan algunos animales afrontados y jarrones. La misma decoración cubre las superficies del asiento troncopiramidal del templete.

De cronología anterior es la custodia procedente del desparecido convento franciscano de Santa María de Gracia de V illasilos (lám. 1), cerca de Santoyo (Palencia). Se guarda en la catedral de Palencia y siempre se ha relacionado con el foco artístico burgalés, aunque al estudiarla en 1992 manifestamos ciertas reservas [5] y ahora, con un mejor conocimiento de la platería palentina y la confi rmación de actividad platera en Castrojeriz, planteamos la posibilidad de que se labrara en esta ciudad. Se trata de una custodia portátil de templete. El pie, estrellado, alterna cuatro salientes cuadrados, cada uno con un lóbulo central conopial, con otros cuatro lóbulos semicirculares. En los salientes cuadrangulares, escenas de alto bulto y repujadas con esmero representan la Anunciación, San Martín partiendo la capa con un mendigo, la Visitación y la Piedad. El astil es hexagonal pero queda casi oculto bajo la decoración arquitectónica. El nudo principal es de dos cuerpos hexagonales superpuestos, con estructura y decoración arquitectónica. En el primer cuerpo se sobreponen figuritas de apóstoles bajo doseletes. El templete está formado por dos o tres cuerpos arquitectónicos superpuestos y es de planta hexagonal alargada. El inferior muestra el viril a través de dos cercos con crestería y cordoncillo. Lo más original es el cuerpo rectangular del remate, con torrecillas en las esquinas, sobre el que se levantan dos fl echas que fl anquean un edículo con la imagen de María. Por fin, una pequeña cruz encaja en una esfera recogida por hojas de cardina. La

---

5 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La platería burgalesa 1475-1600*. Zaragoza, 1992-1994, t. II, pp. 333-334. Ibídem, *La época dorada...* ob. cit., t. I, p. 164. Esta obra es muy conocida:*Exposición Histórico-europea. 1892 a 1893. Catálogo General.* Madrid, 1893, sala IX, nº 97. E. de LEGUINA (Barón de la Vega de Hoz), *Arte antiguo. La plata española.* Madrid, 1894, p. 38. A. GARRACHÓN BENGOA, *Palencia y su provincia*. Valladolid, 1920, p. 73. M. VIELVA, *La catedral de Palencia*. Palencia, 1922, p. 98. J.A. CORTÉS, D. HERGUETA, L. HUIDOBRO, M. MARTÍNEZ BURGOS, *Catálogo General de la Exposición de Arte Retrospectivo de Burgos. VII Centenario de la Catedral de Burgos. 1921.* Burgos, 1926, p. 87. M. GÓMEZ MORENO, *El Arte en España. Catálogo de la Exposición*. Barcelona, 1929, p. 274. R. NAVARRO GARCÍA, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. Palencia, 1946, t. IV, p. 203. M. TRENS, *Las custodias españolas.* Barcelona, 1952, pp. 52-53, lám. 39. J. CAMÓN AZNAR, «La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI». *Summa Artis.* Madrid, 1970, vol. XVII, p. 493. M.A. CASTILLO OLIVARES, «Orfebrería religiosa en Palencia (Capital)». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* n. 37, 1976, pp. 99 y 126. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), *Inventario artístico de Palencia y su provincia.* T. I. Madrid, 1977, p. 23. J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina.* Palencia, 1982, pp. 32-33. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 75. E. GARCÍA WATTTENBERG, «Custodia de V illasilos», en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores.* Palencia, 1999, p. 105. Sobre el obispo Antonio de Rojas y su entierro en V illasilos, M.J. REDONDO CANTERA, «Diego de Siloe, autor del sepulcro de don Antonio de Rojas». *BSAA* t. XLIV, 1978, pp. 446-451.

decoración de la custodia es completamente gótica a base de tracerías caladas, pináculos, contrafuertes, torrecillas y la datamos entre 1480 y 1500.

No hemos visto marcas y nadie ha registrado que las tenga. Con respecto al modelo de custodia burgalesa más conocida, presenta una variación importante en el remate. Falta la aguja calada del remate y los repujados del pie, con escenas figurativas, son de mayor bulto y más abundantes de lo que suele encontrarse en las obras de procedencia burgalesa. La volumetría del remate guarda algún parecido con la disposición acastillada del portapaz de Villasandino (Burgos) que años más tarde hizo el platero Diego de Bilbao. Además, las ventanas redondas para mostrar el Santísimo son semejantes a las de la custodia de Pedrosa del Príncipe mientras que en la platería burgalesa es muy frecuente abrir ventanas alargadas con remate conopial. La custodia de Villasilos, de excelente elaboración, podría ser obra de Diego de Obregón, platero castreño que trabajó para los Reyes Católicos aunque únicamente se han documentado obras suyas en oro. Se ha dicho que esta custodia la regaló el obispo Antonio de Rojas que dispuso su enterramiento y el de sus padres en Santa María de Gracia de Villasilos. Dudamos que sea ésta la custodia donada por el obispo de Burgos que con anterioridad había ocupado las sedes de Mallorca, Granada y Palencia. La custodia no ostenta las armas del donante y es anterior a 1500, sin embargo en la iglesia de Santoyo –a donde también han llegado bienes del desaparecido convento de Villasilos– se conserva un cáliz-custodia con el escudo de los Rojas que, como veremos, es contemporáneo a otras empresas artísticas sufragadas por el obispo Antonio de Rojas. Además, la iglesia de San Juan Bautista de Santoyo conserva dos cálices-custodias, circunstancia muy rara y excepcional. Si desde 1525, aproximadamente, contaba la iglesia con un cáliz-custodia no se comprende que adquiriera otro conjunto de cáliz y custodia –del mismo tamaño y similar opulencia– entre 1569 y 1581, pues está marcado por Gaspar Pinto. Por todo esto sospechamos que el primer conjunto de cáliz-custodia de Santoyo ha de proceder de Villasilos y debe de ser la custodia regalada por Antonio de Rojas a Villasilos.

Las cruces de Santoyo y Lantadilla (Palencia), ambas realizadas en torno a 1500, son de tipología burgalesa pero presentan alguna peculiaridad. No tienen marcas a la vista y no se puede descartar que se hicieran en Castrojeriz.

También de Castrojeriz puede ser el desconocido platero apellidado Padilla que hizo la custodia portátil de templete de la iglesia de Santa Eugenia de Astudillo en 1507 y marcaba con el punzón P A/DILLA. Sigue tan fielmente la tipología de las custodias burgalesas que no se puede dudar que Padilla fuera de origen burgalés o que, al menos, tuviera formación burgalesa. La custodia de Astudillo está trabajada con excelente técnica y parece que el platero ha tenido como modelo explícito la custodia de Támara (Palencia), población vecina, que había sido realizada en Burgos en 1492 o 1493. Sigue las formas de la custodia de Támara en los lóbulos alternos

del pie y en su forma estrellada, en el nudo arquitectónico del astil, en las ventanas con cierre conopial del templete y en el cierre calado del chapitel [6].

Esta custodia se describe en el inventario de bienes de la iglesia de Santa Eugenia redactado el cinco de septiembre de 1508: «Yten una custodia grande de plata dorada de maçoneria nueva que pesa catorze marcos e medio, para la qual hazerse se desfizo una copa de plata e se desfi zo una sobre copa de plata dorada con una cruzeta lo qual pesava todo tres marcos e dos onças e media, la qual se hizo con liçençia del provisor Alonso V argas». Como en el inventario de 1503 se recogen la copa y sobrecopa –posiblemente un cáliz-custodia– cuya plata se empleó en la confección de la nueva custodia, Orejón Calvo estableció que la custodia se había realizado en el intervalo temporal que marcan los dos inventarios [7]. Ciertamente, durante los años 1503-1507 se acumularon maravedís en la cuenta de los mayordomos y en la visita de las cuentas se refleja una suma creciente que aumenta notablemente en 1507, año en el que hubo de adquirirse la custodia nueva. Este año, los mayor - domos recibieron 67.215 maravedís más otros 32.463 maravedís de los años 1506 y 1507, en los que entran las rentas de los novenos de la iglesia, de las sepulturas y de los censos «con mas nueve myll e çiento e çinquenta maravedis porque se vendio la *custodia vieja* la qual peso tres marcos e seys onças e un real contando por cada marco dos myll e quatroçientos e seys maravedis» [8], luego es en este año cuando se adquiere la custodia pues suponemos que la anterior se vendió al platero cuando trajo la nueva a la parroquia o poco antes de concluirla (lám. 2).

---

6 J.A. COR TÉS, D. HERGUET A, L. HUIDOBRO, M. MAR TÍNEZ BURGOS, ob. cit., p. 89. A. OREJÓN CAL VO, *Historia de Astudillo* . Palencia, 1983, t. I (reed. revisada por María Valentina Calleja González de la edición de 1928), pp. 28-29. M. GÓMEZ MORENO, ob. cit., p. 274. R. REVILLA VIEL VA, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia* . Palencia, 1939, t. I, p. 6. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), ob. cit., T. I, p. 84. J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión* . Valladolid, 1980, pp. 300 y 315. Ibídem, *La platería palentina* ob. cit., pp. 40-41. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* . Madrid, 1980, p. 76. Ibídem, «Custodia de Astudillo», en *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*. Madrid, 1994, p. 252. J.M. PARRADO DEL OLMO, *Astudillo. Iglesias y ermitas* . Palencia, 1994, pp. 29-30. C. HEREDIA, «Custodia portátil de Astudillo», en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores.* Palencia, 1999, pp. 99-100. A.A. BARRÓN GARCÍA, «La platería en Castilla y León», en EA. MARTÍN (com.), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V* . La Coruña, 2000, pp. 51-52 y 146. Ibídem, «El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII», en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 163-166.

7 A. OREJÓN CALVO, ob. cit., pp. 28-29. Archivo Parroquial de Astudillo (A.P .A.), Libro de fábrica nº 1, 1503-1528. En el inventario del 4 de febrero de 1503 se relaciona la copa y sobrecopa que se deshicieron para hacer la custodia: «Una copa de plata con que llevan el corpus xpi, tiene en el pie tres esmaltes y el vaso tiene un çerco de letras, pesa dos marcos, una onça. Una sobre copa de plata dorada con quatro esmaltes tiene una crusecita y pesa todo un marco e dos onças e media». En el inventario del 7 de mayo de 1522 se describe la custodia con cierto detalle: «una custodia de plata rica para llevar el sacramento el dia de corpus xpi es toda dorada e torreada con sus chanbranas tiene dos veriles a los dos lados e con una cruseta e su cruçifi xo de bulto que pesa todo treze marcos e mas con çinco onças».

8 A.P.A., Libro de fábrica nº 1, 1503-1528, cuentas de 1507.

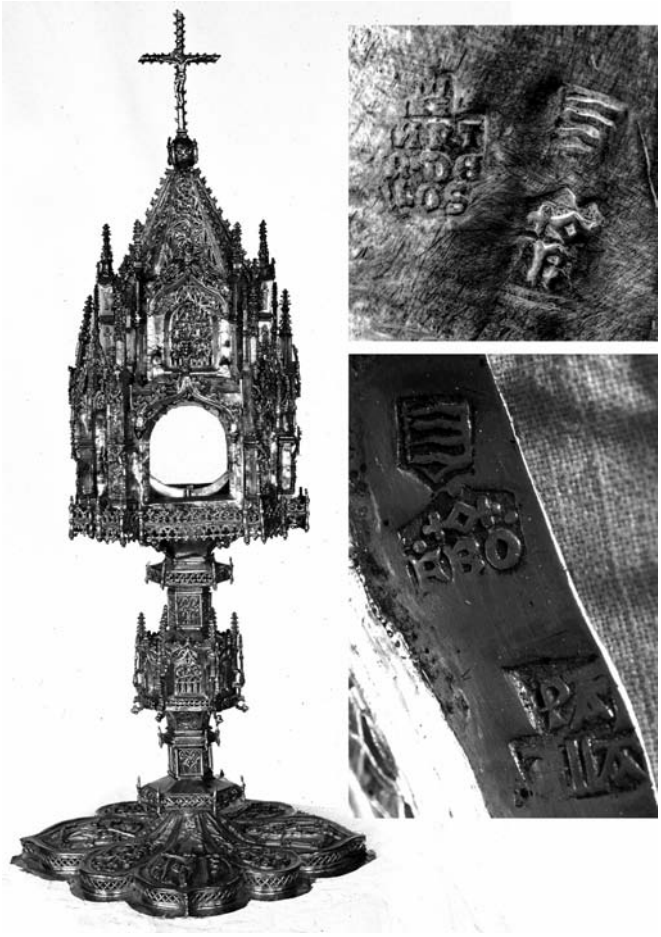


Lámina 2. *Custodia de Astudillo.*

La interpretación del marcaje de la custodia de Astudillo ha sido muy discutida y variadamente interpretada. Nos parece que se han practicado dos marcajes distintos, posiblemente como resultado de un pleito, pues se ha extraído un número anormal de buriladas como si se deseara averiguar exhaustivamente la ley de la plata. En otro lugar hemos argumentado que fue relativamente frecuente que se llevaran a marcar a V alladolid obras realizadas en Palencia, Mansilla de las Mulas (León), Toro (Zamora) y otros lugares. La custodia de Astudillo la punzonaron en Valladolid los marcadores del sello FBO –Francisco de Cuenca y Audinete que eran marcadores en 1508– y, supongo que con anterioridad, la supervisó otro marcador que coloca su nombre fundido al signo de localidad: Martín de Los bajo un castillo,

posiblemente un marcador y platero de Castrojeriz [9], villa donde los parroquianos de Santa Eugenia de Astudillo adquirieron una cruz procesional unos años más tarde. La villa de Astudillo estaba fuertemente vinculada a Castrojeriz. Aunque pertenecía al obispado de Palencia, formaba parte de la provincia civil de Burgos y de la merindad de Castrojeriz y , por ello, durante el movimiento comunero de 1520-1521 se adscribió a la Junta de Burgos. Además, Astudillo era señorío del conde de Castro. En 1450 Astudillo había sido cedida por Juan II a Ruy Díaz de Mendoza. Este personaje, que era mayordomo mayor del rey de Castilla, adquirió después la villa de Castrojeriz mediante compra a Diego Gómez de Sandoval y fue recompensado por los Reyes Católicos en 1476 con el título de conde de Castro por los servicios de su hijo, Álvaro de Mendoza –segundo conde de Castro–, en las escaramuzas previas a la batalla de T oro[10].

Igualmente se deben asociar a Castrojeriz las piezas marcadas con el punzón BIL/VAO que a veces se ha leído BIL/VRO. En todas las obras, esta marca se presenta junto a otro punzón que reproduce un castillo (lám. 3). Las dos marcas se han relacionado erróneamente con Palencia. Nosotros también lo consideramos así hasta que en el año 2000 estudiamos la platería de Castilla y León y advertimos la confusión, señalamos que en Palencia se marcaba la plata con otros punzones en esos mismos años y, a la vista de la distribución de las obras –V illandiego y Villasandino en Burgos, Santoyo y Castrillo de V illavega en Palencia–, nos inclinamos por Castrojeriz, centro de una merindad que se extendía entre Burgos y Palencia y que siempre ha usado como armas el castillo del reino [11].

El nombre del platero Diego de Bilbao lo publicó Orejón Calvo en 1928 pero entonces sólo se conocía el portapaz de V illasandino con punzón BIL/V AO y es normal que no reparara en ello. El portapaz se había expuesto en la catedral de Burgos en 1921 con motivo de la conmemoración del VII Centenario de la Catedral burgalesa. Tampoco relacionó al platero Diego de Bilbao con Castrojeriz como permite asociar una lectura atenta de los libros de fábrica de Astudillo. Orejón Calvo precisó que Diego de Bilbao había hecho, entre 1534 y 1538, una cruz de plata para la iglesia de Santa Eugenia de Astudillo. De los libros de fábrica recogió, también, que pesaba casi treinta y tres marcos y medio cuya hechura o labor de manos se pagó a seiscientos maravedís el marco [12]. Lamentablemente la plata de la cruz fue reutilizada para labrar otra en el siglo XIX aunque sobre su buena factura anotó la alabanza del visitador Andrés Jaymes: «Ansi mismo mando el dicho señor visitador

9 Se ha propuesto leer el punzón como Martín de Losa y Martín de Alos. Como hemos documentado a un Juan de Los en Palencia en 1534 interpretamos la marca como Martín de Los: castillo/ .ART/.NDE/LOS.

10 A. OREJÓN CALVO, ob. cit., pp. 66-69.

11 A.A. BARRÓN GARCÍA, «La platería en Castilla y León» ob. cit., p. 52. El estudio posterior del marcaje de la platería palentina me permitió descartar completamente que el platero Bilbao fuera palentino.

12 A. OREJÓN CALVO, ob. cit., pp. 29-30.

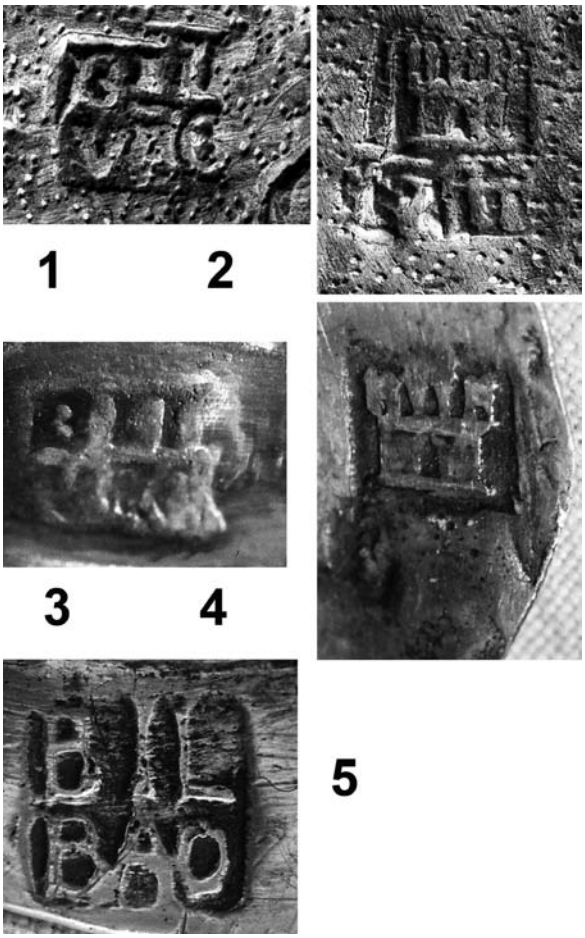


Lámina 3. *Marcas. 1 y 2: cruz de V illandiego. 3 y 4: cáliz-custodia de Santoyo. 5: cáliz de Villasarracino.*

al arcipreste y cura y mayordomos que de aqui adelante no confi en sacar la cruz rica del recinto de la yglesia afuera salvo a la proçision de Corpus Christi so pena de un ducado para la fabrica de la dicha yglesia por quanto me consta que sacandola podra faltar muchas piezas de ella siendo como es muy sotil y bien obrada» [13].

13 A.P.A., Libro de fábrica nº 2, 1534 y ss. Corregimos la transcripción de Orejón. Para realizar esta cruz se fundió otra anterior que debía de ser conforme a la tipología burgalesa de cruz del siglo XV más conocida. Se describe en el inventario hecho el 4 de febrero de 1503: «Una cruz de plata grande armada sobre madera, tiene de la una parte un cruçifi xo e una señora y sant Juan de bulto y tres angeles e uno que resuçita [Adán], tiene dies piedras de cristal engastadas tiene otras piedras dobletes. Tiene de la otra parte a Dios padre con los evangelistas de bulto. T iene una mançana de cobre. Pesa sin la mançana y asi como esta con la madera treinta y tres marcos e medio». En el inventario de 1526

Para realizar la cruz se adelantaron al platero Diego de Bilbao 17.000 maravedís en 1534 [14]. En 1537 le pagaron otros 60.058 maravedís [15] y el resto, hasta 94.181 maravedís, al año siguiente cuando se precisa que se gastaron otros dos reales y medio «quando se fue por la cruz a Castrojeris a traella y pesalla y de quando la truxo y averiguar las cuentas y dalle de comer» [16]. De modo que el platero Diego de Bilbao residía en Castrojeriz.

Probablemente, Diego de Bilbao sea también el platero al que se pagaron unas crismeras y unas vinajeras en 1536, pues se apuntan delante del «gasto con el platero quando bino con la cruz vieja» [17].

Otras anotaciones del libro de fábrica de la iglesia de Piña de Campos deben de referirse al platero de Castrojeriz que estamos comentando. En 1522, o 1523, se señaló el gasto de veinte maravedís que la parroquia tuvo con «el platero de Castro» –sinónimo de Castrojeriz en la zona– cuando fue a Piña a contratar un incensario y de otros veinticuatro maravedís cuando trajo el incensario. En 1526 vuelven a referirse «al platero de Castro» al anotar una pequeña partida gastada al hacer de nuevo el pie «del caliz mayor» [18].

Con la marca BIL/V AO en góticas se conservan cuatro obras –un portapaz de Villasandino, una cruz de V illandiego, un cáliz de Castrillo de V illavega y un cáliz-custodia de Santoyo– cuya cronología puede extenderse por los años veinte y, en algún caso, por los comienzos de los años treinta por lo que las atribuimos

---

se añadió: «peso la plata desta cruz porque se desbarato diecisiete marcos y medio e cinco reales». A la iglesia de Requena de Campos pertenece una cruz del tipo descrito, con árbol de plata y manzana de cobre, que fue labrada por el platero Rodrigo Alfonso. T odavía se conserva en Santa Eugenia de Astudillo un hostiario gótico del platero burgalés Bartolomé Gallo que vuelve a relacionar Astudillo con Burgos.

14 A.P.A., Libro de fábrica nº 2, 1534 y ss.: «Cruz: que se a pagado para la cruz a Diego de Bilbao quinientos reales: 17.000».

15 Ibídem. En las cuentas del año 1537, visitadas el 6 de mayo de 1538 se anotó: «Cruz: Mas que pago Alonso Perez al platero para en pago de la cruz y del pie allende de los 17.000 que tiene dados pago sesenta mill y çincuenta y ocho maravedis y quedaron en su poder». Parrado señala que se pagó otra cruz este mismo año porque debió de confundir el nombre del mayordomo, Alonso Pérez, que está escrito de forma contracta y leyó, equivocadamente, que se pagó a Alonso Ponzal platero. La partida referida recuerda el anticipo del año 1534 a Diego de Bilbao y el nombre del mayordomo aparece varias veces escrito en las cuentas de esos años. J.M. P ARRADO DEL OLMO, ob. cit., p. 33.

16 Ibídem. Cuentas de 1538, visitadas el 24 de abril de 1539: «Cruz: mas que costo adovar la cruz dorada de gajos seiscientos mrs que estava quebrada [labor que seguramente hizo Diego de Bilbao]. Mas que se dio al platero con que se le acavo de pagar lo que monto la cruz que monto noventa y quatro mill y çiento y ochenta e un maravedis que peso de plata treynta e tres marcos y tres onças y dos reales a preçio de dos mil y dosçientos y diez maravedis y de la hechura de cada marco a seisçientos en que monta lo sobredicho e dieronle con lo que le acavaron de pagar dies y siete mil y çiento y veynte y tres maravedis. Mas que se gasto con el platero quando bino con la cruz vieja dos reales y medio».

17 Ibídem. La iglesia sólo disponía de crismeras de estaño y el visitador había ordenado que se hicieran de plata en la visita de 1526; A.P .A., Libro de fábrica nº 1, 1503-1528.

18 Archivo Diocesano de Palencia, Piña de Campos, Libro de fábrica 1517-1528. El incensario pesó 5 marcos y 2 onzas y para realizarlo le entregaron otro incensario viejo de 4 marcos.

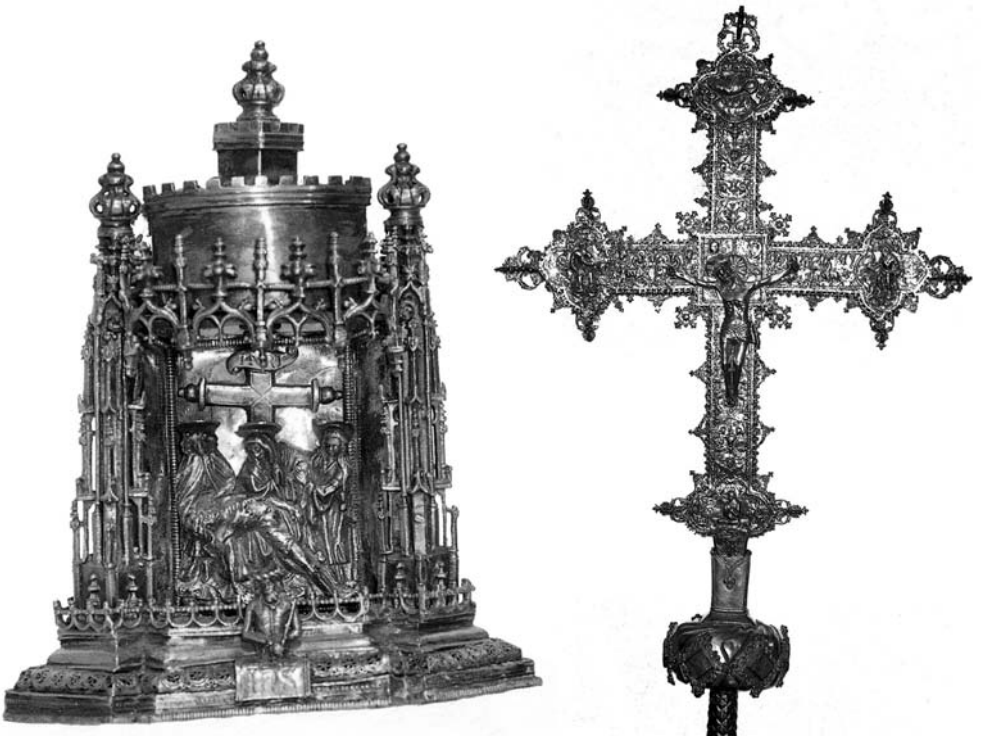


LÁMINA 4. *Portapaz de Villasandino y cruz de Villandiego.*

a Diego de Bilbao. Junto al punzón de autor se estampó un sello que representa un castillo. Recientemente hemos observado que en la cruz de Villandiego y en el portapaz de Villasandino el sello del castillo parece tener unas letras ilegibles en la parte inferior.

En la iglesia de Villasarracino (Palencia) se conserva un cáliz marcado por un punzón distinto –BIL/BAO– escrito con caracteres humanísticos. Podría ser una obra tardía del mismo platero, pues se puede datar hacia 1540, o corresponder a un descendiente. En Valladolid está documentado el platero Pedro de Bilbao entre 1548 y 1555 pero desconocemos si guarda algún parentesco con Diego [19].

19 Don Rodrigo Manuel, señor de Cebillo de la Torre y del Monte, comendador de Carral y caballero de Santiago, había entregado a Pedro de Bilbao un anillo de oro con una piedra de zafiro para venderla en el valor que considerara. Vendida en 100 ducados no se los entregó al propietario del anillo que movió pleito contra el platero. Pedro de Bilbao argumentó que quiso pagarle 80 ducados pues el resto le correspondía por su comisión. A.R.Ch.V., PL. Civiles, Alonso Rodríguez (F), 1295.1.

El portapaz de Villasandino (lám. 4) tiene forma de hornacina o capillita arquitectónica[20]. Asienta en una moldura bordeada con cordoncillo y lleva adorno interno de filigrana. En el centro muestra la imagen gótica del Varón de dolores sobre cartela con su anagrama: IHS. Una crestería trebolada da paso al cuerpo principal. En una hornacina, cubierta con bóveda de nervadura gótica, se coloca un grupo con el Llanto por Cristo muerto. La imagen de Cristo es patética y se flexiona en curvatura gótica; sin embargo, la cruz del fondo muestra cartela con INRI en capitales humanísticas. A los lados se colocan contrafuertes, arbotantes y pináculos en disminución a medida que ascienden. En la parte superior, se tiende, entre los contrafuertes de ambos lados, una crestería flamígera a modo de doselete. Coronan el conjunto dos castillos superpuestos. El reverso se adorna con líneas de cordoncillo que delimitan diversas superficies –una de ellas con inscripción de donación–, y los nervios de la bóveda. Rosetas de filigrana sujetan las figuras delanteras que van roscadas atrás. En esta obra el platero manifiesta que es un artista formado en la tradición gótica. Usa las formas del gótico e, incluso, filigrana en una fecha muy tardía. En la inscripción de donación, que debe referirse a un canónigo o clérigo de la iglesia –Pedro del Asar que otros leen Salazar–, la letra I tiene forma abalaustrada lo que denota que se labró cerca de 1520.

La cruz procesional de Villandiego (lám. 4) puede datarse entre 1525 y 1535[21]. Es una cruz latina de brazos rectos y terminaciones en triple forma conopial, muy cercana a una de las tipologías usadas en Burgos, centro de donde deriva, también, la anatomía, el plegado del paño de pureza y la disposición general del Crucificado. Los brazos se cubren con chapas repujadas con decoración plateresca de bichas y motivos a *candelieri* que intercalan instrumentos de la Pasión. En el reverso, Santa Marina, patrona de la iglesia. Las figuras de los extremos no se conservan bien colocadas. Al Crucificado le acompañaban San Juan, María, el Pelícano y Adán. A Santa Marina, los cuatro evangelistas. La concha que cobija las figuras indica una cronología avanzada y la charnela hacia arriba vuelve a remitirnos al foco burgalés.

El cáliz de la iglesia de San Quirico en Castrillo de Villavega (lám. 5) sigue muy de cerca las formas de los cálices góticos burgaleses pero se ha de datar hacia 1520[22].

---

20 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada*… ob. cit., t. I, pp. 418-419. Ibídem, «La platería en Castilla y León» ob. cit., p. 52. J.A. CORTÉS, D. HERGUETA, L. HUIDOBRO, M. MARTÍNEZ BURGOS, ob. cit., p. 67, donde se lee el punzón BIL/VAO bien por primera vez. *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos.* Burgos, 1978, p. 32. E. GARCÍA VILLAVERDE, *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Villasandino*. Maliaño, 2002, pp. 163-164.

21 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada* … ob. cit., t. I, p. 419. Ibídem, «La platería en Castilla y León» ob. cit., p. 52.

22 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), *Inventario artístico de Palencia y su provincia.* T. II. Madrid, 1980, p. 65. El profesor Brasas se ha referido a un cáliz de la iglesia de Castrillejo de la Olma (Palencia) con marca de BIL/VAO pero no existe en la parroquia un cáliz de esas características ni está registrado en el inventario artístico de Palencia. Los bienes de Castrillejo de la Olma y Castrillo de Villavega, donde se alude al cáliz de Bilbao, ocupan páginas contiguas del inventario –las páginas 64 y 65– y suponemos que esta circunstancia pudo causar el error. J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina* ob. cit., p. 43.

LÁMINA 5. *Cáliz de Castrillo de Villavega y cáliz-custodia de Santoyo.*

Así, el pie estrellado alterna grandes lóbulos escotados y adornados con repujados a *candelieri* y lóbulos menores de perfil conopial. Gran parte del astil lo ocupa un nudo arquitectónico de dos cuerpos superpuestos que muestran en sus hornacinas diminutas figuras de los apóstoles. El gollete inferior se adorna con rosetas afiligranadas semejantes a las del portapaz de Villasandino. La copa se recoge con sépalos y muestra un friso con las palabras de la consagración en letra incipientemente humanística.

La obra de mayor empeño es el cáliz-custodia de Santoyo (lám. 5), datable entre 1525 y 1530. Aunque se ha dicho que no tiene punzones, está marcado con el punzón BIL/VAO y el castillo de Castrojeriz [23]. El cáliz está concebido para soportar el templete de la sobrecopa y tiene un pie muy extendido con forma estrellada en la que se

23 La confusión debió de producirse al adjudicar las marcas del cáliz-custodia a la cruz procesional. En el inventario de la provincia se dice que la cruz tiene marca de Palencia, un castillo, y el punzón BIL/VRO. En el estudio de Brasas, punzón de Burgos y BIL/VRO. Lo mismo han repetido otros estudiosos que siguen los libros anteriores. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.), ob. cit., T. I, p. 251. J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina* ob. cit., pp. 26 y 34. M.A. ZALAMA, *Santoyo. Iglesia de San Juan Bautista*. Palencia, 1992, pp. 29-30. C. HEREDIA, «Cáliz-custodia de Santoyo», en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores.* Palencia, 1999, p. 98. Nosotros no hemos visto ningún punzón en la cruz y se trata claramente de un error pues la cruz se puede datar hacia 1500. Por el contrario, los punzones de Castrojeriz –un castillo que se repite tres veces– y de BIL/VAO marcan el cáliz-custodia de Santoyo. En las publicaciones anteriores se dice que esta obra tiene punzón ilegible. Pensamos que el error parte de la confusión que se produjo en la relación del inventario que después se ha repetido sin comprobar. Este error hizo que, además, se incluyera como posible obra burgalesa el cáliz-custodia del obispo Antonio de Rojas.

Lámina 6. *Cáliz y cruz de Villasarracino.*

alternan lóbulos conopiales y semicirculares cubiertos de decoración vegetal de ritmo axial, vasos y delfines afrontados. El nudo del astil se curva de modo que recuerda el comienzo de un balaustre. La sobrecopa tiene forma de templete con grandes ventanas y chapitel de tracería vegetal calada. En la copa se han soldado escudos del obispo Antonio de Rojas en las bisagras que sujetan el templete. Hemos señalado más arriba que puede proceder del convento de Villasilos donde los Rojas tenían su panteón.

No hemos visto la marca de Bilbao en la cruz procesional de la iglesia de Villasarracino (lám. 6), pero guarda un gran parecido estilístico con la cruz de Villandiego, de modo que se la adjudicamos a Diego de Bilbao. La imagen de Santa Eugenia presente en el cuadrón del reverso se compone de forma casi idéntica a la de Santa Marina en la cruz de Villandiego. El adorno de los brazos de la cruz, con roleos vegetales y medallones de apóstoles, es algo más evolucionado de modo que la cruz se puede datar en los años treinta del siglo XVI. Los soportes balaustrales de las hornacinas de los extremos de la cruz refuerzan la datación tardía. En el pie de la cruz se observa un punzón con un castillo y unas letras prácticamente ilegibles –salvo una E dudosa– que hemos relacionado con Palencia pero, como también hemos observado letras

ilegibles debajo del punzón del castillo en la cruz de V illandiego, habrá que suponer que se trata del punzón de Castrojeriz.

A la iglesia de V illasarracino pertenece un cáliz marcado con el punzón BIL/BAO en letras humanísticas (lám. 6). Se puede datar hacia 1540 y ofrece elementos más cumplidamente renacentistas. Los lóbulos del pie se diseñan como extensiones semicirculares a partir de un centro circular. Los golletes del astil, cubiertos de acanto, tienen forma balaustral y todas las caras del nudo, aunque conserva forma arquitectónica, están delimitadas por balaustres. Por último, la subcopa tiene forma bulbosa y se adorna con querubines y guirnaldas.

Podemos concluir que Diego de Bilbao fue un platero muy activo, pues se conservan algunas obras y varias noticias en los escasos libros de fábrica que abarcan los años de su actividad. Además, fue muy versátil y elaboró todo el repertorio de obras de iglesia: cruces, cálices, custodias, portapaces, crismeras y vinajeras. Lo conservado son piezas laboriosas –como suelen ser las obras de centros menores– y encomiables. En todas las obras sigue tipologías burgalesas y seguramente se formó en Burgos o conoció muy bien la platería burgalesa del momento. La difusión, durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo XVI, de las obras de Diego de Bilbao por la zona palentina coincide con la desaparición de las piezas burgalesas en este territorio que, con anterioridad, había sido una de las zonas de expansión de la platería burgalesa. El establecimiento en Castrojeriz de Diego de Bilbao, seguramente formado en Burgos, pudo buscar hacerse con un mercado donde existía una demanda incompletamente abastecida desde la lejana ciudad de Burgos. Además, sus años de actividad comienzan un poco antes del despegue de la platería palentina que no tardará en controlar el territorio del obispado de Palencia. No se ha podido documentar una hipotética ascendencia bilbaína del platero de Castrojeriz pero curiosamente otro platero de esta villa, Diego de Isla, se estableció en Bilbao antes de 1556 y llegó a marcador de la villa vasca en 1580 [24].

24 A.A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI». Letras de Deusto nº 121, 2008, p. 151.

Il Web 2.0: Nuove prospettive per gli studi sui manufatti in argento

NICOLETTA BONACASA
Università degli Studi di Palermo

Con questo breve contributo ci si propone di sintetizzare alcune tra le più interessanti prospettive offerte da Internet per lo sviluppo dello studio delle arti decorative, in particolare degli argenti.

Verranno proposti alcuni esempi di applicazioni del cosiddetto «web 2.0» già utilizzate nell'ambito degli studi di carattere storico-artistico in genere, per poi ipotizzarne uno sviluppo per il settore specifi co delle ricerche sui manufatti in argento[1].

Come è noto, infatti, nel corso degli ultimi anni, l'introduzione delle tecnologie informatiche e soprattutto la grande diffusione di Internet, hanno realizzato un processo di profonda trasformazione nei settori della tutela, gestione, valorizzazione, comunicazione e ricerca dei Beni Culturali [2].

---

1 Lo sviluppo più recente della seppur breve storia di Internet è noto come «web 2.0», un termine che sintetizza una gran varietà di concetti e soprattutto un nuovo modo di strutturare l'architettura del web fortemente incentrata sulla partecipazione degli utenti.

2 P. GALLUZZI, «Introduzione», en P. GALLUZZI e P.A. VALENTINO (coord.), *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio*. Firenze, 1997, pp. XXI-XXVIII; M.L. BELLIDO GANT, *Arte, museos y nuevas tecnologías* . Gijón, 2001, pp. 194-214; A.B. RODRÍGUEZ EGUIZÁBAL, «Nueva sociedad, nuevos museos». *Revista de Museoligía* n. 24-25 (2002), pp. 25-38; G. MUNILLA, E. FERRO e D. GARCÍA, «Seguimiento y Evaluación de plataformas virtuales para la difusión, documentación y comunicación de instituciones culturales y del patrimonio».

Nell'ambito dello sviluppo delle tecnologie «web 2.0» oggi è possibile individuare molteplici risorse che potrebbero essere indirizzate verso una migliore conoscenza anche delle suppellettili e delle opere realizzate in argento.

La riflessione su questo argomento non può non partire dal tema fondamentale dell'accesso *on-line* ai cataloghi digitali delle collezioni museali, inteso come un moderno mezzo di condivisione e diffusione delle informazioni, particolarmente prezioso per gli studiosi.

Come è noto, infatti, la consultazione delle collezioni digitalizzate dei musei è una tra le funzioni più utili che può essere svolta da un *website* museale, ed è certamente quella di maggior interesse per i ricercatori. Attualmente i grandi musei internazionali sono impegnati nella realizzazione di cataloghi sempre più completi, che soprattutto propongono diverse possibilità di accesso alla consultazione dei dati e delle informazioni [3].

In questo panorama, tra i progetti più recenti, va segnalata la «*Red Digital de Colecciones de Museos de España*», una piattaforma dalla quale è possibile accedere al catalogo digitalizzato delle opere conservate in 61 musei spagnoli, fra le quali figurano anche un gran numero di manufatti in argento, come: ostensori, calici, navette, custodie e reliquiari [4].

Il catalogo offre diverse opzioni nel campo di ricerca come: museo, datazione, inventario, oggetto, autore e luogo di produzione, e le schede dedicate alle opere in argento propongono una interessante varietà di informazioni, particolarmente utili per gli studiosi. Infatti per ogni manufatto, oltre ai dati generali –tipologia, datazio-

---

IN3: UOC (2004). (Discussion Paper Series: DP04-002) disponible en <http://www .uoc.edu/in3/dt/20408/ index.html> (consultato 19/12/2009); C. CARRERAS (coord.), «TIC i patrimoni». *Digithum* (2005), n. 7. UOC, disponible en <http://www.uoc.edu/digithum/7/dt/cat/carreras01.pdf> (consultato 09/09/2009); C. CARRERAS, «Comunicación y educación no formal en centros patrimoniales ante el reto del mundo digital», en S.M. MA TEOS (coord.), *La comunicación global del patrimonio cultural* . Gijón, 2008, pp. 287-308; P. GALLUZZI e P.A.VALENTINO (coord.), *Galassia Web. La cultura in Rete*. Firenze, 2008.

3 Navigando in Rete e possibile notare che nella maggior parte dei casi, la consultazione dei cataloghi digitalizzati è offerta con un approccio che tende a mettere in risalto solamente alcune opere particolarmente signifi cative, permettendo all'utente la consultazione delle relative schede. In altri esempi sono invece proposti i cataloghi informatizzati delle intere collezioni, come nel caso dei siti web del «Victoria & Albert Museum» e soprattutto del «Louvre», nel quale gli utenti possono accedere alle informazioni sulle opere utilizzando diversi *database*. Questi ultimi sistemi sono particolarmente preziosi per gli studiosi perché i dati da essi ricavati consentono i necessari confronti stilistici, tipologici e tecnici, permettono di ampliare la conoscenza dell'ambito culturale e del contesto artistico che ha prodotto l'opera in esame e mettono a disposizione informazioni sui numeri d'inventario e sulla bibliografia relativa. Sull'argomento si veda N. BONACASA , «L'uso di Internet per lo studio delle Arti Decorative», en J. RIV AS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009* . Murcia, 2009, pp. 193-202.

4 Hanno aderito al progetto musei archeologici, storico-artistici, d'arte contemporanea, dell'artigianato, etnologici e antropologici, del costume, storici, di scienza naturale e case museo. I musei coinvolti sono nazionali, regionali e locali, pubblici e privati, localizzati in diverse aree geografiche: Andalusia, Aragona, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura, Galizia, Isole Baleari, Madrid, Murcia e V alencia. < http:// www.ceres.mcu.es/> (consultato 14/05/2010).

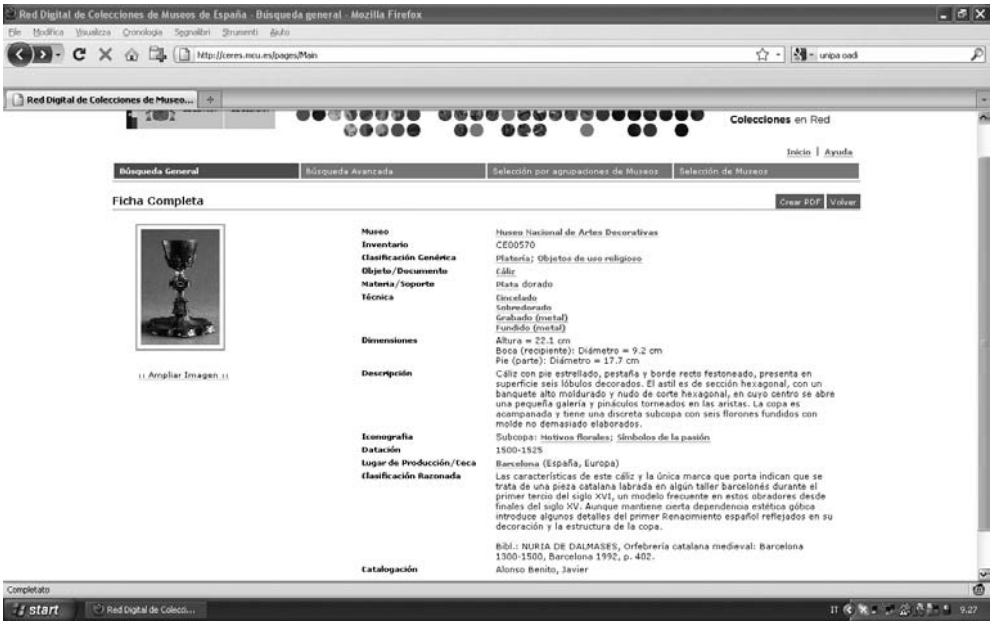


LÁMINA 1. *Esempio di scheda disponibile nel database del sito « Red Digital de Colecciones de Museos de España» –fonte <www. http://ceres.mcu.es/> (consultato 14/05/2010).*

ne, luogo di provenienza, misure, numero d'inventario, collocazione e materiali–, sono presentati approfondimenti riguardanti la descrizione dettagliata dell'opera, ma anche le tecniche di realizzazione, i marchi, i temi iconografi ci e i riferimenti bibliografici (lám. 1).

Lo studio delle opere d'arte in genere e soprattutto degli argenti, può trovare dunque nell'ambiente digitale un nuovo spazio di indagine, ed è per questo motivo che la critica più recente ha proposto specifi che ricerche sulla consultazione dei *database* delle collezioni museali, allo scopo di individuare quelle necessità dei visitatori, utili alla progettazione di sistemi maggiormente adeguati alle richieste dell'utenza[5].

Alcuni studiosi, e in particolare F . Antinucci, in più occasioni hanno criticato i *database* delle collezioni museali che ancora non riescono a sfruttare appieno le

5 Cfr. L. REGIL , «Nuevos balcones digitales: la incorporación del hipermedia en los museos de arte». *Biblios: Revista electrónica de bibliotecología, archivología y museología* n. 12, (2002), pp. 1-9; B. DAWSON, M. LADOUCEUR e M. RAKET, «Collection Effects: Examining the Actual Use of On-Line Archival Images», en J. TRANT e D. BEARMAN (coord.), *Museums and the Web 2009: Proceedings*. *Toronto: Archives & Museum Informatics*, 2009, disponible en <http://www.archimuse.com/mw2009/ papers/dawson/dawson.html> (consultato 09/09/2009).

potenzialità di un mezzo considerato dinamico e particolarmente adatto allo sviluppo del messaggio culturale rivolto a diverse tipologie di utenti [6].

Il corretto sfruttamento delle potenzialità della struttura ipertestuale, infatti, permette di sperimentare nuove vie per descrivere le collezioni, proponendo dei sistemi che integrino la più ampia gamma di informazioni e che possano illustrare tutti gli aspetti e i temi riconducibili alle opere. La struttura ipertestuale, infatti, può consentire il completamento della tradizionale scheda da catalogo di un manufatto in argento con contenuti specifici, particolarmente utili agli studiosi, ad esempio dedicati a confronti stilistici, tipologici e tecnici, con approfondimenti sull'ambito culturale e del contesto artistico che ha prodotto l'opera in esame e con informazioni sullo stato di conservazione e gli interventi di restauro.

L'uso del web dunque può contribuire ad abbattere le barriere nell'accesso alle informazioni sulle opere d'arte da parte di tutte le categorie di utenti, anche i meno esperti. È da registrare a questo proposito un sempre maggior numero di siti che, in specifiche sezioni, consentono ai visitatori di creare una propria personale collezione virtuale, costituita dalle opere preferite e condivisibile con altri [7].

In particolare si citano gli esempi dei siti del «Metropolitan Museum of Art», del «Paul Getty Museum», del «Fine Arts Museums of San Francisco» e soprattutto il sito della «Tate Gallery» in cui, nella sezione denominata «Create your collection», i visitatori sono invitati ad essere i «curatori» di una collezione virtuale, della quale possono indicare il nome, selezionare le opere e soprattutto descrivere il filo conduttore che lega gli oggetti d'arte scelti per il loro progetto [8]. Questo tipo di applicazioni, indirizzate ad un pubblico non esperto per il settore storico-artistico in genere, potrebbero essere utilizzate anche per l'ambito più specifico delle collezioni di argenti, facilitando la comprensione di questi manufatti da parte di una utenza sempre più ampia.

La crescente diffusione di applicazioni «web 2.0», che sono in grado di creare una comunicazione sistemica e reticolare, molto più efficace rispetto a quella lineare, che caratterizza i *media* tradizionali, ha proposto un interessante campo d'indagine

---

6 F. Antinucci descrive il web come lo strumento che oggi può consentire ai musei di interpretare il ruolo di mediatori culturali, cioè di enti in grado di filtrare, organizzare e presentare opportunamente le informazioni in modo che possano essere comprese ed assimilate dall'utente non specialista. Cfr. F. ANTINUCCI, «Il museo e il web: uno sguardo critico», en P. GALLUZZI e P.A. VALENTNO (coord.), *Galassia Web…* ob. cit., pp. 3-16. Lo stesso autore ha proposto interessanti riflessioni sul *web museum* in F. ANTINUCCI, *Musei virtuali. Come non fare innovazione tecnologica.* Roma-Bari, 2007.

7 P.F. Marty ritiene che la possibilità di creare una «collezione virtuale» personale incoraggi l'utente a visitare realmente i musei e a scoprire nuove relazioni con altre opere e oggetti d'arte. P.F. MARTY, «Personal Digital Collections on Museum Websites: Research in Progress». *Digital library of information science and technology* (2006), pp. 1-3.

8 <https://wwwmetmuseum.org/mymetmuseum/index.asp>, <http://www.getty.edu/mygetty>, <http://www.mfa.org/ mymfa/index.asp>, <http://www.tate.org.uk/britain/yourcollection/createyourcollection.do> (consultati 08/05/2010).

sulle nuove prospettive legate alla diffusione della conoscenza dell'arte e allo sviluppo della ricerca nel settore.

In particolare, la critica si è recentemente interrogata sul fenomeno del c.d.*social tagging* applicato ai Beni Cuturali, interpretandolo come lo strumento in grado di colmare il divario tra il linguaggio professionale degli specialisti ed il linguaggio comune del pubblico generico [9].

Se infatti in un primo momento la Rete è stata utilizzata per promuovere la conoscenza delle opere d'arte tramite informazioni fornite esclusivamente dai musei, adesso il web viene percepito come uno spazio in cui promotori e protagonisti del dibattito e degli approfondimenti possono anche essere gli stessi utenti [10].

Ad esempio l'impiego dei *tag* in apposite sezioni dei siti ha avuto, e continua ad avere, come risultato più evidente il progressivo avvicinamento dei visitatori meno esperti alle opere, evitando la comune sensazione di inadeguatezza percepita nella consultazione dei *database* e delle pagine web in cui prevalgono termini troppo specialistici, spesso sconosciuti al grande pubblico [11]. L'uso dei *tag* potrebbe infatti

---

9 Il c.d. *social tagging* ha come protagonisti i visitatori dei siti web dei musei, che intervengono nelle schede del catalogo proponendo commenti e indicizzando le opere tramite le parole chiave tratte dal linguaggio comune. Le strategie per la salvaguardia e la diffusione della conoscenza dei Beni Culturali attraverso il «web 2.0» sono state analizzate in A.C. ADDISON, «Digital Heritage 2.0: Strategies for Safeguarding Culture in Disappearing W orld», en *International Symposium on «Information & communication technologies in cultural heritage». Ioannina 16-18 October 2008* , 2008, pp. 9-18; D. BEARMAN e J. TRANT, «Social Terminology Enhancement through Vernacular Engagement: Exploring Collaborative Annotation to Encourage Interaction with Museum Collections». *D-Lib Magazine*, September 2005, vol. 11, n. 9; R. SRINIV ASAN, R. BOAST, J. FURNER e K. BECV AR, «Digital museums and diverse cultural knowledges: Moving past the traditional catalog». *The Information Society* vol. 25, Issue 4, July 2009, pp. 265-278.

10 Già nel 2003 S. Filippini-Fantoni aveva proposto un'analisi dei motivazioni per cui la personalizzazione dei siti web potesse essere utile sia alla consultazione dei contenuti da parte dei visitatori che all'identificazione degli interessi dell'utenza da parte delle istituzioni museali. Cfr . S. FILIPPINI-FANTONI, *Personalization through IT in museums. Does it really work? The case of the Marble Museum website*' Presentation given at the Ecole du Louvre, ICHIM (Paris, 2003), disponible en <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/070C.pdf> (consultato 20/05/2008).

11 S. CHUN, R. CHERR Y, D. HIWILLER, J. TRANT e B. WYMAN, «Steve.museum: An Ongoing Experiment in Social T agging, Folksonomy, and Museums», en J. TRANT e D. BEARMAN (coord.), *Museums and the Web 2006: Proceedings*, *Toronto: Archives & Museum Informatics* , 2006, disponible en <http://www.archimuse.com/mw2006/ papers/wyman/wyman.html> (consultato 10/09/2008). Uno dei primi progetti realizzati in questo ambito è stato lo «steve.museum», nato dalla collaborazione tra Musei d'arte statunitensi, con lo scopo di realizzare un *software open source* per l'impiego di *tag* utili alla descrizione degli oggetti d'arte. Gli obiettivi del progetto «steve.museum» sono descritti dettagliatamente da J. T rant e B. W yman in J. TRANT E B. WYMAN , «Investigating social tagging and folksonomy in art museums with steve.museum », en *World Wide Web 2006. Edinburgh, Scotland, May 22, 2006, paper for the T agging Workshop*, disponible en <http://www.archimuse.com/research/www2006-taggingsteve.pdf> (consultato 10/09/2008). J. T rant illustra le potenzialità del *software* nonché la procedura di catalogazione e presenta i primi test realizzati in collaborazione con il Metropolitan Museum of Art in J. TRANT , « Exploring the potential for social tagging and folksonomy in art museums: proof of concept». *New Review of Hypermedia and Multimedia* vol. 12, n. 1 / June 2006, pp. 83-105. Nel 2009 è stato presentato un completo rapporto sullo stato di avanzamento

avvicinare gli utenti alla conoscenza della particolare terminologia legata alle tecniche di produzione, agli stili, alle tipologie dei manufatti in argento.

Nell'analisi delle applicazioni «web 2.0» una riflessione particolare va riservata anche al c.d. *podcasting*[12].

In breve, le caratteristiche di questo sistema appaiono particolarmente congeniali a facilitare ed incentivare la partecipazione dell'utenza dei più giovani, che meglio di altre categorie di pubblico, possono vantare una grande familiarità con questo tipo di piattaforme e con le tecnologie informatiche.

La validità del nuovo sistema di diffusione d'informazioni attraverso la pubblicazione di contenuti audio e video, è dimostrata dal notevole successo di alcuni progetti già realizzati dal «Museum of Modern Art» di San Francisco e dal «MoMA» di New York, in cui i *files* prodotti dai visitatori sono messi a disposizione degli altri utenti, che a loro volta hanno la possibilità di arricchirli e commentarli, il tutto ovviamente sotto la supervisione dei responsabili dei musei [13].

In particolare nel sito del «MoMA» una specifica sezione è dedicata al *podcasting* di un notevole numero di *files* scaricabili e disponibili in diverse lingue [14].

L'interesse che riveste l'uso di tale sistema per il settore dei manufatti in argento è evidentemente legato alla possibilità di offrire particolari contenuti, come ad esempio l'analisi di un'opera proposta con un linguaggio e soprattutto con un approccio differenti rispetto a quanto consentano i mezzi di comunicazione tra-

---

del progetto «steve.museum», in cui, tra gli interessanti dati segnalati, spicca il notevole numero di termini non facenti parte del vocabolario comunemente utilizzato per la catalogazione nei Musei. I suddetti termini, introdotti dai *tag* dei partecipanti al progetto, sono stati giudicati utili dai professionisti dei Musei e secondo la critica possono aprire nuove prospettive perla documentazione museale. Cfr. J. TRANT, «Tagging, Folksonomy and Art Museums: Results of steve.museum' s research», en J. TRANT e D. BEARMAN (coord.), *Archives & Museum Informatics 2009…* ob. cit., disponible en <http://conference.archimuse.com/files/trantSteveResearch Report2008.pdf> (consultato 10/11/2009). Nella ricerca è riportata la precedente bibliografia prodotta sull'argomento.

12 Il termine *podcasting* (Personal option digital casting) deriva dalla fusione di due parole: iPod (il popolare riproduttore di file audio di Apple) e *broadcasting*, ed indica un sistema innovativo di fruizione di contenuti audio e video pubblicati su Internet, attraverso l'uso di specifici programmi chiamati «aggregatori» o *feed reader* che consentono di scaricare i nuovi *file* a chiunque si abboni ad una trasmissione periodica.

13 Il riferimento è in particolare ai progetti «SFMOMA Artcasts» e «Red Studio» disponibili rispettivamente su <www .sfoma.org/education/edu_podcast-inv.html> e <http://redstudio.moma.org/podcast/2006/index.php> (consultati 17/11/2009). L'uso del *podcasting*, inteso come nuovo mezzo per avvicinare il pubblico alla conoscenza dei musei e delle opere d'arte, è oggetto delle riflessioni di P. Saims in P. SAIMS, «The exploded museum», en L. TALLON e K. WALKER (coord.), *Digital Technologies and the Museum Experience* . Plymouth, 2008, pp. 3-17.

14 <http://www.moma.org/visit/plan/atthemuseum/momaaudio> (consultato 16/11/2009). I contenuti sono divisi in 6 categorie: «Special Exhibitions» (commenti audio sulle esposizioni temporanee); «Modern Voices» (commenti di **curatori, critici, esperti ed artisti** su alcune opere); «Modern Kids» (contenuti studiati per avvicinare i bambini alla scoperta delle opere); «Visual Descriptions» (dettagliata descrizione delle opere studiata per il pubblico dei non vedenti); «MoMA Teen Audio» (contenuti dinamici pensati per l'utenza giovanile; «Think Modern» (archivio dei file audio e video comprendenti interviste, commenti, incontri e contenuti vari).

dizionali; o ancora la possibilità di presentare approfondimenti su temi particolari come le tecniche e le tipologie, né vanno trascurati i *files* dedicati a conferenze ed interventi di esperti conoscitori delle tematiche fondamentali che investono l'ambito degli studi sugli argenti.

Ne consegue che le applicazioni del «web 2.0» possono rappresentare un mezzo di comunicazione in grado di raggiungere vasti segmenti di pubblico. Si tratta infatti di strumenti particolarmente efficaci che, se utilizzati ai fini della conoscenza e dello studio, possono avvalersi sia di una comunicazione informale, rivolta al pubblico generico, sia di un linguaggio specialistico, rivolto agli esperti [15].

Ancora riguardo alle applicazioni del «web 2.0», si deve sottolineare la presenza nei *social network* «generalisti» –specialmente «Facebook», «Twitter» e «My Space»– di spazi sempre più ampi dedicati al mondo degli studi storico-artistici in generale[16].

Il noto fenomeno della diffusione dei *social network*, ha offerto anche l'opportunità di utilizzare un nuovo spazio per promuovere e diffondere le informazioni, riferite ad esempio ad eventi e a manifestazioni organizzate dai musei, che grazie alla potenza globale della Rete possono raggiungere in pochi istanti migliaia di contatti in ogni parte del mondo.

È evidente che l'apertura di «profili» su queste piattaforme consente ad esempio alle particolari realtà dei Musei di Arti Decorative oppure dei Musei Diocesani, con le loro collezioni che comprendono anche suppellettili in argento ed oreficerie, di ottenere una straordinaria visibilità praticamente a costo zero, proponendo le proprie attività ad un pubblico, specialmente tra i più giovani, che nella maggior parte dei casi difficilmente avrebbe visitato il sito istituzionale [17] (lám. 2).

Nelle pagine dei *social network*, infatti, possono trovare spazio non soltanto informazioni sulle collezioni, sulle iniziative promosse del Museo sia reali (news, eventi, calendario, informazioni) che *online* (immagini, video, *podcast*, *blog*, co-

---

15 A. Russo, J. Watkins, L. Kelly e S. Chan hanno analizzato la comunicazione partecipativa dei *blog* e dei *social network* e come questi possano essere strumenti utili per la diffusione della conoscenza dei musei e delle opere d'arte, in A. RUSSO, J. WATKINS, L. KELLY e S. CHAN, «Participatory Communication with Social Media». *Curator* vol. 51, n. 1, (2008), pp. 21-31.

16 Con *social network* «generalisti» si intendono le piattaforme che offrono la possibilità agli iscritti di creare un «profilo» personale e condividere con altri utenti varie tipologie di contenuti come testi, *blog*, musica, video e foto. B. Dawson, F. McDonald e G. Trépanier hanno proposto uno studio approfondito della presenza dei musei nei *social network*, analizzandone le caratteristiche attuali e le prospettive future. Cfr. B. DAWSON, F. MCDONALD e G. TRÉPANIER, «Social Presence: New Value For Museums And Networked Audiences», en J. TRANT e D. BEARMAN (coord.), *Museums and the Web 2008: Proceedings*, *Toronto: Archives & Museum Informatics* 2008, disponible en <http://www.archimuse.com/mw2008/papers/dawson/dawson.html> (consultato 21/11/2009).

17 Attualmente sono già diversi i Musei Diocesani che hanno scelto anche la piattaforma dei *social network* per la promozione dei propri progetti, come quelli di: Assisi, Brescia, Vicenza, Lucera, Alberga, Urbino, Gubbio, Aversa e Venezia ed i Musei d'Arte Sacra di Guasila e Alghero. Sono inoltre presenti alcuni Musei di Arte Decorativa tra cui: il «Museo Nacional de Artes Decorativas» di Madrid e il «Museo de Artes Decorativas» di Santiago, Chile.

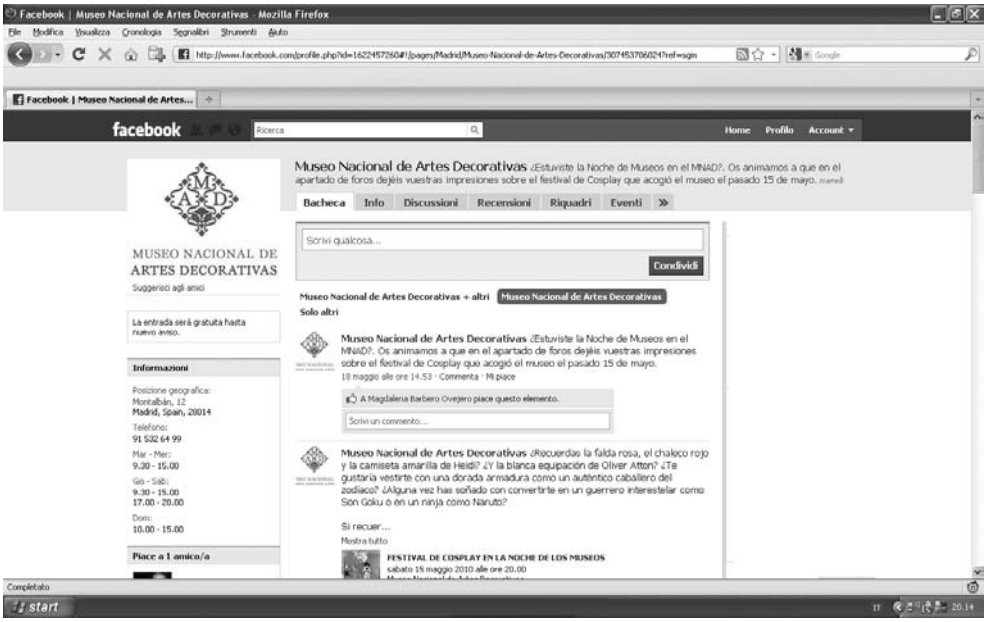


LÁMINA 2. *Pagina dedicata al «Museo Nacional de Artes Decorativas» di Madrid su «Facebook» –fonte <http://www.facebook.com/home.php?#!/pages/ Madrid/Museo-Nacional-de-Artes-Decorativas/307453706024?ref=sgm> (consultato 14/05/2010).*

llegamenti al sito istituzionale), ma anche particolari applicazioni che aumentano notevolmente la presenza in Rete del Museo e la condivisione dei contenuti dedicati alle collezioni che custodisce, come dimostra il caso dell'applicazione «ArtShare» disponibile sul *social network* «Facebook»[18].

Nei *social network* «generalisti», si inizia a registrare una notevole presenza di «gruppi» di appassionati e di ricercatori negli ambiti più diversi delle discipline storico-artistiche. Questo è, infatti, il secondo motivo d'interesse che lega il mondo dell'arte ad un ambiente apparentemente distante quale é quello dei *social network.*

18 In questa sede si cita una tra le più interessanti applicazioni presenti attualmente su «Facebook»: «ArtShare», ideata dal «Brooklyn Museum Information Systems Department». La suddetta applicazione permette agli utenti di selezionare immagini di opere appartenenti a collezioni di diversi Musei e pubblicarle sul proprio profilo, creando una collezione virtuale personale da condividere e commentare con i propri amici. Si tratta evidentemente di un innovativo metodo di promozione della conoscenza dell'arte e collezioni museali. <http://apps.facebook.com/artshare/> (consultato 27/12/2009). Cfr . S. BERNSTEIN, «Where Do We Go From Here? Continuing with Web 2.0 at the Brooklyn Museum», en J. TRANT e D. BEARMAN (coord.), *Museums and the Web 2008…* ob. cit., disponible en <http: //www.archimuse.com/mw2008/papers/bernstein/bernsteinhtml> (consultato 26/09/2009).

La funzione dei «gruppi» rappresenta ancora una volta l'occasione per condividere tra gli utenti informazioni e contenuti, che possono essere costantemente aggiornati[19]. Non sono stati ancora segnalati «gruppi» di ricercatori attivi nel settore degli studi sugli argenti, ma vista la grande diffusione nell'uso di questi strumenti da parte di studiosi specialisti di altre discipline, è assai probabile che anche quest'ambito possa essere presto rappresentato nei *social network*[20].

Gran parte delle applicazioni del «web 2.0» appena descritte sono ancora in fase di sperimentazione; eppure la critica più recente sembra impegnata nell'individuare nuovi criteri di valutazione dell'efficacia di queste iniziative e degli strumenti che potrebbero essere utili nelle successive fasi di progettazione [21].

Infatti, è facile intuire che la realtà del «web 2.0», in larga parte formata dall'attività e dalla partecipazione degli utenti, potrà diventare uno spazio di comunicazione privilegiato per gli appassionati e gli studiosi d'arte in genere.

Tuttavia, nonostante l'entusiasmo dimostrato dal pubblico nei confronti di queste tecnologie non si può nascondere che il pericolo più grave sta nel diffondersi di informazioni poco attendibili che rischiano di minare l'autorità delle istituzioni museali e la validità delle ricerche scientifiche[22].

---

19 L'analisi dei *social network* «generalisti» ha permesso di riscontrare la notevole presenza dei musei d'arte e di gruppi di appassionati e specialisti anche su «My Space» –tra i musei più noti figurano la «Tate Gallery», il «British Museum», il «Brooklyn Museum of Art» e il «Guggenheim Museum», i cui «profili» possono vantare un'ampia frequentazione da parte degli utenti <http://www.myspace.com/tategallery>, <http://www.myspace.com/britishmuseum>, <http://www.myspace.com/brooklynmuseum>, <http://www.myspace.com/guggenheim_museum> (consultati 05/11/2009)– e su «Twitter» –tra i musei più popolari figurano ancora una volta il «Brooklyn Museum of Art», la «Tate Gallery» ed il «Getty Museum» <http://twitter.com/BrooklynMuseum>, <http://twitter.com/tate>, <http://twitter.com/GettyMuseum> (consultati 05/11/2009)–. Attualmente i c.d. *social network* «mediatici» «Flickr» e «YouTube» sono maggiormente utilizzati dalle realtà museali come «spazi» in cui veicolare contenuti specifici oppure promuovere gli eventi temporanei. Diverse istituzioni museali sono presenti su «Youtube», anche con dei canali specificatamente dedicati, come nel caso del «MoMA». L'analisi di questo fenomeno è stata proposta nel 2008 da C. Alexander, A. Burnette, D. Dark, D. Hart, J. Rossi e N. Minor, che hanno studiato le caratteristiche attuali e ipotizzato le prospettive future per la piattaforma «Youtube», vista come possibile strumento educativo al servizio delle istituzioni museali e per la conoscenza dell'arte. Cfr C. ALEXANDER, A. BURNETTE, D. DARK, D. HART, J. ROSSI e N. MINOR, «Beyond Launch: Museum Videos on YouTube», en J. TRANT e D. BEARMAN (coord.), *Museums and the Web 2008…* ob. cit., disponible en <http://www.archimuse.com/mw2008/papers/hart/hart.html> (consultato 20.11.2008).

20 Tra i tanti «gruppi» presenti su «Facebook» se ne segnalano numerosi dedicati agli studiosi di scienze fisiche e naturali, museologia, architettura, economia, filosofia, ingegneria, matematica ed informatica. I «suddetti» gruppi vengono utilizzati da ricercatori ed appassionati dei diversi settori per lo scambio di dati e la condivisione di informazioni.

21 Si cita in particolare lo studio di S. Chan, in cui sono presentate delle linee guida per la valutazione del successo delle applicazioni «web 2.0» legate ai siti museali, in S. CHAN, «Towards New Metrics Of Success For On-line Museum Projects», en J. TRANT e D. BEARMAN (coord.), *Museums and the Web 2008…* ob. cit., disponible en <http://www.archimuse.com/mw2008/papers/chan-metrics/chan-metrics.html> (consultato 08/11/2009).

22 Cfr. N. CARR, «The Amorality of Web 2.0». *Rough Type: Nick Carr's Blog*, 2005, disponible en <http://www.roughtype.com/archives/2005/10/the_amorality_o.php/> (consultato 04/11/2009).

Come è noto, infatti, oggi i visitatori dei siti web dedicati al mondo dell'arte si aspettano non soltanto di poter interagire in tempo reale tra di loro e con le istituzioni museali e i centri di ricerca, ma anche di aver un ruolo da protagonisti pubblicando contenuti da loro stessi realizzati.

Di conseguenza, il fenomeno più evidente che si è manifestato negli ultimi anni è rappresentato dell'evoluzione dei c.d. siti «partecipativi» [23].

In particolare, l'affermazione della «comunicazione multidirezionale aperta», basata sulla tecnologia del «web 2.0», ha determinato un notevole incremento dei *blog* dedicati a molteplici ambiti della ricerca storico-artistica, che si presentano come mezzi, utili a facilitare l'interazione tra gli utenti ed in particolare tra gli studiosi[24].

I *blog* sono di fatto degli spazi aperti al dibattito e al confronto di opinioni, ma, vista la facilità di accesso e il costo di gestione quasi nullo, sono anche dei luoghi ideali in cui studiosi possono promuovere i propri progetti, ricevendo risposte e commenti sugli stessi.

La notevole diffusione dei *blog* dedicati al mondo dell'arte, ormai disponibili in tutte le lingue, ha aperto nuovi spazi anche per lo specifico settore dello studio delle arti decorative, con particolare attenzione per gli argenti. Tra gli esempi più interessanti si segnala il sito «artes decorativas y suntuarias», nel quale è possibile commentare gli articoli pubblicati ed accedere ad una interessante raccolta di documenti e riferimenti bibliografici[25].

Tra i progetti che mirano ad utilizzare il web come strumento utile alla divulgazione degli studi proprio in questo ambito si segnala il sito dell'«Osservatorio per le Arti Decorative in Italia Maria Accascina», che ha come obiettivo quello di

---

23 La critica più recente si è interrogata sulle motivazioni di natura sociologica e psicologica che spingono gli utenti ad interagire con i *website* dedicati al mondo dell'arte e dei musei utilizzando le applicazioni «web 2.0». In particolare si cita lo studio di A. Russo e D. Peacock, i quali sostengono che l'iniziale entusiasmo nei confronti di questi nuovi strumenti, che consentono una moderna interazione con il pubblico, deve essere seguito da una più corretta progettazione fondata sullo studio delle motivazioni e degli interessi degli utenti. Cfr A. RUSSO e D. PEACOCK, «Great Expectations: Sustaining Participation in Social Media Spaces», en J. TRANT e D. BEARMAN (coord.), *Museums and the Web 2009…* ob. cit., disponible en <http://www.archimuse.com/mw2009/papers/russo/russo.html> (consultato 01/11/2009).

24 Con il termine *blog* si intende uno spazio di comunicazione, condivisione di informazioni e confronto di opinioni, costruito ed arricchito dalla partecipazione degli utenti. In particolare la caratteristica principale dei *blog* è quella per cui per ogni articolo pubblicato è prevista la possibilità per qualsiasi utente di lasciare un commento visibile a tutti. In questo modo si sviluppa una discussione tra i partecipanti intorno all'argomento proposto inizialmente. Le diverse tipologie di *blog* dedicati ai musei ed al mondo dell'arte, nonché il notevole aumento della loro presenza in Rete, è stato analizzato in A. CARVALHO, «Os blogues como instrumentos de trabalho para a museologia». *InformaçãoICOM.pt*, Série II, n.1, (2008), pp. 3-7. Alcuni studiosi ritengono che i nuovi sistemi di interazione con il Museo, garantiti dalle tecnologie del «web 2.0», offrano la possibilità di rileggere i contenuti con maggiore obiettività. Cfr. S. VERMEYLEN e J. PILCHER, «Let the 'Objects' Speak (1): Online Museums and Indigenous Cultural Heritage». *International Journal of Intangible Heritage* vol. 4, (2009), pp. 59-78.

25 <http://artesdecorativasysuntuarias.blogspot.com/> (consultato 12/05/2010).

Lámina 3. *Esempio di articolo tratto dalla rivista «Patrimonio di Oreficeria Adriatica» – fonte <http://www. oreficeriadriatica.it/> (consultato 10/05/2010).*

offrire una vasta gamma di risorse costantemente aggiornate, utili agli studiosi del settore, quali: bibliografi e dedicate a specifi che aree di produzione ed alle pubblicazioni di studiosi specialisti, sitografie, informazioni su mostre, eventi e convegni, schede di musei, e soprattutto la consultazione sia di archivi digitali di argenti, ceroplastica e maioliche che della biblioteca virtuale dedicata ad alcune ricerche di Maria Accascina[26].

I casi citati dimostrano l'effi cacia del web quale strumento utile alla rapida e soprattutto economica diffusione dei risultati degli studi, ai quali si affi ancano le riviste specialistiche *on-line*, spesso legate ad istituzioni museali, come il «Victoria & Albert Online Journal», oppure tra le strutture di ricerca la Rivista dell'«Osservatorio per le Arti Decorative in Italia Maria Accascina» e quella denominata «Patrimonio di Oreficeria Adriatica»[27] (lám. 3).

26 L'«Osservatorio per le Arti Decorative in Italia Maria Accascina», ideato e diretto da Maria Concetta Di Natale, è uno strumento scientifi co del Dipartimento di Studi Storici e Artistici dell'Università degli Studi di Palermo, e si pone come obiettivi la conoscenza, la divulgazione e la valorizzazione degli studi realizzati sulle opere d'arte decorativa in Italia, partendo dalla Sicilia. <http://www.unipa.it/oadi> (consultato 10/05/2010).

27 <http://www.vam.ac.uk/res_cons/research/online_journal/index.html>, <http://www.unipa.it/oadi>, <http://www. oreficeriadriatica.it/> (consultati 10/05/2010).

Questi organi di informazione, rivolti principalmente a specialisti, rappresentano un'utile risorsa a basso costo, che contribuisce alla rapida diffusione degli studi e dei loro aggiornamenti.

L'indagine condotta ha evidenziato che rispetto ad altri ambiti delle discipline storico-artistiche, quello degli studi sui manufatti in argento dimostra un approccio ancora troppo lento alle nuove applicazioni del «web 2.0», nonostante il digitale potrebbe rappresentare una risorsa per la divulgazione, in risposta alla carenza di fondi riservati alla ricerca.

In conclusione, la possibilità di consultare i cataloghi *online,* ma soprattutto la diffusione poco costosa dei risultati degli studi, attraverso i*blog,* e le pubblicazioni e le riviste *online*, rappresentano un nuovo mezzo in cui la ricerca potrebbe realizzarsi e soprattutto essere promossa in quei settori di ricerca come quello sugli argenti, per cui La Rete infatti può garantire una diffusione globale, che difficilmente potrebbe essere raggiunta con gli strumenti tradizionali.

Una aportación documental al panorama de la platería alicantina en el siglo XVIII

ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO
Universidad CEU Carderal Herrera

En ocasiones resulta difícil ofrecer el planteamiento de un ambiente artístico en un lugar determinado. Concretando en la platería de la ciudad de Alicante, ese planteamiento aún se hace más complicado por doble motivo, pues a la carencia de las obras de platería que en otros tiempos hubieron de hacer los maestros plateros autóctonos y otros foráneos debe sumarse la ausencia de los testimonios documentales, pues únicamente se conserva en el Archivo Histórico Municipal un libro que, bajo el título de *Oro. Plata. Plateros*, contiene las diversas Leyes y Pragmáticas que fueron emanadas directamente de la Corona en el primer tercio del siglo XVIII así como las propias del Colegio de Plateros de la ciudad y reino de Valencia, que como es lógico afectaban a los obradores de la capital alicantina [1]. Con todo, aún no ha podido establecerse el estado de la cuestión de la platería de la ciudad de Alicante [2]. Muchos son los plateros que llegan a la ciudad de Alicante

1 Deben considerarse asimismo los libros procedentes de los archivos históricos parroquiales de las iglesias alicantinas, aunque se hallen muy mermados, cuyos inventarios dan a conocer el rico y variado patrimonio de platería que se encerraba en las sacristías, además de los libros de cuentas.

2 Con respecto a los plateros alicantinos, puede consultarse L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «Algunas notas sueltas sobre el arte de la platería y plateros en la ciudad de Alicante (siglos XVI al XVIII)». *Revista del Instituto Alicantino de Estudios* nº 24 (1978), pp. 57-61. Por otro lado, parte de la larga nómina de plateros alicantinos fue ofrecida en A. CAÑESTRO DONOSO, «Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 204-205.

para ubicar su taller , aunque habrá otros que lo hagan sólo para participar en la feria de la Santa Faz [3]. Además de todos ellos, numerosas familias de la capital se dedicaron al arte de la platería y tenían sus obradores en las calles más céntricas [4]. Junto a estas consideraciones, debe tenerse en cuenta que el XVIII supuso el gran siglo para la ciudad de Alicante, pues en tal momento se construye y remoza mucha de su arquitectura civil y religiosa, incluyéndose las correspondientes capillas y altares, en cuyos ámbitos la platería desempeñaría un papel crucial siguiendo los postulados del Concilio de Trento[5]. Así pues, muchos son los destinos que las obras

3 Se ha hallado la referencia documental que sitúa al conocido platero valenciano Fernando Martínez en Alicante, pues en 1782 se le encarga para la colegial de San Nicolás «un viril para el Santísimo Sacramento» por el que recibe 1455 libras. Por otra parte, para ampliar la información sobre la feria de la Santa Faz, que se celebraba por un periodo comprendido entre tres y diez días, puede consultarse E. CUTILLAS BERNAL, «La peregrina. Ferias y rogativas de la Santa Faz. Aspectos rituales. Conmemoraciones cotidianas en el Alicante de los siglos XVII y XVIII». *Canelobre* nº 29-30 (1995), pp. 147-149. Se indica que en principio la feria tenía lugar con motivo de la celebración de la festividad de la Santa Faz a fi nales de abril, pero los comerciantes solicitarán en el primer tercio del XVIII que la feria se aplace al mes de julio. Además, puede darse el fenómeno contrario, es decir , plateros alicantinos que acuden a las ferias de otras localidades vecinas, como es el caso de V icente Barco, quien en 1732 se desplaza a Elche para participar en su feria de San Andrés, por los fi nales del mes de noviembre. O el reputado José Amérigo, maestro platero de la fábrica de la colegial de San Nicolás, que también viaja a Elche en 1731 y , al estar ausente, no pudo ser visitado su obrador .

4 Archivo Histórico Municipal de Alicante, *Oro. Plata. Plateros* , varios años. Sig. 42/5. La documentación indica, por poner algún ejemplo, que el platero José Amérigo tenía establecido su obrador en la calle Mayor junto a su hermano Bartolomé. Otras calles en las que estarían presentes los talleres son la calle del Valle o la de los Santos Médicos, vías céntricas que han seguido manteniendo la tradición de la platería incluso hasta la actualidad, pues aún se conoce la existencia de algunas joyerías, siendo el propietario de una de ellas uno de los descendientes de la dinastía de los Amérigo. El profesor Cots (F.P. COTS MORATÓ, *Biografías de los plateros valencianos en la Edad Moderna: siglos XVI-XIX*. Valencia, 2005) enumera los siguientes plateros relacionados con Alicante por varias razones: Bartolomé Amérigo (padre e hijo), José Amérigo, Domingo Amérigo, Francisco Amérigo, Manuel Amérigo, Tomás Amérigo, Tomás Barco, Vicente Barco, Miguel Bellot, Vicente Bellot, Salvador Bort (padre e hijo), José Bort, Francisco Calvo, Juan Calvo, José Calvo, José Domingo Calvo, V icente Calvo, José Carratalá, Francisco Fernández, Francisco Ferrandis, Damián García, José García, Bartolomé Guillín, Antonio Lambea, Francisco Martínez, Juan Antonio Pagán, Juan Bautista Pérez, Bernardo Pérez, José Pérez, Bernardo Quinzá, Bautista Rodrigo, Jaime Santa, Baltasar Santa, Antonio Segura, José Serra, Alejandro Silvestre. Muchos de estos plateros son oriundos de Alicante y tienen en dicha ciudad establecido su obrador, aunque la documentación del Colegio sitúa a otros tantos en la capital alicantina por estar trabajando para un determinado templo (caso de Bernardo Quinzá en San Nicolás o el oriolano Martínez Pacheco, que es contratado para «distintos quehaceres» del templete-sagrario de San Nicolás). También puede darse el caso de plateros valencianos que arriban a Alicante para aprender el oficio de platero (es conocido el ejemplo de José García, un valenciano que se traslada para aprender con Cristóbal Pascual), acatando las disposiciones que sobre los aprendices y su formación se desarrolla en las Ordenanzas del Colegio de 1733. Desgraciadamente no ha llegado obra de todos estos plateros alicantinos a nuestros días, pues únicamente se conserva el juego de candeleros que Quinzá labrase para San Nicolás en 1772 (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, ob. cit., p. 208), siendo el resto de piezas existentes de talleres madrileños, valencianos o franceses.

5 Cfr. J. RIVAS CARMONA, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003* . Murcia, 2003, pp. 515-536.

de los plateros alicantinos tenían, pues, a las iglesias de San Nicolás y Santa María, junto con las de todos los conventos y monasterios de Alicante y alrededores, se suman las iglesias de las localidades vecinas y los palacios de la clase aristocrática local, también necesitados de las pertinentes cuberterías y otros tantos elementos del ámbito doméstico[6].

Se conocen muchos de los datos biográficos de los plateros alicantinos, sobre todo del siglo XVIII, aunque el presente trabajo no tiene por objeto ofrecer la totalidad de dichos datos, sino más bien dar a conocer la documentación inédita sobre el funcionamiento y desarrollo de la normativa del Colegio de Plateros valenciano aplicada al caso concreto de la ciudad de Alicante, especialmente aquellas cláusulas que indican la obligatoriedad de visitar los obradores de los plateros. No obstante, no constituye un hecho aislado esa decisión del Colegio, pues las visitas a las platerías se institucionalizan en el siglo XVIII por el Gobierno central para controlar y fiscalizar este tipo de oficios liberales[7].

Antes de continuar con el capítulo de las visitas a las platerías cabe hacer un breve repaso por los diferentes cargos corporativos que los mismos plateros podían desempeñar, además de sus propias tareas de labra de la platería. En este sentido, un maestro platero, debidamente colegiado en el Colegio de Plateros de Valencia, podía llegar a ostentar cargos de verdadera responsabilidad como el de apoderado del Colegio en Alicante[8], el de maestro platero de tal o cual parroquia[9], o el de Fiel Contraste o Marcador de la ciudad, que era el platero encargado de velar por la calidad de la plata. Esta responsabilidad provenía directamente del Concejo alicantino, aunque únicamente es conocido en la documentación el nombramiento de Francisco Ferrandis como «fiel ejecutor… y práctico veedor para que asista a los reconocimientos que convengan ejecutarse», es decir, que en la persona del platero Francisco Ferrandis se instituía la figura del Fiel Contraste.

El Real Decreto de 28 de febrero de 1730 insta a los concejos municipales a examinar todas las piezas de plata[10], llevándose a cabo tal proceso mediante la visita a las platerías, según se ha visto. El Concejo alicantino delega en diciembre de

6 Para profundizar en la relación entre la platería civil y la religiosa, puede consultarse C. HEREDIA MORENO, «De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 265-286.

7 Se indica en la documentación que las visitas se hacen con el objeto de «impedir la falsedad de las monedas y falta de ley en las alhajas de oro y plata». En el Documento nº 2 del Apéndice Documental se transcribe el documento inédito de los plateros de Alicante.

8 Los plateros Bartolomé Amérigo y José Calvo ejercieron el cargo de apoderado del Colegio de plateros de Valencia, es decir, los máximos representantes del Colegio en una determinada platería y los encargados de marcar las piezas.

9 Puede consultarse al respecto A. CAÑESTRO DONOSO, ob. cit., p. 204-205. Bartolomé Amérigo, José Calvo y Antonio Lambea desempeñan el cargo de maestro platero de la Concatedral de San Nicolás.

10 Ver al respecto el Documento nº 1 del Apéndice Documental.

1730 en el maestro platero Francisco Ferrandis el cargo de marcador y, en el mismo documento, se solicita a la Casa de Moneda nacional la elaboración del marco de la ciudad, inexistente hasta ese momento. Un año más tarde, el marco ya está siendo practicado en la platería alicantina tal como queda recogido en los documentos de las visitas a las platerías [11].

En otro orden de factores, resulta curioso el hecho de localizar una doble, pero lógica, procedencia de la legislación con respecto a las visitas de los obradores de platería. Como se apuntaba, en 1730 se establece mediante Real Decreto la implantación de tales visitas así como el protocolo a seguir durante las mismas. Por otra parte, en 1733, dentro de las Ordenanzas del Colegio de Plateros de Valencia, se incluye un capítulo relativo a las visitas:

> «*V. Que los mayorales les reconozcan y visiten las tiendas y obreros siempre que lo juzguen conveniente. Facultades y demás circunstancias que se previenen.*
>
> *Asimismo, ordeno que los cuatro mayorales, que ahora son y en adelante fueren, con los demás que acostumbran a hacer las visitas o por parte de ellos, deban todas las semanas reconocer los obradores, cuartos u otros lugares en donde se trabajare plata u oro y tomar de dicha plata u oro que hallaren para reconocerlo, aunque sea un día u dos de la semana o más o menos si quisieren y juzgaren por conveniente. Y que por esto no se atreva platero alguno a decir ni hacer injuria a los dichos mayorales, bajo la pena de mil y ochocientos maravedís, repartidos como queda dicho…* »[12].

Aunque los datos que se ofrecen en este estudio se limitan a los años de 1730 a 1732, debido a la carencia documental, es plausible pensar que tales visitas seguirían practicándose, pues en 1771 el rey Carlos III firma las *Ordenanzas generales de*

---

11 La visita de 26 de octubre de 1731 al obrador del platero Bartolomé Amérigo señala que, una vez examinadas las piezas trabajadas, «sólo se advirtió faltarles a dichas piezas la marca de la ciudad, manifestando el dicho Amérigo que el negativo de no estar marcada dicha plata ha sido porque el marcador Francisco Ferrandis… le respondió que no tenía puntas y que las esperaba para hacerlo». Hasta la fecha no ha sido hallada tal marca de localidad, que debía ser diferente a la L coronada que correspondía al Reino de Valencia. El texto completo se reproduce en el Documento nº 2 del Apéndice Documental. Con respecto a las marcas de otros municipios alicantinos deben citarse la de Orihuela (el oriol, emblema de la ciudad) y la de Elche (Elig). Para profundizar en el aspecto del caso ilicitano puede consultarse A. CAÑESTRO DONOSO, «Algunas consideraciones sobre la platería en Elche». *El Salt* nº 15 (2008), pp. 28-29. Del mismo autor «La platería de Elche y su significación histórica» en AA.VV., *Actas de las I Jornadas sobre Patrimonio Ilicitano*. Elche, 2010 [en prensa] y «El impacto de la Contrarreforma en las platerías parroquiales de Elche: notas para su investigación y estudio». *Sóc per a Elig* nº 21 (2009), pp. 105-111.

12 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, 2005.

Platería, en las que inserta una ley referida a las «V isitas de platerías por los mar - cadores públicos para el reconocimiento de los marcos, pesas y ley de las alhajas de oro y plata», compartiendo normativa con lo expuesto más arriba [13].

En conclusión, mediante el conocimiento de los datos relativos a los plateros, puede calibrarse el panorama artístico imperante en el primer tercio del siglo XVIII, llegando a comprender la importancia de la platería en la ciudad de Alicante, con un nutrido obrador y unas aportaciones patrimoniales de verdadera relevancia. El presente estudio ha pretendido hacer una primera aproximación al ambiente de la platería, a la vez que rescatar una parte de la memoria artística de la ciudad de Alicante, que de esta forma ve resaltadas su historia y su riqueza.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1.

Real Decreto de 28 de febrero de 1730 para que la justicia y un regidor alternativamente por meses tomaran a su cargo con el marcador que se nombrare el marcar todas las piezas de plata y oro que fabricaren los plateros, y examinen sus pesos para ver si la plata y el oro son del quilate y ley prevenida en dicho Decreto, practicándose esta diligencia en las ferias y que su omisión fuera cargo de residencia.

He resuelto que desde ahora en adelante todos los plateros, así en estos Reinos como en los de Indias, labren precisamente la plata de la ley de once dineros, como tengo mandado se ejecute la moneda de plata, que se labrare, por el artículo I. de la ordenanza establecida en 9 de junio de 1728 para las Casas de Moneda de España y de Indias; corroborando la resolución que tomé por decreto de 13 de julio de 1709 expedido a este Consejo: y que siendo de menos ley , no se pueda marcar ni vender, ni se venda ni marque; y si se hiciere lo contrario, se les castigue con las propias penas que están impuestas por leyes a los que labrasen plata de menos ley de los once dineros y cuatro granos. Y estando, por lo que toca al oro, permitido a los plateros por la ley precedente, que puedan labrarle de veinte y cuatro quilates, de veinte y dos, y veinte, sin duda porque cuando los Reyes mis predecesores promulgaron esta ley tendrían las varias monedas de oro, que corrían en aquellos tiempos, unas la ley de veinte y cuatro quilates, otras las de veinte y dos, y otras las de veinte, pues es natural que habiendo atendido a que la plata labrada fuese de la misma ley que la amonedada, seguirán la propia acertada máxima por lo que mira al oro; y respecto de que de muchos años a esta parte se debe labrar y labra la moneda de oro de ley de veinte y dos quilates, así en las Casas de Moneda de estos Reinos

13 Para que puedan establecerse comparaciones, se transcribe el texto completo en el Documento nº 3 del Apéndice Documental.

como en las de Indias, cuya práctica está autorizada también por el artículo 7. de la referida ordenanza del año de 1728; mando que todos los plateros, así en estos Reinos como en los de Indias, labren precisamente el oro de la misma ley de veinte y dos quilates; y que siendo de otra ley , no se pueda marcar ni vendar , ni se venda ni se marque, bajo las penas que están impuestas por leyes a los que labraren oro de menos ley que los veinte y dos quilates. Y hallándome informado, que aun en los pesos y pesas con que reciben y venden el oro y plata hay perjuicio al Común, pidiendo este universal perjuicio pronta y efi caz providencia que lo ataje y obvie para en adelante; mando se expidan órdenes circulares a todos los Corregidores y Justicias de estos mis Reinos, para que, como se ordena en la ley 8 de este título, el Concejo de cada ciudad, villa o lugar donde hubiere cambiadores y plateros, nombre y ponga en cada mes dos ofi ciales del mismo Concejo, uno que sea Corregidor o Alcalde, y el otro Regidor o Jurado, y tomen consigo, si lo juzgaren conveniente, al marcador que fuere puesto por el tal Concejo; y un día en cada mes, cual ellos quisieren, sin decirlo ni apercibir primero, pidan y requieran todas las pesas de oro, y el marco y el peso, y la plata de marcar que se ha vendido, y está para marcar por los cambiadores y mercaderes y plateros que hubieren en la tal ciudad, villa o lugar, y de las otras personas que tienen peso y pesas y trato de ellos; y vean la plata que venden, y la que hubieren vendido después que se haya hecho notoria la ley que ha de tener , y reconozcan si es de marco justo y sellado, como debe ser , y si las pesas son justas, y tienen las correspondientes señales y marcas; y si hallaren que las dichas pesas, granos y marcos no son justos, y no tienen la señal que deben tener, y que la plata u oro es de menos ley o que está menguado el peso con que se pesan, ejecuten en los que hallaren culpantes las penas contenidas en las leyes: y es mi Real ánimo, que los Corregidores y Justicias hagan notoria esta resolución en los respectivos Ayuntamientos y Concejos, y que ejecuten también estas diligencias con toda exactitud en las ferias de los lugares, por ser donde con más frecuencia y mayor facilidad se cometen estos abusos; con declaración de que en las residencias que se tomen a los Corregidores, se les haga cargo sobre el cumplimiento de todo lo referido, y se les multe a proporción de la falta en que hubieren incurrido [14].

14 *Novísima Recopilación de las Leyes de España* , tomo IV, libro IX, pp. 284-285.

Documento nº 2.

Archivo Histórico Municipal de Alicante .
Oro. Plata. Plateros.
Signatura 42/5, **pp. 34-48.**

Testimonio dado por el escribano del A yuntamiento de haber nombrado esto, en obedecimiento del Decreto de su Majestad que precede para el examen del Fiel ejecutor que entonces era, y en adelante fuere, para que todos los meses de acuerdo con la Justicia, y asistido de Francisco Fernández, platero, a quien también nombró el Ayuntamiento por veedor, hicieran mensualmente el examen y reconocimiento de las piezas de plata labradas. Y enseguida se hallan las visitas que se hicieron en casa de los plateros.

Vicente Navarro y Pastor, escribano del Rey Señor nuestro y su Corte, Reinos y Señoríos, público del juzgado de esta ciudad de Alicante, y de su ilustre ayuntamiento, habilitado por el procedimiento del escribano propietario del mismo. Certifico que en el Cabildo que se celebró en el día 27 de mayo pasado de este año, los Señores justicia y resto de esta dicha ciudad, en vista de la Real Providencia de Su Majestad y Señores, de su Real y Supremo Consejo de Castilla y del Real Decreto inserto en ella, sobre la ley que debe tener la plata y oro que fabrican, venden y marcan los plateros, que se reconozcan y afi nen los pesos y pesas que usan para comprar y vender, autorizado por Tomás Comes, escribano, de acuerdo de la Real Audiencia de este Reino, que se sirvió pasar a este ilustre ayuntamiento el Sr. D. Alejandro de la Mota, gobernador y corregidor de esta dicha ciudad para su puntual cumplimiento.

Acordaron se guarde, cumpla y ejecute en todo y por todo, según como en ella se contiene. Y para su efecto nombraron sus Señorías al caballero Fiel Ejecutor que ahora es y en adelante fuese, y por práctico veedor para que asista a los reconocimientos que convengan ejecutarse a Francisco Ferrandis, otro de los maestros plateros de esta dicha ciudad y respecto a no tenerse noticia de que haya en esta ciudad marco formado para el de la Real Casa de la Moneda para que su puntual ejecución de dicha orden y a fi n de que puedan pasar el reconocimiento de las casas de los plateros al ejecutar en ellas con sus pesos y marcos que cada uno tiene, Alejandro Colego, sea dicho asimismo se escribiere a Rogelio Verdú, síndico extraordinario de esta ciudad de Alicante para que sin pérdida de tiempo lo mandase hacer y formar el Real de dicha Real Casa, y lo remitiese en primera instancia.

Y habiéndose escrito la referida carta al mencionado Sr . Verdú, en su respuesta remitió dicho marco que está en el archivo de dicho ilustre ayuntamiento. Y para el que se celebró en el día de ayer cuatro de los corrientes, dichos Señores justicia y otros, acordaron que en el día de hoy a las once horas de la mañana se ejecute dicho reconocimiento por el Sr . D. Juan Fernández, otro de los regidores de esta

ilustre ciudad, por ausencia del Sr. D. Francisco Verdú, Fiel Ejecutor con asistencia del Sr. José Antonio Reguero, abogado de los Reales Consejos, Alcalde mayor y Corregidor, por su Majestad de esta dicha ilustre ciudad, conmigo el infrascrito escribano y el referido Francisco Ferrandis, precediéndole primero y ante todas cosas el juramento de llevarse bien y fi elmente en dicho reconocimiento y en su virtud fue llamado el dicho Francisco Ferrandis a las casas de este ilustre ayuntamiento y en presencia de dichos Señores, el referido Sr . Teniente de Corregidor le sirvió su juramento por dichos Señores y a una señal de Cruz que había en cuyo cargo prometió de llevarse bien y fi elmente en dicho encargo. Según por extenso consta por los citados cabildos que quedan en el archivo de este ilustre ayuntamiento.

Y para que conste en el orden de esta dicha ilustre ciudad, doy el presente que signo en Alicante a cinco días del mes de diciembre de mil setecientos y treinta.

Vicente Navarro y Pastor

En 26 de octubre de 1731, los Señores teniente Corregidor , Arques y Verdú, y escribano Tomás Bayona, y el fi el Marcador, Francisco Ferrandis.

Visita de Plateros.

Visitada la casa de José Amérigo, se hacen diferentes piezas de plata que hallaron conformes. El marco que se cotejó estaba también conforme.

Visitada la casa de Antonio Pagán, se halló un cerquillo de plata que se encontró conforme. Se cotejó también el marco y se halló conforme.

Visitada la casa de Bartolomé Amérigo, platero, se encontraron diferentes piezas de plata que se encontraron estar conformes como asimismo el marco; sólo se advirtió faltarles a dichas piezas la marca de la ciudad, manifestando el dicho Amérigo que el negativo de no estar marcada dicha plata ha sido porque el marcador Francisco Ferrandis, habiendo acordado por él para el efecto de marcas, le respondió que no tenía puntas y que las esperaba para hacerlo.

Visitada la casa de casa de Vicente Barco, se encontraron varias piezas y encontraron estar conformes, como el marco y peso.

Visitada la casa de casa de Jaime Santa, se encontró estar conforme la plata que estaba trabajando y el marco asimismo.

Visitada la casa de casa de Francisco Ferrandis, se encontró estar conforme la plata que estaba trabajando.

Visitada la casa de casa de V icente Calbo, se encontró estar fuera en la feria y no se comprobó ninguna.

Visitada la casa de casa de Bautista Rodrigo, platero, se halló un pedazo de plata en pasta que se le encontró estar conforme, como asimismo el marco, diciendo que las piezas de plata las tenía en la feria.

En 5 de diciembre de 1731, Visita de los plateros ejecutada por el Sr. Teniente Corregidor y el Sr. Fernández.

Visitada la casa de Bartolomé Amérigo, maestro platero. Se han tocado diferentes piezas y están conformes a la ley, y respecto de que el marco no está conforme con el de la ilustre ciudad se mandó retirar.

Visitada la casa de José Amérigo, maestro platero, respecto de estar ausente en la feria de Elche, se suspendió el reconocimiento y sólo se encontró el marco y por no estar conforme se retiró.

Visitada la casa de Vicente Barco, maestro platero, respecto de haberse encontrado un pie de un salero de plata, que no es de la ley, mandaron sus Señorías se retenga por ahora dicha pieza. El marco por no estar conforme se mandó retirar. La pieza pesó cuatro onzas.

Visitada la casa de Domingo Calbo, maestro platero, no tiene piezas. Hicieron pagar un tenedor y una aguja que no es de la ley, se mandó retirar las piezas. El marco no se encontró estar conforme.

Visitada la casa de Francisco Ferrandis, maestro platero, se han reconocido diferentes piezas y se hallaron conformes y el marco se mandó retirar por no estar conforme.

Visitada la casa de Jaime Santa, maestro platero, el marco por no estar conforme se retiró y las piezas que se reconocieron son de ley.

Visitada la casa de Vicente Calbo, las piezas que se encontraron son de la ley y el marco se retiró.

En 18 de diciembre de 1731, Visita de los plateros ejecutada por el Sr. Teniente Corregidor y el Sr. Fernández.

En casa de Antonio Pagán, platero, no se encontró pieza alguna de plata y se encontró el peso y pesas bueno, excepto que en la pieza de la onza le falta un grano.

Visitada la casa de José Amérigo, platero, en la Calle Mayor, se tocó en la piedra un pedazo de plata en barra y se encontró estar conforme, y no se refirió el peso y pesa, respecto de estar fuera dicho Amérigo que se lo llevó.

Visitada la casa de Bartolomé Amérigo, maestro platero, en la Calle Mayor, se encontraron diferentes cucharas todas marcadas, también conforme el peso y pesas. Advertimos en la pieza de dieciséis onzas le faltan doce granos y se mandó retirarla.

Visitada la casa de Vicente Barco, maestro platero, se encontraron un par de salvillas buenas, y el peso y pesas también buenos.

Visitada la casa de Bautista Rodrigo, maestro platero, Calle del Valle, se encontró cerrada por hallarse fuera de esta ciudad y se dejó de hacer la visita.

Visitada la casa de Vicente Calbo, maestro platero, Calle de los Señores Médicos, no se encontró pieza alguna ni marco, si bien la balanza se encontró buena.

Visitada la casa de Jaime Santa, maestro platero, Calle de los Santos Médicos, se encontró una lámpara de plata buena, el peso y pesas también buenos.

Visitada la casa de Francisco Ferrandis, maestro platero, Calle de los Santos Médicos, se encontraron diferentes piezas y también el marco.

En 28 de febrero de 1732, V isita de los plateros ejecutada por el Sr . Teniente Corregidor y el Sr. Fernández.

Visitada la casa de Antonio Pagán, unas piezas de plata se hallaron ser de buena calidad y el peso conforme.

Visitada la casa de José Amérigo, habiendo reconocido diferentes piezas de plata, se hallaron ser de buena calidad y el peso conforme.

Visitada la casa de Bartolomé Amérigo, vistas diferentes piezas de plata, se halló todo conforme y el peso lo mismo.

Visitada la casa de V icente Barco, habiéndose reconocido diferentes piezas, se hallaron de buena calidad y el peso conforme.

Visitada la casa de Jaime Santa, se halló todo conforme.

Visitada la casa de Francisco Ferrandis, se halló todo conforme.

Visitada la casa de V icente Calbo, no se halló nada.

En 28 de febrero de 1733, V isita de los plateros ejecutada por el Sr . Teniente Corregidor y el Sr. Fernández.

Visitada la casa de José Amérigo, maestro platero, se tocaron diferentes piezas de plata y se hallaron conformes a la ley . Y respecto de habérsele hallado un mar - co que dijo haber traído de V alencia y estar arreglado a la última Pragmática, que parecía ser castellado, no correspondía con el de la cantidad y se mandó retirar , no obstante haber manifestado no usar ni haber usado de él hasta ahora.

Enseguida fue visitada la casa de Bartolomé Amérigo y habiéndose tocado diferentes piezas de plata, se hallaron ser de la ley . Sobre el marco, manifestó no tenerle desde que se le recogió en la visita antecedente y estar practicando actualmente diligencias para tener uno del Colegio, conforme a la última Pragmática, cuyo motivo añade que se lo han ofrecido para algunas piezas y se ha valido del de José Amérigo, su hermano.

Enseguida fue visitada la casa de V icente Barco y habiéndose también tocado diferentes piezas de plata, se hallaron ser de la ley. Y preguntado por el marco, dijo no tenerle y que espera tener uno, pues se le retiró en la antecedente visita.

Enseguida fue visitada la casa de Domingo Calbo, maestro platero, habiéndose tocado diferentes piezas de plata se hallaron conformes. No tiene marco porque

trabaja por su cuenta con el platero Francisco Ferrandis, cuyo marco se requiere para las entregas de la plata.

Enseguida fue visitada la casa de Antonio Pagán, en la que se encontraron algunas piezas de plata sin peso ni tampoco marco, desde que en la pasada visita se le retiró el que tenía.

Enseguida fue visitada la casa de Francisco Ferrandis, maestro platero, quien manifestó una pieza de plata que dijo que estaba trabajando, la cual vista y tocada se halló ser de la ley. Y respecto del marco, no le tiene desde que en la pasada visita se le retiró el que tenía.

Enseguida fue visitada la casa de Jaime Santa, maestro platero, quien manifestó una pieza de plata, y vista y tocada, se halló conforme y ajustada a la ley. Y respecto del marco, no le tiene desde que en la pasada visita se le retiró el que tenía.

Enseguida se visitó la casa de Vicente Calbo, maestro platero, quien manifestó diferentes piezas de plata que trabajaba, y habiéndose visto y tocado, se hallaron conformes. Y sobre el marco, manifestó que no le tiene desde que se le retiró en la pasada visita.

Documento nº 3.

***Ordenanzas generales de Platería* (1771), «Visitas de platerías por los marcadores públicos para el reconocimiento de los marcos, pesas y ley de las alhajas de oro y plata».**

1. En cumplimiento de las leyes, decretos, autos acordados y Reales instrucciones, el Ensayador mayor de la Casa de Moneda, donde la hubiere, acompañado de los Marcadores públicos, o estos sin el Ensayador, donde no haya Casa de Moneda, y de los aprobadores, diputados o primeros oficiales de la Congregación, visitarán cuatro o seis veces al año las tiendas y obradores de los plateros que labraren o vendieren alhajas de plata, oro o piedras preciosas, y los de los demás artífices agregados a las platería; reconociendo los marcos, pesos y pesas que tuvieren para pesar estos metales en pasta y vajilla, y todas las obras y alhajas que tuvieren trabajadas, o se estuvieren trabajando: y para que todo se ejecute sin fraude ni colusión, se les recibirá declaración jurada a los artífices, sobre no tener más alhajas que las que se les encuentren o manifiesten en el acto de la visita.

2. Con la propia autorizada formalidad, en los tiempos y días que parezcan más oportunos, se visitarán con buen modo los almacenes y tiendas de los mercaderes que se sepa hacen comercio de las alhajas de oro o plata o piedras preciosas, reconociendo en ellas la ley y el método que observan en comerciarlas; pues lo deben hacer bajo las reglas prevenidas en los capítulos de esta ordenanza, sin mezclarse con ningún pretexto en los demás ramos de sus comercios, ni en el examen de más pesos o pesas que los que tengan para el oro y la plata.

3. En las ciudades, villas y lugares donde por falta de competente número de artífices no pueda formarse Colegio ni Congregación, y en que sólo residan algunos plateros particulares, que según lo prevenido en el capítulo 2 del título I, deberán estar incorporados en la Congregación de la capital más inmediata, se harán las visitas una o dos veces al año, según lo dicte la utilidad pública, y lo acuerden los Subdelegados de las respectivas capitales; y en estos casos la ejecutará el marcador de la capital, acompañado del diputado u oficial que nombre la Congregación, con auxilio de las Justicias ordinarias de los pueblos en que residan los enunciados plateros; a cuyo fin se le dará por el Subdelegado el correspondiente despacho cometido a las propias Justicias, para evitar los gastos que ocasionaría su personal asistencia: bien entendido, que los gastos de esta clase de visitas han de ser de cuenta de los fondos comunes de la Congregación de la capital en todo aquello que exceda de las multas y penas de los visitados.

4. El reconocimiento de las alhajas marcadas se reducirá al examen de la legitimidad de las marcas; y el de las que estuvieren todavía sin marcar, se hará por el toque o parangón, procurando no maltratarlas en estas operaciones: y si por ellas se hallaren faltas de ley, y el dueño pidiere que se haga su reconocimiento por el ensaye para mayor seguridad de la ley, lo ejecutarán así, y no se procederá a esta prueba sin que el dueño lo pida.

5. Si por las expresadas pruebas del toque y parangón, o por la del ensaye, en caso de que el dueño lo haya pedido, resultaren faltas las alhajas, se mandarán deshacer, imponiendo a sus dueños y artífices las penas establecidas por ordenanza con su aplicación, a cuyo fin se proveerá auto formal de visita, que se notificará incontinenti a las partes; y si lo consintieren, se pondrá luego en ejecución; pero si se apelare de él a la Junta general de Comercio y Moneda, se admitirá la apelación lisa y llanamente, manteniendo la alhaja o alhajas en depósito, con la señal o marca que el Contraste tenga por suficiente para que no se cambien, sin deshacerlas, ni exigir las penas de ordenanza, hasta que en la expresada Real Junta se evacue la causa, o se tome final providencia.

6. Además del reconocimiento que deberán hacer de la ley de las alhajas, según la que respectivamente va declarada en los capítulos del título I (*ley 2.4*), lo harán igualmente de si las alhajas de oro y plata, que tuvieren de venta los plateros, se halan o no con las marcas que le corresponde, teniendo para ello presente lo dispuesto en los capítulos 7 y 8 del propio título.

7. Finalizada la visita, remitirán los Subdelegados a la Real Junta de Comercio y Moneda por mano de su Secretario los autos y diligencias originales de ella, con informe de lo que les parezca poner en su noticia, para que en su vista determine lo que estime más justo: y se previene, que ni los Jueces ni los Ministros, ni las demás personas por razón de su trabajo han de poder llevar derechos, salarios ni otra gratificación alguna de los sujetos a quienes se visite, mediante deberse hacer todo de oficio, y que la Junta en las denunciaciones y penas pecuniarias que resulten de las visitas, de que como va dicho han de dar cuenta, tendrá cuidado de no atenderlos al

tiempo que se tome providencia: y para que los Escribanos no tengan la excusa de no poder vivir sin sus derechos, se les suplirán internamente de los fondos comunes de la Congregación los que sean legítimos, con más el gasto de papel y escrito, de cuyo importe se pondrá nota al fi n de los autos para su reintegro [15].

15 *Novísima Recopilación de las Leyes de España* , tomo IV, libro IX, pp. 291-292.

El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya

RAQUEL CILLA LÓPEZ
Museo Diocesano de Arte Sacro (Bilbao)

AMBIENTE EN LA VIZCAYA DEL SIGLO XVII

La perspectiva del mundo platero en la Vizcaya del seiscientos no se trazaba muy distinta a la de otras platerías limítrofes o de las que era deudora estilísticamente. Los periodos de crisis y altibajos a nivel demográfico y económico, se sucedieron desde fines del siglo XVI hasta el último tercio del XVII[1]. Vizcaya sufrió un estancamiento del crecimiento poblacional, que unido a un menor número de intervenciones en las iglesias y a la tradicional inexistencia de una clase noble poderosa, debieron de tener repercusión en la práctica artística. Sin embargo, la contrapartida a esta situación vino dada por el aumento de las rentas de las iglesias, las donaciones y mandas particulares –algunas de ellas de indianos emigrados a ultramar– y el incremento de las actividades mercantiles vinculadas al comercio marítimo[2]. El resultado fue el aumento del ajuar litúrgico, de los objetos de plata y, en muchos casos, el aderezo de piezas antiguas para un adecuado servicio pastoral. Son frecuentes en este momento

1 J.M. CIFUENTES PAZOS y Á. LARREA BEOBIDE, «La población vizcaína en el siglo XVII: tendencias dominantes». *Vasconia* nº 29 (1999), pp. 5-19.

2 L.M. BILBAO BILBAO, «Crisis y reconstrucción de la economía vascongada en el siglo XVII». *Saioak. Revista de Estudios Vascos* nº 1 (1977), pp. 157-180.

las recomendaciones de los visitadores de hacer arreglos[3], de refundir objetos viejos para fabricar otros[4] y también de encargos de piezas *ex novo*[5], anotándose ya con cierta frecuencia los nombres de los artífices encargados. Este renovado interés por adecentar el ajuar litúrgico, tuvo su origen en las disposiciones emanadas de Trento, en las que se prestó una especial atención a la liturgia y su aparataje, que debía de presentar el suficiente decoro para administrar los distintos sacramentos.

Además para entonces el gremio de plateros, que podría superar la decena, se encontraba plenamente regulado. Las Ordenanzas Municipales de 1673[6] dan fe del pretendido control que sobre la actividad quería mantener el regimiento bilbaíno, pese a que es de sobra conocido el incumplimiento sistemático del preceptivo marcaje y los fraudes en la liga del metal[7]. El número de piezas conservadas es considerable siendo, salvo excepciones, muy austeras y funcionales, aunque muchas de ellas carecen de punzones. En éstas obras trabajarían sobre todo artífices bilbaínos, como Martín Olarte, los Gardoqui o Celedón Usparicha, a los que ocasionalmente se sumaron guipuzcoanos, burgaleses o vitorianos, que acudían allí donde se les ofrecía trabajo. Esta afluencia de plateros foráneos puede ser un indicio de que por entonces en Vizcaya el gremio acusaba cierta debilidad y no resultaban suficientes para atender la demanda existente. La concurrencia de orfebres guipuzcoanos es por otra parte, y teniendo en cuenta la proximidad geográfica y la relación de la zona oriental vizcaína con algunas localidades limítrofes guipuzcoanas, bastante razonable.

El tipo de piezas más abundante en este momento son las vinculadas con la Eucaristía, una vez más debido al influjo de Trento, y resultan ser los cálices y copones, si bien las custodias ganan igualmente protagonismo. Además éstas son, con respecto a los cálices y copones, de factura y calidad superior, alcanzándose cotas sobresalientes con magníficos ejemplares como la andaluza atribuida a Juan Laureano de Pina de la catedral de Santiago (Bilbao) o la peruana firmada por Luis de Lezana perteneciente a la iglesia de la Degollación de San Juan Bautista de Molinar (Gordexola), por citar un par de las principales que se han conservado.

---

3 La iglesia de San Esteban de Etxebarri, en 1697, realiza algunos pagos por «aderezar la bola de la cruz mayor» y «adrezar un copón de plata que está en el sagrario». Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Etxebarri, iglesia de San Esteban, libro de fábrica 1543-1755, sig. 1951/003-00.

4 Un ejemplo: en las cuentas de la iglesia de Andra Mari de Galdakao de 1685 el cura manda fundir «una jarra de plata, dos salvillas, dos bernegales y otras alhajitas de plata, y con ella y añadiendo más plata hizo una lámpara nueva», en Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Galdakao, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, libro de fábrica 1587-1709, sig. 2149/001-01.

5 En 1611, el sacristán de la iglesia de San Pedro de Romaña informa que tiene necesidad de un incensario de plata, a lo que el visitador accede y ordena que se haga. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Trucios, iglesia de San Pedro de Romaña, libro de fábrica 1611-1631, sig. 3267/002-00, fol. 3.

6 N. de SEDANO (ed.), *Ordenanzas de la noble villa de Bilbao*, Bilbao, 1673. Se dice que «sus obras deben marcarlas», siendo el Ayuntamiento el que «les de la marca que han de echar».

7 Un caso explícito fue la denuncia en 1665 del juez mayor de Vizcaya contra Lázaro de la Serna, marcador de la villa, y los plateros Domingo Fernández del Río y José Enciso, por fraude en la composición de la plata. Recogido en Archivo Municipal de Bilbao, Sección Antigua, 0033/001/006.

LA OBRA DE FRANCISCO ARENAS EN EL TERRITORIO VIZCAÍNO

Entre aquellos plateros foráneos que realizaron piezas para templos del Señorío, se encuentra la saga de los Arenas, familia que trabajó fundamentalmente en el oriente del territorio vizcaíno, y de la que destacó Francisco Arenas [8], activo en Vizcaya desde mediados del siglo XVII. Natural de Motrico (Guipúzcoa), fue el fundador de la saga de artífices plateros de este apellido, que tuvo su sede entre Azpeitia y Tolosa. Las datas hasta ahora conocidas para establecer un marco cronológico de su actividad se iniciaban en 1657 hasta 1695, aunque veremos que en Vizcaya su presencia se documenta una década antes. Pese a que centró su trabajo en Guipúzcoa, en Vizcaya hemos constatado varias obras de su mano y alguna otra referenciada documentalmente pero que no se conserva.

Tal como sucedía con otros artífices vitorianos y de la comarca del Deva –que comprendía alguna localidad vinculada como Vizcaya al obispado de Calahorra-La Calzada–, cuya actividad fue notable sobre todo en las zonas más orientales del territorio[9], Francisco Arenas dejó huella de su quehacer en localidades como Lekeitio, Ibarrangelua o Elorrio. Sus obras mantienen los preceptos de la corriente plástica del momento, de líneas elegantes, sobrias y con mesura en lo decorativo, dando como resultado realizaciones de un buen nivel artístico. Su estilo no difiere mucho de lo que se venía fraguando en otros núcleos importantes, como Valladolid o Madrid, y de hecho es fiel al clasicismo castellano, con alguna concesión a lo ornamental en los apliques de esmaltes, las asas y figuritas fundidas y la labor del buril. A continuación señalaremos las obras de su mano que se encuentran en Vizcaya.

Entre las piezas de realización segura de Arenas se cuenta una **custodia** de plata sobredorada[10] (90 x ∅ pie 25 x ∅ sol 36 cm.), perteneciente a la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Lekeitio (lám. 1). Es una custodia portátil clasicista de tipo sol, confeccionada con una chapa de plata gruesa. Presenta el pie redondo articulado en tres alturas, a saber: una inferior a modo de borde recto y liso, un segundo cuerpo abocelado, el más rico, definido por costillas y superficies donde aparecen engastados parejas de esmaltes ovales en azul, verde y ocre, junto a decoración grabada de ces, y por fin, rematando el pie, una tercera altura moldurada en recto que sirve de asiento al astil. Éste es de perfil balaustral, con una progresión de piezas semiesféricas y cilíndricas, recorridas de nuevo por ces buriladas, tornapuntas soldadas y botones de esmaltes. El expositor, de tipo sol, mantiene la tónica general. Apea en una pieza cuadrangular que exhibe un poderoso esmalte al

8 Para ampliar información sobre su perfil biográfico y profesional, ver I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. Donostia-San Sebastián, 2008, pp. 316-317.

9 J.Á. BARRIO y J.R. VALVERDE, *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, p. 18.

10 Se recoge brevemente en J. MUÑIZ PETRALANDA, *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*. Vitoria-Gasteiz, 2008, p. 74.

Lámina 1. *FRANCISCO ARENAS. Custodia (1654). Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, Lekeitio (Vizcaya).*

centro. El sol tiene marco burilado y cuatro apliques de esmalte que alternan con otras tantas gemas talladas en cuadrado, lográndose un bello ritmo de geometrías. Alternan rayos rectos y flameantes, estando aquellos rematados con estrellitas que incluyen piedras rojas en el interior. Lo mismo sucede con la crucecita que corona el sol, de brazos iguales de sección romboidal terminados en estrellitas con piedras. La pieza en general da muestra de un dominio maestro de la técnica, además de que compositivamente resulta equilibrada, elegante y , al mismo tiempo, muy rica, condición que se incrementa gracias a los botones de esmalte. Presenta dos veces la marca de autor en el interior del pie: F/ARE/NAS. Esta excelente obra supera a todas las piezas conocidas del autor . Pues no hemos encontrado en la nómina de Arenas una custodia tan soberbia, excelente ejemplar del clasicismo, como esta

de Lekeitio. Conocemos afortunadamente noticias sobre la encomienda de dicha custodia. Se conserva expediente notarial donde se dice que Arenas recibió en 1654 «una custodia de echura antigua, su plata de peso de treinta marcos y cinco onças de plata quitadas unas bidrieras de cristal» [11]. En dicha obligación el platero se compromete a trabajar sobre traza propia «conforme una echura que les mostro», a «dorar toda la dicha custodia» y a entregar la pieza terminada para «el día del Corpus Cristi primero benidero». Unos años después, el 31 de diciembre de 1657, recibe del doctor Cortazar, comisario del santo oficio, y del mayordomo de la fábrica de Lekeitio, Domingo de Zarandona, 529 reales de plata a cuenta de los 1221 que costó «la custodia nueba del Santisimo», quedando pendiente el resto del importe a cobrar para «el mes de agosto del año proximo que biene del 58» [12]. Se le pagan además seis ducados de vellón por «la caxa en que bino la dicha custodia». De las mismas fechas del año 1657 se guarda escritura notarial de cesión otorgada por Arenas, a favor del vecino de Lekeitio Juan de Lariz Olaeta, de los 529 reales y 6 ducados procedentes de la obligación del trabajo realizado para la iglesia [13]. En los libros de fábrica también se anotan estos descargos, en las cuentas de 1656 y 1657[14]. Todavía en 1659 Francisco Arenas firma escritura de obligación a favor del doctor Cortazar, de pagar 194 pesos de a ocho reales de plata [15].

Formalmente esta custodia responde a una tipología que conocerá su mayor auge durante el barroco. Sin duda, un templo importante como el lekeitiarra podía permitirse este encargo, que tras las estipulaciones trentinas y el protagonismo que cobran las procesiones y la mayor exhibición del Santísimo a los fieles, repercutió en la fabricación de este tipo de expositores. A diferencia de otras custodias clasicistas que participan de una mayor sobriedad estructural y discreción ornamental, la de Lekeitio constituye un ejemplar más exuberante, si atendemos además a sus dimensiones que le otorgan gran prestancia. En la misma tónica estilística y con un lenguaje plástico similar, hallamos algunas obras en Navarra [16] y Valladolid[17], que sin duda refuerzan el hecho contrastado de que en Bilbao y el entorno sus artífices bebían de otros focos importantes, siendo tradicionalmente el castellano su principal referente.

---

11 Archivo Foral de Bizkaia, fondos de la Casa de Juntas de Gernika, Protocolos Notariales, notario Juan de Loibe (años 1653-1654), 18 de febrero de 1654, folio 326-327, sig. 252/0183.

12 Archivo Foral de Bizkaia, fondos de la Casa de Juntas de Gernika, Protocolos Notariales, notario Juan de Loibe (años 1657-1658), 31 de diciembre de 1657, folios 377-378, sig. 254/0165.

13 Archivo Foral de Bizkaia, fondos de la Casa de Juntas de Gernika, Protocolos Notariales, notario Juan de Loibe (años 1657-1658), 31 de diciembre de 1657, folios 380-381, sig. 254/0167.

14 Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Lekeitio, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, libro de fábrica 1639-1708, sig. 2513/002-00.

15 Archivo Foral de Bizkaia, fondos de la Casa de Juntas de Gernika, Protocolos Notariales, notario Juan de Loibe (año 1659), 3 de septiembre de 1659, folios 171-172, sig. 255/0121.

16 M. ORBE SIVATTE, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*. Pamplona, 2008, p. 170.

17 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 214-215.

Dentro de su producción, la fabricación de custodias no resulta abundante, y así, además de ésta, se guarda otra en el mismo Lekeitio –sobre la que hablaremos más adelante– y una más en Bergara (Guipúzcoa), fechada en 1661 y que, como la que nos ocupa, fue realizada a partir de piezas de plata viejas de la iglesia[18]. A diferencia de nuestra obra, la de Bergara resulta más modesta, ya que carece de apliques de esmalte y cristales de colores, aunque existen coincidencias en la labor ornamental cincelada. Al mismo tiempo, el año de la confección de la custodia lekeitiarra es elocuente, si advertimos que las fechas que se apuntan para delimitar la actividad de Arenas en Guipúzcoa parten de 1657 [19], por lo que podemos suponer que el inicio de su profesión se desarrollaría al menos de forma paralela en V izcaya, siendo esta custodia una pieza ya de consolidado dominio profesional.

La actividad de Arenas se afi anza en esta zona del oriente vizcaíno, gracias además a otras referencias documentales.

La misma parroquia de Lekeitio para la que realizó la custodia le pagó en 1685 por un incensario[20] (21 cm.) que, aunque carece de marcas, podría identificarse con uno de los conservados en la iglesia, si atendemos a sus características estilísticas. Está ejecutado de plata en su color y es una obra modestísima si la comparamos con otras de su haber. Sobre una base redonda, muestra casca semiesférica con costillas que delimitan campos donde se instalan cabecitas fundidas de ángeles. El cuerpo del humero, de mayor empaque, es cilíndrico y calado, con motivos de ces buriladas muy desgastadas y asas fundidas. Remata en cúpula de media naranja, también perforada, con costillas y ces a buril, como el resto. Dada la sencillez de la pieza y la carencia de punzones manifestamos cierta reserva en la adjudicación, pues esta obra nos parece realizada con una maestría menor que las obras conocidas del autor (incluso en los sobrios cálices que confeccionó [21]), pudiendo la documentación reseñar otro incensario que hoy en día se encuentre desaparecido. No se conservan incensarios de factura cierta de Arenas con los que poder establecer una comparativa, aunque la documentación señala que dicho artífi ce realizó algunos para la parroquial de Bergara (Guipúzcoa) en 1667 [22].

Pertenece al autor otra **custodia** (55 x ∅ pie 18 x ∅ sol 25 cm.) que en esta misma villa lekeitiarra ejecutó para el convento de Santo Domingo (lám. 2), en el año 1674[23]. Trabajada en plata sobredorada, se levanta sobre una base redonda decorada con finas labores grabadas de espejos y tornapuntas, separadas por costillas planas. El

18 I. MIGUÉLIZ, ob. cit., p. 317.

19 Ibídem, p. 316.

20 Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Lekeitio, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, libro de fábrica 1639-1708, sig. 2513/002-00.

21 Del tipo que realizara para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Mendaro (Guipúzcoa) –ver I. MIGUÉLIZ, ob. cit., p. 508–, y que repetirá en Elorrio.

22 I. MIGUÉLIZ, ob. cit., p. 317.

23 La menciona J.Á. BARRIO en «El paisaje construído», en J.M. GONZÁLEZ CEMBELLÍN (ed.), *Lekeitio*. Bilbao, 1992, p. 196.

Lámina 2. *FRANCISCO ARENAS. Custodia (1674). Convento de Santo Domingo, Lekeitio (Vizcaya).*

astil, siguiendo los modelos cortesanos más estandarizados, se articula abalaustrado, con un cuerpo cilíndrico bajo, nudo ovoide y otras piezas que hacen de nexo, todas ocupadas por espejos ovales, tornapuntas fundidas, roleos y alguna fl or. El expositor, a modo de sol, es de rayos rectos y ondulantes alternos, rematando en cruz de sección romboidal con perinolitas en los vértices. En conjunto es un magníf co ejemplar de platería clasicista más típico, muy rico en la decoración cincelada, que sin embargo no alcanza el lustre de la custodia que hizo para la cercana parroquia, ni tampoco sus dimensiones. Afortunadamente exhibe en el interior del pie la fecha de fabricación, 1674, y al lado su marca F/ARE/NAS, por lo que se trata de una obra ya de plena madurez de Arenas, semejante en traza, ornato y calidad a lo que se realizaba en Castilla [24], aunque unos años antes. En 1675 se pagó al platero la

24 Las vallisoletanas o madrileñas admiten una buena comparación con la nuestra, como puede verse en J.C. BRASAS, ob. cit., fi g. 302-307 y en J.M. CRUZ V ALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid* . Madrid, 2004, pp. 92-93.

Lámina 3. *FRANCISCO ARENAS. Cáliz (1666). Parroquia de la Purísima Concepción, Elorrio (Vizcaya).*

cantidad de 517 reales y medio «por las echuras de la custodia», tal como se dejó anotado en un libro que compendia la crónica del convento [25]. Permite esta pieza una comparación con la custodia de la parroquia, no tanto en lo estructural o en su traza menos estilizada, como en lo ornamental, de nuevo predominando la labor del buril que perfila motivos de ces y vegetales. Y volvemos de nuevo al referente bergarés, cuya decoración vegetal y asitas fundidas son muy similares [26]. Lo que marca una mayor diferencia entre esta custodia del convento lekeitiarra y las otras dos de su haber, es sobre todo el nudo, planteado en este caso con traza ovoide y que nos recuerda a los ejecutados en custodias de artífices cortesanos que trabajan

25 Archivo del convento de Santo Domingo (Lekeitio), Crónica biográfica del convento que recoge un vaciado de algunos libros de gastos y visitas del convento desaparecidos durante la Guerra Civil española. Dato recogido igualmente por J.M. GARRASTACHU, *Seiscientos años de aventuras*, Bilbao, 1968, p. 123.

26 La custodia de la iglesia de San Pedro de Arizona (Bergara), de su mano, se reproduce en I. MIGUÉLIZ, ob. cit., p. 547, ficha 267.

en fechas anteriores. Estamos por tanto ante una obra de correctísima factura y buena calidad, que sin embargo resulta ya algo retardataria en cuanto al estilo, si bien es cierto que las tipologías y modelos alcanzaron tal popularidad y estereoripación que perduraron toda la centuria, máxime si consideramos que hablamos de un entorno provincial, no principal.

Para la parroquia de la Purísima Concepción de Elorrio, en el Duranguesado y relativamente cercana a las anteriores, Francisco Arenas contrató cinco cálices de los que se conservan tres que son prácticamente iguales. Se registran en las cuentas del año 1666[27]. Coinciden en las medidas –(25 x ∅ pie 15 x ∅ copa 9 cm.)– y están realizados de plata en su color y parcialmente dorados en la copa (lám. 3). La marca del autor, F/ARE/NAS, se localiza en el reverso del pie de uno de los cálices pero las noticias documentales y la extraordinaria semejanza de los tres cálices permiten adjudicarlos a Francisco Arenas sin riesgo de error. La traza de los cálices es idéntica, de perfil específicamente clasicista. Se apoyan en un pie redondo escalonado, cuerpo cilíndrico donde descansa el nudo, que es un jarrón con toro muy desarrollado en la parte cimera, y sobre el nudo, una pieza de sección troncocónica hace de nexo con la copa. Ésta se traza ligeramente acampanada, luciendo un baquetón a media altura en dos de los cálices, mientras el tercero carece de él. Siguen un modelo de cáliz que se había configurado durante el reinado de Felipe III (1578-1621), y, por su sencillez, bajo precio y suficiente elegancia, se extendió con éxito por la Península[28]. Participan los tres de elementos comunes, que igualmente son repetitivos en otros cálices y copones del momento en distintas platerías españolas (astil corto, grueso toro del nudo y gollete inferior igualmente destacado). Arenas ha perpetuado en este caso un modelo muy popular, cuya tipología ya es antigua en las fechas que elabora éstos de Elorrio.

Estos cálices son semejantes al de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Mendaro[29], aunque éste último de mayor estilización y complejidad en la copa, fechado a mediados del siglo XVII. También coinciden con la forma dada por Arenas al pie y astil de un copón conservado en Deba (Guipúzcoa)[30], fechado en el tercer cuarto del XVII.

Aparte de las piezas conservadas se conocen otras obras realizadas por Arenas en las parroquias vizcaínas, aunque no han llegado hasta el día de hoy. Así realizó una lámpara de plata para la parroquia de San Andrés en la localidad costera de Ibarrengelua, cercana a Lekeitio. En 1655 contrató la confección de una «lámpara de plata de hechura a lo moderno», con un peso de cuarenta marcos y que debía

27 Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Elorrio, iglesia de la Purísima Concepción, libro de fábrica 1627-1717, sig. 1995/004-00.

28 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 80-81; F.A. Martín, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, pp. 29 y 34.

29 I. MIGUÉLIZ, ob. cit., p. 508, ficha 157.

30 Ibídem, p. 523, ficha 201.

estar terminada y entregarse «para el dia de todos santos proximo que biene deste corriente año». Para su realización recibió «ciento quarenta y cinco pessos de a ocho reales de plata cada peso», «un caliz biexo» y otras pequeñas cantidades de dinero[31]. La expresión «a lo moderno» nos permite suponer que se trataba de una lámpara clasicista, con la superficie ligeramente grabada y quizás con adición de elementos superpuestos.

Lo mismo que la custodia de la parroquia lekeitiarra, este encargo es también temprano, con fecha de 1 junio de 1655, por lo que volvemos a constatar que la actividad de Arenas se desarrolló cronológicamente paralela en el territorio vizcaíno y en el guipuzcoano.

Además de la actividad segura de Arenas como artífice platero en el territorio vizcaíno, sabemos merced a un expediente notarial que su presencia en Vizcaya se remonta al año 1647, esta vez en calidad de tasador. En fecha de 4 de mayo declara a petición de María de Baquio Garay, mujer del escribano Fernando de Solarte, sobre el peso y valor de «un doblón de oro de a dos caras» perteneciente al bachiller Zubialdea, beneficiado de la anteiglesia de San Vicente de Arbacegui [32], localidad al interior en el área de Lea-Artibai, en la franja oriental del Señorío. En dicho expediente ya figura con el calificativo de «platero vecino de la villa de Motrico». Esta data supone retrasar la aparición de Arenas en Vizcaya una década antes que el inicio de su actividad conocida en Guipúzcoa.

En líneas generales, podemos afirmar que Francisco Arenas se manifiesta, en las obras existentes, como un seguidor más de los modelos clasicistas que adquieren en provincias una cierta estereotipación, cuya sencillez y sobriedad no está reñida con la elegancia y la impresión de riqueza que emana de unas piezas bien moduladas y estilizadas. Las obras del autor apenas conocen evolución a lo largo de varias décadas de actividad. La platería española del siglo XVII, conservadora, experimentó una evolución lenta, resistiéndose al principio al decorativismo del barroco; pauta que mantienen igualmente las piezas del artífice que nos ocupa. Sin embargo, habida cuenta de la calidad técnica que imprime en muchas de sus obras, debemos incluir a Francisco Arenas dentro de la nómina de artífices vascos más diestros, activos en la segunda mitad del siglo XVII.

31 Archivo Foral de Bizkaia, fondos de la Casa de Juntas de Gernika, Protocolos Notariales, notario Juan de Loibe (años 1655-1656), folios 128-131, sig. 253/0055.

32 Archivo Foral de Bizkaia, fondos de la Casa de Juntas de Gernika, Protocolos Notariales, notario Juan de Loibe (año 1647), folio 172, sig. 250/0084.

Las custodias valencianas: análisis de una tipología [1]

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ
Universitat de València

Hace un tiempo escribimos sobre la iconografía de las custodias valencianas de los siglos XVI y XX, si bien analizamos ciertas obras medievales [2]. En aquel momento, nos propusimos hacer un estudio tipológico que recorriera la mayoría de las obras que conocemos para extraer las características de un vaso litúrgico de extraordinaria importancia para el culto católico desde la baja edad media y que, en Valencia, muestra destacadas variaciones a lo largo del tiempo. A pesar de relacionarse con la platería catalana, sobre todo en los siglos XV y XVI, también muestra algunas conexiones formales con la italiana, sobre todo de la de Nápoles y Sicilia, especialmente en el siglo XVIII y , más concretamente, en el período rococó. Para analizar estas piezas es necesario primero hacer un recorrido desde las más antiguas hasta las de tiempos recientes. No obstante, queremos hacer una advertencia. El espacio del que disponemos es limitado y no dará cabida a todas aquellas custodias que conocemos y que servirán de hilo conductor por este recorrido.

---

1 Trabajo correspondiente al proyecto de investigación HAR 2008-004437/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación. Agradecemos a D. Enrique López Catalá su ayuda y útiles consejos.

2 F.P. COTS MORATÓ, «La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX)», en R. GARCÍA MAHÍQUES y V . ZURIAGA SENENT (Eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural* . Valencia, 2008, Vol. I, pp. 459-479.

La custodia es uno de los vasos eucarísticos más significativos de cualquier iglesia o catedral. Va estrechamente ligada a la festividad del *Corpus Christi*. En Valencia la primera procesión celebrada ese día fue la del año 1355[3], aunque en otras ciudades ya se hacían con anterioridad. Esa procesión en un principio era semejante a un viático, pero pronto se necesitó de un nuevo vaso litúrgico que mostrara las Sagradas Especies a la veneración de los fieles. Es bien sabido que la custodia deriva del relicario y muchos de estos sirvieron en un principio para custodias. Lo mismo sucedió con las arquetas y torres eucarísticas a las que se les añadió un viril para mostrar la Forma Consagrada. Algunas de ellas son la *Custodia de Ibiza*, la de Barcelona o la *Arqueta de Traiguera*.

LAS CUSTODIAS RETABLO

Una de las custodias más antiguas de las que tenemos noticia en el reino de Valencia es la procesional de Santa María de Morella, perdida en la actualidad. Fue labrada por Bernat Santalínea en plata dorada y piezas de oro entre 1387 y 1394. Conocida por un dibujo de Joaquín Oliet Cruella, fue incautada el 7 de mayo de 1823, lo que ocasionó su fundición [4]. Debió de ser una gran pieza, de tipo retablo, con planta estrellada, amplio astil hexagonal y numerosos pináculos que cubrían el viril. Estaba adornada por ángeles y santos rematándose por tres cruces sobre tres de sus pináculos. Es de las más antiguas de esta tipología y derivaría de la *Custodia* de la seo barcelonesa, esta última turriforme, pero la morellana ya convertida en «retablo»[5]. La forma de retablo, también llamada «de ciprés», está muy divulgada en la Corona de Aragón, sobre todo, en la zona mediterránea peninsular. Así son las custodias de las catedrales de Vic (desaparecida en la Guerra Civil) o Girona, estas dos fechadas en la primera mitad del cuatrocientos, y las valencianas de Burriana, Ontinyent, San Agustín de Valencia, Vila-real y Xàtiva. La que parece más antigua es la de Ontinyent, desaparecida en la Guerra Civil. Por fotografía (lám. 1) advertimos un pie mixtilíneo de tracería calada, bastante evolucionada, astil hexagonal con nudo arquitectónico y dosel con tres pináculos rematados por motivos vegetales. Esta pieza, fechable *c.* 1470, fue reforzada en el siglo siguiente mediante dos columnas que sustentaban el templete y en el XVII le fueron añadidos dos cuernos de la abundancia que acogen dos ángeles turiferarios –al igual que sucede en muchas de las custodias ramificadas de esa centuria– así como el viril de rayos flameados y cristales de colores. No obstante, los chapiteles son los primitivos, en

3 M. CARBONERES, *Relación y esplicación* [sic] *histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. Valencia, 1873, pp. 11-13.

4 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, «Custodia», en *La Memòria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*. Valencia, 2003, pp. 298-301. Con bibliografía.

5 N. de DALMASES BALAÑA, «Aproximación a la orfebrería morellana», en *La Memoria Daurada…* ob. cit., p. 134.

Lámina 1. *ANÓNIMO. Custodia de Ontinyent (c. 1470). (Desaparecida). Foto Archivo de la catedral de Valencia.*

particular el central, que tiene un cierto paralelismo con el nudo de la *Cruz procesional* de Bocairent *c.* 1460.

La segunda en antigüedad es la de la arciprestal de San Jaime de Vila-real. Pertenece a Francesc Cetina, platero de la ciudad de Valencia, y está datada entre 1479 y 1481. Como en la anterior, destaca su verticalidad. Descansa sobre una base mixtilínea de tracería calada de rombos sobre la que se dispone un cuerpo estrellado. De éste, parte un astil sin nudo formado por un pilar cuadrado con cuatro estilizados ventanales, que sustenta la base hexagonal alargada del templete. Otros cuatro pilares soportan el dosel que muestra esbeltos pináculos rematados en flores de lis. Culmina el central una cruz en la parte final de la flor. Si en la de Ontinyent se añadieron dos columnas sobre la base, en ésta hay dos ángeles que figuran en la pieza desde 1499 [6]. Estos suponen un refuerzo para sustentar el templete, aunque

6 J. M. DOÑATE SEBASTIÁ, «Orfebrería y orfebres valencianos». *Archivo de Arte Valenciano*, 1969, pp. 28-31.

su factura es más tosca que el resto de la obra. A la vista de este aspecto, y como advertiremos en otras custodias-retablo, la platería valenciana se caracteriza en estos años por labrar estructuras verticales y esbeltas, si bien frágiles, que luego hay que fortalecer con diferentes elementos. Lo mismo sucede en la *Custodia de San Agustín* de mediados del quinientos, que exhibe columnas abalaustradas perfectamente integradas en el conjunto y que no debieron de colocarse con posterioridad a su factura. Más bien, después de los ensayos que supusieron las custodias anteriores, estos soportes se labrarían al mismo momento que toda la custodia.

La *Custodia procesional* de Burriana corresponde al mismo modelo que las anteriores. De plata dorada, cincelada, repujada y con elementos de fundición, es una custodia retablo portátil. Se ha datado entre 1477 y 1493, año, este último, en que fue labrado el pie[7]. Este es de planta estrellada con formas curvas al inicio de la peana. El astil, al ser pieza más reducida de tamaño que la de V ila-real, se muestra más compacto, pero, al igual que la Ontinyent, presenta nudo, un nudo arquitectónico de un cuerpo que continúa el mango. El templete se forma igualmente por una planta hexagonal alargada de la que parten cuatro columnas que sustentan las tres agujas que cubren el *aracoeli*. Éstas, ricas en elementos y matices arquitectónicos, muestran ventanales ojivales bastante amplios, sobre todo en la aguja central, un verdadero cimborrio de dos pisos. Advertimos que es la custodia más rica y proporcionada de cuantas conocemos del siglo XV valenciano, lo que llevó al Dr . Arturo Zaragozá a relacionarla con algún platero vinculado a los trabajos del arquitecto Pere Compte[8]. También fue reforzada con posterioridad a su realización por medio de dos ángeles arrodillados que sostienen el almendrado viril.

La *Custodia de la colegiata de Xàtiva* es la mayor en tamaño y complejidad. Es obra del platero valenciano Lope de Salazar que la labró en la ciudad del T uria entre 1498 y 1502. A pesar de que no conserva el pie original, desaparecido durante la Guerra Civil y construido de nuevo por el orfebre Francisco Pajarón, ha sido restaurada con acierto y muestra hoy día todo el esplendor de antaño. Es obra complicada por la sucesión de intervenciones que presenta [9]. Sin embargo, la estructura «de retablo» es perfectamente visible. Sobre un pie mixtilíneo con remates de formas curvas, presenta un astil hexagonal con nudo arquitectónico de amplios ventanales. Éste sustenta la base del templete con balcón calado y cuatro pilares planos con pequeñas columnas redondas, que como señaló González Baldoví, son los más atrevidos de las cinco custodias retablo valencianas conservadas. El templete en un

---

7 J.L. GIL CABRERA, «Custodia procesional de Burriana», en *La Llum de les Imatges. Sant Mateu*. Madrid, 2005, nº 25, pp. 268-269.

8 Ibídem.

9 Para esta custodia véase, M. GONZÁLEZ BALDOVÍ, «La custòdia major de la Seu de Xàtiva». *Papers de la Costera* nº 11. Xàtiva, 1998, pp. 114-145; A. VENTURA CONEJERO, «El gremi dels argenters de Xàtiva i la custòdia del Corpus de Lope de Salazar». *Archivo de Arte V alenciano*, 2001, pp. 23-34 y J. CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, «Sobre la custodia de plata del Corpus y el trabajo de otros artífi ces en la ciudad de Xàtiva». *Archivo de Arte Valenciano*, 2005, pp. 15-19.

Lámina 2. *ANÓNIMO. Custodia de San Agustín (c. 1550). Iglesia de San Agustín. Valencia. Foto Fundación La Luz de las Imágenes.*

principio constaba de un solo pináculo, el central, pero en el siglo XVII, el platero Pedro de Avendaño terminó la custodia «a la flamenca» añadiéndole otros dos así como los ángeles que flanquean el *aracoeli*. Esta idea debió obedecer al deseo de los jurados de culminar el proyecto de Lope de Salazar suspendido, seguramente, por falta de medios.

De mediados del siglo XVI es la *Custodia de San Agustín* (lám. 2). Procede de la iglesia de Santa Catalina Mártir de Valencia, donde los plateros valencianos tenían su capilla de San Eloy y sepultura. Debió de labrarse por un orfebre destacado si tenemos en cuenta la finura de la composición y algunos detalles de los elementos

que la adornan. Sigue la tipología de retablo, aunque el lenguaje decorativo es de influencia italiana. Descansa sobre una peana polilobulada con remates curvos en la base –ya advertidos en las custodias de Vila-real y Xàtiva– y una tracería calada de pequeños arcos. Sobre ella está el astil con tres cuerpos. El primero es un cuadrado dispuesto en diagonal sobre el que va el nudo de jarrón, elemento muy común en la zona mediterránea peninsular. Lo finaliza un cuerpo campaniforme invertido que sustenta la base hexagonal del templete. Dos pilastras planas con santos flanquean el viril almendrado –a la manera de los expositores de los retablos eucarísticos de Damián Forment como el de la Puridad y el del Pilar de Zaragoza– y apoyan el dosel rematado por tres pináculos muy calados. El central es estilizado e incorpora ventanas ojivales, mientras que los laterales tienen alargados arcos según van ascendiendo. La cruz del pináculo central está formada por cintas entrelazadas de influencia italiana. También esta pieza muestra añadidos. No son, como se ha dicho antes, las columnas que refuerzan el peso del retablo, que creemos fueron labradas en el mismo momento que toda la pieza, sino los movidos ángeles que, en pleno vuelo, guardan el *aracoeli*. A diferencia de las anteriores custodias «de ciprés», ésta es obra claramente renacentista. Las columnas abalaustradas, los arcos de la tracería, las tornapuntas del nudo, los gallones, etc. dotan de modernidad un esquema que se emplea desde el siglo XIV. Éste, en la parte superior, apenas ha variado. De ahí, la presencia de dosel con los pináculos, pero, esta vez, más calados y con toques italianos. Es el éxito de la composición «de retablo» en Valencia lo que la hace pervivir y actualizar de manera tan palpable.

Todas estas custodias retablo, que culminan en la de San Agustín, derivan del relicario tubular, ya que al principio de emplearse estos vasos litúrgicos, el relicario fue usado indistintamente como custodia. Los ejemplares que hemos analizado presentan una considerable evolución si tenemos en cuenta que todos son de la segunda mitad del XV y el de San Agustín de mediados de la centuria siguiente. Esta estructura del relicario tubular es muy frecuente en la zona mediterránea y se conservan numerosos ejemplos en Cataluña. Recordemos los de la iglesia de Nuestra Señora del Pi y la de los Santos Justo y Pastor de Barcelona. En la iglesia de San Mateo de Lorca se guarda una custodia de la primera mitad del XV. Atribuida al catalán afincado en Valencia Mateu Danyo, es del tipo retablo con astil y nudo arquitectónico. Aunque está en el reino de Murcia, fue labrada por un catalán que conocía perfectamente los modelos de la Corona de Aragón. Por otra parte, y en relación con lo dicho anteriormente, cabe recordar que también existen custodias retablo en Sicilia. Han sido estudiadas algunas como la anónima de la catedral de Nicosia, de inicios del XVI [10], la de Paoli Gili, de 1533, del Museo Alessi de Enna, la de Antonio Conchiula, de 1567, de Randazzo (Catania) o de Nibilio Gagini de

10 M.C. DI NATALE, «Ostensorio architettonico», en *Splendori di Sicilia. Arti Decorativi dal Rinascimento al Barocco*. Milano, 2001, nº 14.

Mistretta, datada en 1604[11], por poner algunos ejemplos más tardíos, lo que explica la pervivencia del tipo. En Valencia debieron existir muchas otras, aunque nos han llegado tan sólo referencias de cinco ejemplares. Por ello pensamos que la tipología medieval en el reino de Valencia es la custodia retablo. Ello nos permite decir que cada custodia aquí analizada, es un paso más en la consecución de un modelo más firme y estático que supera aquellos primeros intentos de adaptar el relicario para otros fines. Creemos que esto se logra en la custodia de San Agustín que muestra características ya advertidas en Xàtiva y Vila-real. Este último ejemplar es ligeramente diferente pues exhibe, en clara conjunción, diversos elementos vistos en las otras custodias aunque en ésta sea patente el carácter vertical por la ausencia del nudo y la presencia de los dos ángeles en pie que sustentan el templete.

LAS CUSTODIAS TORRE

Las custodias torre están estrechamente relacionadas con la Anástasis de Jerusalén, el sepulcro de Jesús, como las retablo lo están con el relicario tubular. Desde la alta Edad Media, se representa el sepulcro de Cristo como un edificio con pisos. La Eucaristía presupone la muerte y resurrección de Jesús y la Anástasis es el lugar donde esa resurrección se materializa: es el lugar donde el triunfo del Dios-Hombre se hace patente. No es extraño que, muy pronto, surgieran las estructuras turriformes vinculadas a la Eucaristía, aunque también se relacionan con el túmulo real en el siglo XVI. La custodia y el sagrario tienen una misma estructura: una guarda el cuerpo de Cristo de manera visible a los fieles, mientas el otro lo mantiene reservado. Estas custodias torre son las que más han impresionado a quien ha visitado los territorios de la Monarquía Española peninsular, aunque existan diferencias entre ellos en lo que se refiere a las custodias. Han sido calificadas como típicamente españolas, aunque podríamos decir, a la vista de los ejemplos habidos y conocidos, que son más bien castellanas, aunque también se conserven piezas en la Corona de Aragón como Barcelona, Ibiza y Valencia o, en el reino de Navarra, como Sangüesa.

Del cuatrocientos era la custodia procesional de la catedral de Valencia. Fue labrada por Joan de Castellnou entre 1442 y 1454 y fundida por la Regencia de España en 1812. Teixidor nos da una detallada descripción porque la vio. Al leer su comentario y por el dibujo que hay en el llamado «Rollo del Corpus» advertimos que se trataba de una custodia torre o templete. De planta cuadrada, tenía tres cuerpos acabados en pirámides redondeadas. Su altura era de catorce palmos valencianos, es decir, 3'195 metros[12]. Era obra era riquísima, no solo por su estructura, composición

11 M.R. NOBILE, «Architettura e argenteria in Sicilia: alcune considerazione», en S. RIZZO (coord.), *Il Tesoro dell'Issola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Catania, 2008. Vol. I, pp. 121, 123, 125.

12 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909 (ed. facsímil, Valencia, 1990), pp. 28-29; J. TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895 (ed. facsímil, Valencia, 1985), Tomo I, pp. 287-293; A. PONZ, *Viaje de España seguido de los dos tomos*

e iconografía, sino también por la sucesión de alhajas que incorporaba de las que Sanchis Sivera da debida cuenta [13].

Otra custodia torre datada en el siglo XVI es la del monasterio de San Jerónimo de Cotalba y que, después de la Desamortización, pasó a la colegiata de Gandia hasta su destrucción en 1936. Al no conservarse, tenemos que acudir a la fotografía antigua y a la bibliografía para encontrar referencias de ella. Los autores que la conocieron dan diversas versiones de su material y medidas. T ormo la data entre 1541 y 1548 y dice que es de bronce dorado [14]. Gómez Moreno, en cambio, indica que es de cobre dorado y que mide 0.41 cm [15]. Trens hace saber que era de bronce dorado a fuego con esmaltes azulados, piedras preciosas y adornos de oro. Medía más de un metro y en la base poseía una inscripción en latín que especifi caba su datación y autoría: *Antoninus Sancho, beneventanus, hujus monasterii Sancti Hieronymi Gandiensis monachus ibidem me inchoavit et perfecit anno 1548.* Este autor seguramente recoge la datación de Tormo ya que indica que el platero trabajó en ella siete años, además de añadir que era napolitano, según reza la leyenda de la base [16]. Durante tiempo se ha especulado sobre la procedencia de Antonino Sancho y su presencia en ese monasterio. Una investigación reciente ha aclarado esta situación. Según consta en crónicas antiguas, fray Antonino Sancho era religioso lego y profeso del monasterio de San Jerónimo de Cotalba. Era natural de Benevento, en el reino de Nápoles, y trabajó en la custodia, dejando al cenobio jerónimo sus útiles de platero en su testamento [17].

La *Custodia de Cotalba* es una obra extraña en la platería valenciana. Recordemos que en estos años seguía utilizándose la custodia retablo, prueba de ello es la de San Agustín. Sin embargo, es pieza importante porque asume el primer renacimiento de forma rotunda. Por sí, la tipología de torre ya es una novedad, aunque exista el precedente de la Metropolitana, como también lo es la organización en cuerpos decrecientes siguiendo el vocabulario italiano. La estructura es mucho más castellana que valenciana. Recordemos que en el reino de Castilla predominan las custodias torre. Enrique de Arfe es el que transforma la torre cerrada en una torre abierta y Francisco Becerril el que italianiza esa torre con la incorporación de elementos renacentistas en la desaparecida custodia de la catedral de Cuenca, de 1527. Desconocemos la trayectoria de Antonino Sancho antes de llegar a Cotalba y , mucho

---

del Viaje fuera de España (preparación, introducción e índices adicionales de Casto María del Rivero), Madrid, 1947, p. 332 y *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (Introducción, notes i transcripción per Josep Sanchis i Sivera). V alencia, 1932, pp. 59-60.

13 J. SANCHIS SIVERA, «Las piedras preciosas que adornaban la antigua Custodia de nuestra Catedral». *Almanaque de Las Provincias*, 1919, pp. 161-164.

14 E. TORMO, *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, 1923, pp. 230-231.

15 *El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional* . Exposición Internacional de Bar - celona 1929. 3ª edición revisada por el Dr . Manuel Gómez Moreno. Barcelona, 1929, p. 439, nº 87.

16 M. TRENS, *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952, pp. 39-40.

17 I. MATEO GÓMEZ, J.M. PRADOS y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE. *El arte de la orden jerónima. Mecenazgo y Arte*. Madrid, 1999, p. 294.

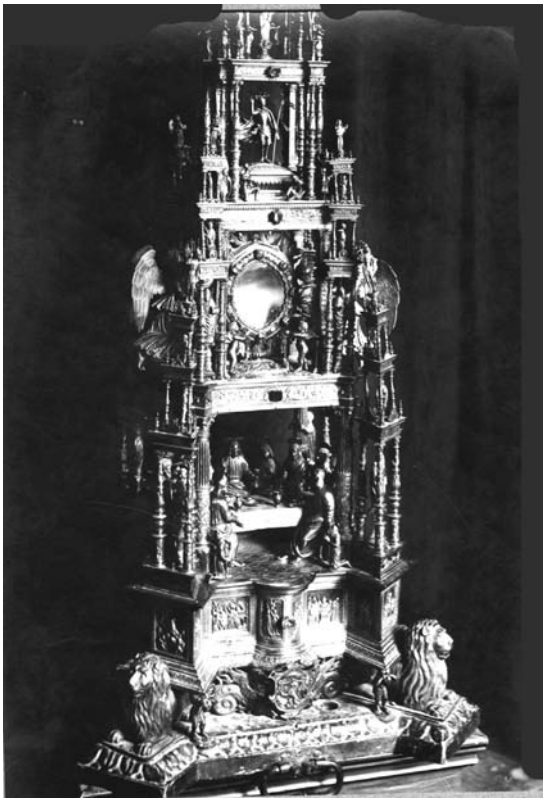


Lámina 3. *ANTONINO SÁNCHEZ DE BENEVENTO. Custodia de San Jerónimo de Cotalba (1541-1548). (Detalle). (Desaparecida). Foto CSIC.*

menos, si utilizó las trazas de otra persona para esta obra. Sin embargo, a la vista de las fotografías que conservamos, advertimos que la custodia está diseñada por alguien que conoce el lenguaje italiano, lenguaje que interpreta de un modo particular . La torre muestra una estructura completamente abierta. Sobre una base cuadrada con salientes cuadrado y semicircular, están los cuatro cuerpos dispuestos en pirámide. Estos tienen un aspecto muy estilizado que nos remite al mundo medieval. En las esquinas figuran cuatro templetes exentos, con columnas abalaustradas (lám. 3), que llegan hasta la mitad del segundo cuerpo y otros cuatro templetes más pequeños, que sin sobresalir en planta, parten del segundo cuerpo y llegan hasta un tercio del tercero. En el cuarto cuerpo hay ángeles y en el remate un Calvario.

Otra custodia torre es la que conserva la catedral de T ortosa. Fue labrada en esa ciudad por Eloi Camanyes y su yerno Agustí Roda, que era tortosino, entre 1626 y 1638. Camanyes muere en 1630 y corresponde a Roda concluir el proyecto que ambos habían presentado al cabildo de Tortosa. Se la considera obra valenciana porque presenta rasgos tipológicos característicos de V alencia, pero sólo sabemos

que Eloi era platero de la ciudad de V alencia durante muchos años, desconociéndose dónde nació. La de Tortosa es una obra basada en los retablos de tres planos, por ello tiene una planta hexagonal tal alargada. Todo el vocabulario proviene de la retablística: columnas entorchadas, frontones curvos partidos, etc. De dos metros de altura, está labrada en plata dorada y esmaltes azules que la vinculan al medio cortesano. Como se ha dicho, la planta es hexagonal y muestra pequeños salientes donde reposan algunas de las columnas. Consta de dos cuerpos, aunque la parte central del primero se alarga debido a la influencia de la arquitectura en madera del romanismo. El segundo cuerpo, con pináculos, muestra una cúpula templete calado sustentado por columnas y una cúpula decorada por pináculos. Ésta está rematada por un cupulín de formas semejantes con una cruz latina. Si la custodia de Cotalba es extraña a la arquitectura valenciana, la de T ortosa representa la expansión de la influencia de la Corte en los reinos peninsulares, pero más que nada, la presencia de la arquitectura en madera que consigue realizar una estructura no factible en piedra. Hoy en día es difícil estudiar la retablística valenciana a causa de los destrozos de la Guerra Civil. Sin embargo, la custodia que Camanyes y Roda hicieron está en consonancia con un momento artístico de gran trascendencia en V alencia, cuando se construye, entre otros, la «máquina» de San Juan del Mercado, obra del aragonés Juan Miguel Orliens.

La *Custodia de la catedral de V alencia*, realizada por el equipo de Francisco Pajarón entre 1942 y 1955, es una pieza extraordinaria en cuanto a riqueza y monumentalidad. Es curioso que otra vez en la catedral metropolitana se labre una torre eucarística, pues la que guardó hasta 1936, muy pobre, era de sol. Es cierto que hubo intentos de realizar una de torre en el XIX, después de la fundición de la gótica –para lo que se hicieron varios proyectos–, pero, por falta de presupuesto, no se materializaron. Cuando el padre León quiso hacer una custodia después de la Guerra Civil, pensó en la destruida de Cotalba, también de torre, pero en un tamaño mayor. Fue el arquitecto diocesano T raver quien sugirió que labraran una obra original y no una copia [18]. Ésta, de planta cuadrada con cuatro salientes que recuerdan los de Cotalba, se levanta airosa en tres cuerpos. El primero, de mayor tamaño, aloja el viril. El segundo es un cimborrio que sustenta la cúpula que forma el tercero. Es pieza que muestra diversas infl uencias formales y decorativas, todas de los siglos XVII y XVIII, y que está, con una estructura arquitectónica muy marcada, al servicio de un programa iconográfi co que tiene como motivo el misterio Jesucristo-Hostia. La estructura se ha dispuesto de manera que acoja el viril movible, que puede servir , para otras funciones, en la mesa del Altar Mayor de la seo. De ahí, que el primer cuerpo muestre una monumentalidad y apertura que domina toda la obra.

18 A. DE LEÓN, *Historia y descripción de la Custodia procesional de la Catedral de V alencia*. Valencia, 1956, pp. 11-12.

Las cuatro últimas obras corresponden a la tipología de torre eucarística. La primera de ellas estaba en la catedral de Valencia, pero, por lo visto, no ejerció una influencia importante porque sólo encontramos dos más en las centurias siguientes: son las de Cotalba y Tortosa. A la vista de lo que hoy conocemos, no sería extraño pensar que las custodias de torre en Valencia quedan reservadas para catedrales o algún que otro monasterio que pretenda destacarse, mientras que las de retablo, muy comunes en toda el área mediterránea, están en parroquias de diversa consideración. Sea lo que fuere, la tipología turriforme no cuajó en Valencia igual que en Castilla. Sólo cabe ver la escasa cantidad de obras que ha habido repartidas por todo el territorio valenciano para darse cuenta de lo que decimos. Mientras en el reino de Castilla abundan las custodias torre, en el reino de Valencia no conocemos más que los ejemplares expuestos. Es el ochocientos el que recupera la torre eucarística en tierras valencianas. Nos referimos a la custodia-relicario de Alcoi, llamada de San Jorge, por conservar el relicario del santo patrón de la ciudad. Ésta fue labrada en estilo gótico en Barcelona durante la segunda mitad del XIX y se rehizo después de la Guerra Civil.

CUSTODIAS DE TEMPLETE

Escasamente representadas, las custodias templete, son más comunes en el reino de Castilla que en el de Valencia. Juan de Arfe las denomina custodias portátiles: *Custodia Portatil se llama la que no es de asiento, sino compuesta balaustralmente*[19]. Sólo contamos con pocos ejemplares como el labrado por Gaspar Santalínea para la parroquial de Vinaròs en 1570. Muestra un pie lobulado, astil moldurado con nudo de jarrón y templete con balaustres rematado por una imagen de Cristo Resucitado. El templete es arquitectónico con tres cuerpos decrecientes: el primero con columnas jónicas y los dos últimos con balaustres.

La segunda es la realizada por los Hermanos Piró en 1996 para la colegiata de Gandia. Ejemplo claro de *revival* renacentista.

LAS CUSTODIAS SOL

Las custodias que predominan en Valencia a partir de inicios del siglo XVII son las llamadas «de sol». Existen diferentes opiniones de cuándo surge la custodia sol y por qué, opiniones que resumimos en otro trabajo [20]. Es cierto que se acepta que la custodia sol es usada desde el siglo XV y Rafael, en 1509, pinta una sin rayos en la *Disputa del Santísimo Sacramento* de las Estancias Vaticanas. Hasta la actualidad, las custodias sol están presentes en las iglesias valencianas. Unas son de una pieza,

---

19 J. DE ARFE, *Varia Commesuración para la Escultura y Arquitectura*. Madrid, 1795 (ed. facsímil, Valladolid, 2003), p. 292.

20 F.P. COTS MORATÓ, ob. cit., pp. 463-465.

otras de dos, pero todas se adaptan a las corrientes estilísticas del momento en que son labradas. Es sorprendente ver la versatilidad de estas piezas, sólo comparable a las cruces procesionales. Mantienen el viril solar cuyos rayos, astil, nudo y peanas cambian continuamente.

Heredera de la arqueta gótica eucarística está la *Custodia de Santa María de Elche*, realizada en diferentes momentos. El pie, todavía mixtilíneo, por más que presente decoración renacentista, y la arqueta, que soporta el sol sobre su tapa, conviven con los ángeles adoradores sobre cuernos de la abundancia. Bien puede decirse que estos todavía no aparecen independientes del arca, fl anqueando el sol en la evolución del modelo al tipo «árbol». El viril es un sol, pero esta característica no la convierte en clásica de esta tipología porque es fruto de numerosos arreglos y composturas que le han dado el aspecto que hoy admiramos.

Una pieza de transición que puede considerarse valenciana con muchas reservas es la de Callosa del Segura, labrada por Miguel de V era *c.*1585. Este platero, cuyo origen y formación son desconocidos, vive en el sur del reino aunque, en algunas temporadas, se traslada a Murcia [21]. La custodia de Callosa, de plata dorada, descansa sobre una base con cuatro lóbulos. El astil está formado por un cilindro entre molduras, la de abajo muy amplia y la de arriba escasamente perceptible. El nudo es arquitectónico con columnas abalaustradas entre las que hay hornacinas con santos. La segunda parte del astil esta constituido por un vástago moldurado y bulboso de donde parten dos cuernos de la abundancia con ángeles turiferarios. El viril es circular y no muestra rayos sino fl ores de lis en tres de sus lados y, entre ellas, molduras con perillones. La remata un Calvario con una cruz muy estilizada que no es la original.

En propiedad no es una custodia «de sol» sino «de árbol» debido a las cor - nucopias que sustentan los ángeles que tendrán gran fortuna durante la centuria siguiente. Su aspecto se relaciona más con obras conquenses que valencianas, aunque el pie lobulado y no circular le otorgue un moderado anacronismo. T ambién el viril muestra características conquenses por los perillones y puntas que presenta. De menor tamaño, pero con un aspecto semejante, son las custodias de Fernando Ruiz de Santo Domingo y la de Cañada del Hoyo (Cuenca), que siguen la *Custodia del Salvador* de Cuenca, obra atribuida a Francisco Becerril [22]. Aunque estas dos custodias muestren un sol con rayos del siglo XVIII, la de Becerril conserva el original y su aspecto no dista mucho del de Callosa.

Entre las custodias que actualmente presentan la forma de «árbol», del que ya se ha dicho que es una variante del sol, están las de La Font d'en Carròs y la de Palma

---

21 J. SÁNCHEZ POR TAS, «La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y XVI», en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas* (Catálogo de Exposición). Alicante, 1990, pp. 115-117.

22 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca* . Cuenca, 1998, p. 315.

de Gandia, ambas la comarca de La Safor. La de la Font es más antigua y exhibe un bello astil, de la primera mitad del quinientos, de gran calidad compositiva y técnica. La base es estrellada y tiene el cuerpo cuadrado, en disposición romboidal, que es característico de la zona mediterránea de la Corona de Aragón. El astil consta de varias partes: mango moldurado y cuerpo esferoide, adornados por tornapuntas, que finaliza en un nudo de jarrón. Sobre éste se añadieron, en el siglo XVII, dos volutas para sostener los ángeles adoradores. Entre ellos sigue otro cuerpo, también del XVI, con decoración moldurada. El sol es moderno y sigue los modelos del XVIII. La de Palma de Gandia es de la primera mitad de seiscientos. Consta de una base circular con óvalos y «ces» entrelazadas, anillo en la parte inferior del astil y nudo de jarrón con toro. Sobre éste están los cuernos donde reposan los dos ángeles adoradores. El sol es muy original y muestra, en vez de rayos, cuatro cabezas aladas de querubines que alternan con cuatro perillones sobre un cuerpo calado. Lo remata una cruz latina con bolas ligeramente esbozadas en los extremos.

El seiscientos ve surgir un nuevo tipo de custodia en Valencia que, «de sol» o «de árbol», presenta características similares en el encabezamiento del astil. En 1607 está documentada la *Custodia* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. Es obra de Hércules Gargano y sirvió como procesional de la catedral hasta el siglo XVIII[23]. Si no presenta adiciones en el astil, sería de las primeras en mostrar el cuerpo cuadrado que está sobre la peana. Este cuerpo cuadrado, verdadero leitmotiv de las custodias valencianas, está presente hasta bien entrado el setecientos. La *Custodia de Jérica* también lo exhibe y, hay que hacerlo notar, es obra del castellano Prudencio Marín, establecido en Valencia desde la primera mitad del XVII y examinado en la ciudad del Turia en 1660[24]. Hace muchos años fue datada en 1584, debido a una mala lectura de los documentos parroquiales[25], pero creemos que su factura debe retrasarse un siglo[26]. Por lo tanto, la de Jérica no es la primera en inaugurar el tipo, como se creía, sino una más de la amplia serie de obras de la segunda mitad del XVII. El origen del tipo, como hemos señalado, es muy difícil de precisar. Está la custodia de Orihuela ya comentada, que aceptamos con reservas, pero la que no admite dudas es la de San Martín de Valencia, llevada a esa iglesia en 1625. El diseño es obra de Eloi Camanyes y la realización de Simó de Toledo.

La *Custodia de San Martín* es una pieza procesional que tiene anillas en la base para fijarla a las andas. Sobre la peana está el omnipresente cuerpo cuadrado y el astil es abalaustrado con nudo de jarrón. De su parte superior salen dos «ces» que acogen otros dos ángeles turiferarios. Es una custodia que se divide en dos partes

23 J. SÁNCHEZ PORTAS, ob. cit., p. 120.

24 A pesar de ser castellano, Marín tiene una formación valenciana y como tal sigue los esquemas tipológicos del reino de Valencia.

25 F.P. COTS MORATÓ, «La platería en Valencia durante los siglos XVII y XVIII», en *La Luz de las Imágenes. La Gloria del Barroco*. (Catálogo de Exposición). Valencia, 2009, p. 129.

26 Pensamos que se leyó 1584 por 1684, que es cuando corresponde datar la custodia por sus formas y decoración.

para poder dar la bendición. Su tamaño, de más de un metro de altura, aconseja esta disposición. De este modo sirve para la exposición eucarística, la procesión sobre andas y la procesión en manos. El sol, muy amplio, está formado por rayos romboidales rectos y flamígeros acabados en estrellas que incorporan una piedra de color cada una. La remata la cruz. Semejante a esta es la de Santa Cruz de Valencia, enriquecida en el siglo XVIII y cuyo sol es de después de la Guerra Civil. Otras dos custodias completamente diferentes son las de la iglesia de Alcalá de Xivert y la de Bocairent. Las dos de tipo «árbol». Son procesionales y, como tales, muestran los orificios para fijarlas en las andas. Los astiles y los nudos no tienen mucha similitud con lo que se labra en Valencia por estas fechas. Tan sólo la de Bocairent presenta parangón con el astil de la *Custodia de Onil*, cuyo pie y base han sido datados *c.* 1590, siendo el sol del seiscientos [27]. La división de la custodia, exigida para poder bendecir con el Santísimo Sacramento, se mantendrá en las centurias siguientes hasta nuestros días.

Antes nos hemos referido a la torre de Tortosa. Hemos indicado que su lenguaje está en relación con los aspectos formales de la Corte. Sin embargo, el viril, que fue la pieza primeramente concluida todavía en vida de Eloi Camanyes, es de tipología valenciana y recuerda en su astil la *Custodia de San Martín*, que el mismo Camanyes diseñó. El cuerpo cuadrado sobre la base y el nudo de jarrón son dos muestras más que evidentes. Este pequeño viril, sirve para dar la bendición y también para procesionar el Santísimo en manos, como ocurrió antes de estar terminado el templete. Esta pequeña custodia de Tortosa presenta todas las características que tienen las piezas valencianas del siglo XVII y que pasan a la centuria siguiente. En algunas de ellas figuran esmaltes, en otras no. La sucesión de obras es muy numerosa. Se trata de un modelo relativamente económico y que tiene una gran difusión. La custodia de la iglesia de Santa Catalina de Alzira sólo tiene el pie y astil originales, pues el sol es moderno. Muestra anillas en la base para fijarla a las andas y tiene el cuerpo cuadrado, astil moldurado con nudo de jarrón y la firma del artista en el centro de la peana. Es obra de Diego de Toledo, hijo de Simó, y plateros ambos de la catedral de Valencia. También está fechada en el mismo lugar, la *Custodia de San Nicolás* de Valencia, de 1669, y por el momento obra anónima. Ésta, aunque de pequeño tamaño, es uno de los mejores ejemplos del tipo valenciano (lám. 4): base cuadrada con cuatro grandes salientes semicirculares, peana abombada con óvalos, picado en lustre y esmaltes así como astil moldurado con el cuerpo cuadrado inferior, cilindro entre dos molduras y nudo de jarrón. El sol exhibe rayos de sección romboidal rectos y flamígeros, con estrellas que se disponen en los rectos. Lo remata una cruz. Esta custodia, de bellas proporciones y dosificada ornamentación, es una de las mejores muestras de la sencillez compositiva y decorativa de los ostensorios valencianos del XVII. Sirve para exponer el Santísimo y procesionarlo en manos, pues carece de las

27 E. LÓPEZ CATALÁ, «Custodia», en *La Luz de las Imágenes. La Faz de la Eternidad*. (Catálogo de Exposición). Salamanca, 2006, nº 72.

LÁMINA 4. *ANÓNIMO. Custodia de San Nicolás (1669). Iglesia de San Nicolás. V alencia. Foto Fundación la Luz de las Imágenes.*

anillas de la base que permitirían fijarla a las andas. La lista continúa en las custodias de San Juan de Alzira, San Jaime de Algemesí, Santa Cruz de Llombai, la iglesia de El Toro, datada en 1664, la de Chulilla, de 1684, las de Alpuente, Caudiel, la de Herbés o la de Sant Mateu. Algunas obras del último cuarto del seiscientos, como la de Algemesí, Chulilla o Jérica, presentan unas formas más abombadas en la base y una decoración ligeramente más profusa, pero siempre dentro de la contención, para mantener su carácter económico. De hecho, la mayoría de las custodias que guardan las parroquias de la antigua Diócesis de Segorbe corresponden a esta tipología. Ello es debido a que no se han renovado sus ajuares como ha sucedido en la más rica Diócesis de V alencia. Como hemos dicho con anterioridad, la factura de estas obras se prolonga en el setecientos con los ejemplares de Alcublas, de 1712, o Santos Juanes de Catral, de 1723.

Existe otro tipo de custodia, de mayores dimensiones, que no es el más económico y común, antes analizado. Está representado por las custodias de Llíria y de los Padres Dominicos de Valencia. La primera es un poco anterior en cronología. Muestra una base cuadrada con forma de arca –aunque más plana que las Urnas del Monumento de la época–, con pequeños pies para sujetarla a las andas, sobre la que se disponen varios cuerpos moldurados. Estos se adornan con «ces» y perillones. El astil muestra en la parte baja el cuerpo cuadrado y un cilindro entre dos platos adornado por asas. El nudo es muy elaborado. Consta de un jarrón con clavos y asas sobre el que va un toro muy abultado. El sol es de rayos rectos y flamígeros, rematados los primeros por estrellas. Entre ellos corre un encaje de metal que hace más tupida la parte superior del ostensorio. La *Custodia de los Dominicos*, de más de un metro de altura, no conserva la ráfaga del sol original. La actual –formada por haces de rayos de distinta longitud– parece del tercer cuarto del siglo XVIII [28]. La peana es cuadrada y abombada –del mismo tipo de arca que la de Llíria– con costillas y cuatro flameros en las esquinas. También muestra los pies para fijarla a las andas. Sobre ella va un cuerpo redondo de donde surge el astil. Éste tiene el cuerpo cuadrado y el cilindro sobre él. El nudo es más evolucionado que en la de Llíria y muestra el toro que sustenta una pieza cuadrada, como el inicio de un nuevo astil, con el leitmotiv valenciano. Sobre la peana, dos «ces» muy cerradas son la base de dos ángeles arrodillados que adoran la Hostia Consagrada.

Se trata de dos custodias de mediados del XVII de gran riqueza en su estructura y ornamentación. La de los Dominicos muestra una decoración más profusa con esmaltes azules. De la misma época es el *Copón* que el mismo convento guarda, con esmaltes y clavos, probablemente del mismo obrador. Las dos custodias son, por ahora, piezas sueltas en la producción valenciana que demuestra saber labrar ejemplares más sencillos que perduran en el tiempo por su poco coste y utilidad, junto con ostensorios más preciosos.

Un ejemplar único es la *Custodia de San Andrés* de Valencia, datada en 1673. De plata dorada, muestra unas formas poco comunes a la platería valenciana del siglo XVII. La base rectangular está formada por dos cuerpos. El primero está sobre unas patas en forma de concha que no son las originales. El segundo es prismático y tiene dos cartelas. En la del anverso hay una escena de pesca, mientras que en el reverso lleva la siguiente inscripción: *PISCATORV/VALENTE EXPESIS/FACTA ANO/1673*. La base se adorna con «ces», asas y un ángel sentado a cada el lado. Más original el es astil constituido por un ángel de pie que sustenta el sol con las manos desplegadas. El sol es de rayos de sección romboidal lisos y flamígeros que se rematan por una cabeza de querubín con alas. El ostensorio muestra una gran semejanza con un dibujo, fechado en el XVII y obra de un platero de Orleans, que

28 Hemos estudiado la custodia a través de la vitrina que la protege, por lo que no estamos muy seguros. Este sol lleva en la parte posterior el Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos, lo que afirmaría más aún nuestra datación.

se conserva en una colección particular . Ello no quiere decir que el orfebre que la realizó fuera francés, pero si lo pudo ser la traza. No obstante, sea como fuere y dónde se labró, el tipo no es valenciano y está relacionado estrechamente con la platería francesa como dejamos consignado en otro lugar [29].

Volviendo a la tipología descrita a propósito de los ejemplares de San Martín, Santa Cruz de Valencia y otros, hemos de indicar que el modelo evoluciona hacia un sentido más grandioso en consonancia con la implantación del Barroco, es decir, el pie se simplifica y adopta un carácter más abultado e incorpora como el astil cabezas de serafines de considerable tamaño. A este momento, primer cuarto del setecientos, pertenecen las custodias de las parroquiales de Benigànim, la Asunción de Carlet y Castellnovo. Muy semejante a estas es la *Custodia de Casas de Ves*, en Albacete, de obrador valenciano y de la misma cronología [30].

La transición hacia las formas de la segunda mitad del XVIII la manifiesta la *Custodia de Titaguas*, conocida por una fotografía antigua. En ésta advertimos una base completamente circular que ha eliminado el cuerpo cuadrado del astil. Éste se ha simplificado y el sol alterna haces de rayos rectos de diferente longitud y tornapuntas en vez de rayos rectos y flamígeros. Presenta, además, dos cercos circulares alrededor del viril que remedan la doble ráfaga seiscentista. De ser valenciana, esta pieza significaría una evolución hacia las obras de la segunda mitad de siglo. Nos referimos a la *Custodia de L'Alcudia*. Esta última ya muestra figuras exentas en el nudo, una característica que veremos en las custodias vinculadas a los Quinzà, marca que también ostenta. La presencia de figuras será una característica del Barroco pleno y del Rococó. Si leemos el *Libro de la Verdad* del escultor e imaginero José Esteve Bonet, encontramos que éste hace numerosos modelos de esculturas para plateros. Así constan, entre otros, un San Miguel de un palmo para un platero en 1762[31]. Al año siguiente labrará un trono de nubes con ocho serafines para vaciar en plata destinado a Vicent Entreaigues[32]. Pero lo que más nos interesa son los moldes que prepara para diversas custodias. Así, para Bernardo Quinzà realiza, en 1766, cuatro niños para el viril de Cartagena. En 1771 otros dos niños para otra custodia del mismo platero. En 1774 elabora el modelo de la *Custodia de la Minerva* de Xàtiva y ese mismo año también los cuatro evangelistas para la *Custodia de Ademuz*, obra de Marià Joan [33]. La mayoría de estas custodias llevan figuras y se conservan imágenes sueltas como *Santo Domingo de Guzmán* y *Santo Tomás de Aquino*, en la iglesia parroquial de la Asunción de Carlet, que deben de

29 F.P. COTS MORATÓ, «Custodia procesional», en *La Luz de las Imágenes. La Gloria del Barroco* ob. cit., nº 117.

30 L.G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, «Custodia», en *Los caminos de la luz. Huellas del cristianismo en Albacete*. (Catálogo de Exposición). Salamanca, 2000, nº 132.

31 A. IGUAL ÚBEDA, *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII*. Valencia, 1971, p. 25.

32 Ibídem, p. 26.

33 Ibídem, pp. 31, 44, 51 y 53.

Lámina 5. *¿BERNARDO QUINZÀ? Custodia Procesional (1770). Iglesia de Santa María la Mayor de Oliva. Foto Fundación La Luz de las Imágenes.*

proceder de la custodia del convento de Dominicos [34]. Como vemos, la constante que supone la presencia de figuras es muy importante en este período pues adornan y enriquecen, en clara tendencia iconográfica, los principales viriles. Por ello llamamos a esta tipología «custodias escultóricas», piezas donde la profusión de relieves y figuras es muy destacada y donde todo el conjunto tiene un carácter claramente escultórico. En ellas hay una verdadera interdisciplinariedad de las artes, porque intervienen pintores y escultores en su traza y modelaje.

La *Custodia procesional* de Santa María de Oliva puede que sea la más destacada (lám. 5). Llega a Oliva en 1770 y es donación de mosén Josep Vicente Vives, que en su codicilo testamentario deja quinientas libras para renovar el viril de la Parroquia[35]. Desconocemos quien la labra, pero no estaría de sobra recordar que su estilo y formas recuerdan mucho a la familia Quinzà y, en especial, a Bernardo. Esta custodia tiene una base mixtilínea con numerosos relieves y esculturas. El nudo, formado por un cosmos, presenta similitudes con algunas piezas napolitanas y sicilianas. Esta tipología del nudo pervivirá en la platería valenciana y otros ostensorios lo presentan en el XIX, como también pasa en las napolitanas y sicilianas. El nudo lo advertimos en los dos *Splendori*, de 1744, de la capilla de San Genaro en Nápoles[36], así mismo en un sinfín de custodias calabresas como la de la catedral de Reggio Calabria, la del Museo parroquial de Santa María del Gamio, en Saracena (Cosenza), la de Petrizzi (Cantazzaro), la del Tesoro del Arzobispado de Cosenza[37], las de Domenico La Villa del Palacio Episcopal de Monreale (1755) y la anónima de Cammarata (Agrigento) (1756)[38], por citar algunas. El nudo cósmico aparece antes en el sur de Italia que en Valencia. Así los *Splendori* son una prueba, pero también lo es la custodia mesinesa, de 1727, de la iglesia de Santo Spirito de Caltanissetta [39]. Otro elemento que presenta la custodia de Santa María de Oliva es la segunda parte del astil en forma de árbol. Éste más que un recurso formal, es un recurso iconográfico. Como explicamos en nuestro trabajo de iconografía, es tanto el ímpetu del mensaje que afecta a la estructura de las piezas, pero no sólo en Valencia, sino en toda Europa. El ostensorio ausburgués del convento de Maria Ward (*c.* 1715) tiene un astil en forma de tronco cuyas raíces se incrustan en el pie [40].

En todas estas custodias escultóricas observamos un sol que se había utilizado ya en la *Custodia de L'Alcudia* (*c.* 1760). Está formado por haces de rayos de diferente longitud labrados a bisel. Los remata la cruz que adquiere diferentes modalidades según el momento. Este tipo de sol está en la *Custodia de la Consolación de Xàtiva* (*c.* 1760), que muestra muchos elementos vegetales de tipo iconográfico, en la de Oliva, la de la Minerva de Xàtiva, la de Ademuz, las de Beniarrés, Penáguila, Cocentaina y muchas otras. Es rasgo distintivo que aparecerá en Valencia en el segundo tercio del setecientos y pervivirá hasta nuestros días. El sol con haces de

34 A. FERRI CHULIO, *La platería valentina*. Sueca, 1992, p. 117.

35 F. COTS MORATÓ, *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva* Oliva, 1989, p. 109.

36 E. e C. CASTELLO, *La Capella del Tesoro di San Genaro*. Napoli, 1977, Lám. LXXV y *Argenti Napoletani dal XVI al XIX secolo*. Napoli, 1973, Tav. XLVII.

37 S. ABITA (coord.), *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*. Foggia, 2006, nº 87, 92, 104, 115, 118, 122, 126, 128, 137, 151, 156, 159, 164, 169, 175 y 176.

38 S. GRASSO y M.C. GULISANO (coord.), *Argenti e cultura Rococò nella Sicilia Centro-Occidentale (1735-1789)*. Palermo, 2008, pp. 196-197.

39 S. RIZZO, ob. cit. Vol. I, pp. 608-609.

40 F.P. COTS MORATÓ, «La iconografía…» ob. cit., pp. 473-474.

rayos no es una característica valenciana sino una moda europea que se expande por diversos países.

En estas custodias de los Quinzà cabe destacar la varias veces mencionada de la Minerva de Xàtiva. La disposición de la Fe y la Caridad en la base, así como el ángel mancebo que sostiene el sol, remite también a modelos italianos. En esta observamos una estructura completamente rococó que también se ve en otras obras de la misma familia, como la bella *Custodia de Beniarrés* (1802), la de Penáguila (*c.* 1800) o la de la Asunción de Cocentaina (1805). Todas éstas presentan el globo en el astil, pero a diferencia de las de Oliva y Xàtiva, el cosmos no forma el nudo y está en la base de éste, nudo que está inspirado en el de la *Custodia de Cullera* (*c.* 1780). Las arriba mencionadas muestran figuras de ángeles en la base y virtudes en el nudo. Es una evolución más clarificadora, pero sin renunciar al esquema tradicional valenciano de incorporar, al mismo tiempo, el cosmos y las esculturas, aunque ahora sin la exuberancia compositiva y decorativa de las piezas del tercer cuarto de siglo.

Normalmente estas custodias, que son de un considerable tamaño, sirven para la procesión –de ahí que observemos las abrazaderas en el pie para fijarlas en las andas[41]–, pero también sirven para la exposición y dar la bendición con el Santísimo Sacramento a los fieles. Por ello la segunda parte del astil se separa del resto de la pieza y es utilizada tanto para procesionar en manos como para la reserva en las solemnidades prescritas. No obstante, existen excepciones, pues la de Oliva no se divide y ello fue motivo de crítica por algunos parroquianos. Así, el 26 de mayo de 1770, Andrés Siscar escribe a Gregorio Mayans:

> «Anteier vi el viril, mui magestuoso y trabajadas algunas cosas (a mi ver) mui primorosas, pero otras no correspondientes. Mucho cobre, plata poca. No puede servir sino para estar expuesto Nuestro Señor en el tabernáculo o en custodia, que, por razón del terreno desigual, será menester muchos requisitos. No puede servir el palio. Se ha de hacer tabernáculo. *No se puede sacar y dividir en dos partes, como regularmente están los demás*, para las renovaciones y se ha de hacer otro nuevo» [42].

Conviene insistir en este aspecto porque nos explica la tipología de custodia que se divide en dos partes para dar la bendición y es frecuente en Valencia en estos años. Como la de Oliva no presenta estas características y la iglesia está en un

41 En 1783 Esteve Bonet concluye unas andas para la Virgen del Castillo y el Santísimo Sacramento, lo que indicaría que la custodia ya estaba realizada. De ello da cuenta E. LÓPEZ CATALÁ, «Custodia», en *La Luz de las Imágenes. La Faz de la Eternidad* ob. cit., nº 244.

42 Biblioteca Archivo Histórico Mayansiano = B. A. H. M. 109. Valencia. Real Colegio del Corpus Christi. Agradecemos al profesor Antonio Mestre Sanchis que nos facilitara las cartas de Andrés Siscar del 19 y 26 de mayo, así como la del 16 de junio de 1770. El subrayado es nuestro.

profundo desnivel como toda la población, que se encuentra al pie de la montaña, Siscar explica que es necesario labrar otro viril para la exposición y la reserva. De la misma manera, y por el tamaño de la pieza, no sirve el palio para la procesión y es necesario labrar un tabernáculo (andas).

Custodia que merece una mención especial es la de Ademuz. Seguramente de 1774-1775, la labra Marià Joan en colaboración con Esteve Bonet que realiza los modelos escultóricos. Como la mayoría combina la plata blanca y dorada. Tiene un astil sinuoso y el cosmos como nudo. Los evangelistas están en la base y dos ángeles antes del nudo. Sin embargo, esta custodia no es del estilo de las de Oliva o Xàtiva. Apunta un efecto más contenido en su conjunto y es pieza de transición hacia ejemplares más clásicos. No es una obra clásica todavía, pero en sus formas advertimos la evolución formal y ornamental que veremos en la platería valenciana en los decenios siguientes.

Producción final y destacada en la vida artística de Estanislao Martínez es la *Custodia de Santiago* de Orihuela. Fue contratada en 1773 y entregada poco después de la muestre del platero en 1775 [43]. Obra de considerable tamaño, está labrada en plata blanca y dorada. Muestra una peana rectangular, con cuatro pies con aberturas para sujetarla a las andas, y un astil formado por la Fe sobre un globo terráqueo. El modelo procede de obras italianas anteriores. Concretamente, en la catedral de Reggio Calabria, se conserva una custodia, *c.* 1740, obra del napolitano Gaetano Fumo[44], que muestra un astil similar. La figura de la Fe, esta vez, es más achaparrada y sin el acusado *contraposto* de la de Martínez, pero el esquema general es el mismo. También de la primera mitad del XVIII es otra custodia calabresa de la iglesia de San Giovanni Battista de Catanzaro, obra de Francesco Avellino[45]. También la Fe, sobre la bola, y en un *contraposto* más marcado, sostiene con la mano el sol. La presencia de la Fe u otra figura humana o angélica es común en toda Europa, pero en la península italiana es una constante. Recordemos el *Ostensorio Grande*, de la catedral de Sevilla, comprado por el cardenal Solís en 1775 en Roma, que también muestra este tipo de estructura. Sin duda, Estanislao tomaría su Fe del mundo artístico italiano y, al igual que conoce piezas francesas, como lo demuestran sus *Sacras* para la seo oriolana, esta custodia de Santiago entronca con la relación que, desde antiguo, mantiene el reino de Valencia con Italia.

E. López Catalá le ha atribuido otra custodia. Es la de la iglesia parroquial del Salvador de Cocentaina. Lleva su marca, junto con la L coronada de la ciudad de Valencia y otra, por el momento, ilegible. Es una pieza muy distinta a la que hemos

---

43 J. SÁNCHEZ PORTAS, «Custodia» en *La Luz de las Imágenes. Orihuela*. Generalitat Valenciana. Náquera, 2003, nº 169.

44 L. LOJACONO, «Ostensorio raggiato con fusto figurato», en S. ABITA (coord.), *Argenti di Calabria*... ob. cit., nº 87.

45 O. SERGI, «Ostensorio raggiato con nodo figurato», en S. ABITA (coord.), *Argenti di Calabria*... ob. cit., nº 67.

comentado y que muestra decoración simétrica y un carácter escultórico destacado, pero más contenido. Descansa sobre una peana circular abombada con las correspondientes aberturas para fijarla a las andas. Ésta se prolonga en un cuerpo elevando de donde arranca el astil con un nudo compuesto con una nube, al estilo de Ignacio Vergara, sobre la que descansan dos ángeles adoradores. La segunda parte del astil es abalaustrada y finaliza con un sol de haces de rayos de diferente longitud. El viril está rodeado por una guirnalda de nubes con cabezas de serafines alados. El pie y los ángeles del nudo también remiten al sur de la península italiana, aunque esta vez, la tipología del astil no es figurada sino que posee figuras. De ser suya, habría que datarla *c.* 1773, para señalar que es también una de las obras finales de su producción

Otra custodia relacionada con Estanislao es la de la catedral de Orihuela. De menor tamaño que las anteriores, pensamos que debe de datarse en la década de 1780 y que es obra de Fernando Martínez más que de su hermano. Fernando entrega a la catedral oriolana en 1780 una custodia que bien podía ser esa, como consignamos en otro lugar[46]. Aunque de base ligeramente mixtilínea, astil abalaustrado, globo en el nudo y sol con rocallas, presenta unos motivos decorativos de carácter clasicista que la vinculan a un período en que Estanislao ya había fallecido. Todavía se mueven los elementos que la componen, pero su estructura es mucho más sosegada.

Otra tipología de ostensorio viene representada por los de Ramón Bergón. Este platero, oriundo de Elda, labra, entre 1782 y 1783, la *Custodia de las Espigas* de la catedral de Murcia[47]. Es obra espléndida que forma parte del grupo de «custodias escultóricas» antes mencionado. No en vano, los ángeles parecen inspirados en los dibujos de Bernini. Por su datación y por sus formas, está relacionándose con el clasicismo. Todas las características del Barroco están en ella representadas: cabezas de serafines, ángeles de cuerpo entero arrodillados, etc. pero también el Rococó, con su rica iconografía, la invade: el árbol que forma la segunda parte del astil y las espigas. Sin embargo, las guirnaldas, las pequeñas decoraciones curvilíneas y el carácter discreto de su estructura hacen que se integre en una estética más avanzada en el tiempo. El pie está inspirado en las obras del sur de Italia, pues estos perduran hasta el siglo XIX.

Muy semejante a ésta, y atribuida también a Bergón[48], es la *Custodia de Novelda* (*c.* 1790). Representa un paso más en la depuración clásica. Si bien el esquema es el mismo que la conservada en la catedral murciana, en la de Novelda las guirnaldas, palmetas, acantos, carácter de las cabezas de serafines son elementos que la hacen

46 F.P. COTS MORATÓ, «Noticias sobre el platero Estanislao Martínez (*1731-+1775) y su familia». *Ars Longa*, 12, 2003, p. 70.

47 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. 203-209.

48 E. LÓPEZ CATALÁ, «Custodia» en *La Luz de las Imágenes. Orihuela* ob. cit., nº 189.

más avanzada. Mantiene el árbol del astil y sus ángeles, al igual que las espigas, los racimos y toda la iconografía, pero en ella, a pesar de relieves y esculturas, la dosificación del adorno al igual que la naturaleza de éste, son elementos que la sitúan en otro plano.

En esta línea de preludiar el clasicismo, pero acentuando más los aspectos barrocos están las custodias de Petrer y Chelva. Ambas son del último cuarto del setecientos, aunque la primera es más barroca que la segunda. La de Peter (*c.* 1790) presenta una base redonda con aberturas para las andas, como es muy frecuente en Valencia, además de guirnaldas y pequeños restos de rocalla. En los lados tiene dos clásicos flameros, una decoración poco advertida en el conjunto de las custodias valencianas, incluso en las del ochocientos. La parte superior del astil es un tronco, todavía reminiscencia de la simbología Rococó, aunque poco marcado. De la peana surgen dos tornapuntas que sostienen ángeles, que hacen de ella un ostensorio «tipo árbol». El sol de típicos haces de rayos de diferente longitud, se adorna con diluidas tiras de espigas y racimos, así como con dos cabezas de serafines, y está coronado por una cruz florenzada. La *Custodia de Petrer* es pieza singularísima en esta evolución de las custodias valencianas porque sus formas y decoración combinan, de modo original, características del rococó con otras mucho más avanzadas que todavía no pueden calificarse de clásicas.

La *Custodia de Chelva* (1797) presenta numerosas similitudes con la de Petrer. De base circular adornada por guirnaldas, flores y acantos, también posee los dos flameros que, esta vez no reposan sobre tornapuntas, sino sobre dos estilizadas hojas de clásicos acantos. El nudo campaniforme está flanqueado por dos ángeles, que descansan sobre otros tantos acantos. Estos sustentan en sus manos espigas y racimos. La parte superior del astil no es ya un tronco, lo que indica que la iconografía es menos rococó, sino un ancho y particular balaustre. Esta custodia, con su decoración y formas pausadas, pretende acercarse al clasicismo, pero, por otra parte, tiene un sentido compositivo barroco y un cierto abigarramiento formal y decorativo. Del mismo estilo son las custodias de Enguera (1799) y la de la iglesia de la Asunción de Torrent (*c.* 1799) que manifiestan ese clasicismo incipiente todavía con composición barroca.

En línea con la evolución formal, la *Custodia de Castalla*, obra de Pedro Valero en 1804, supone un punto de transición entre los ostensorios del siglo XVIII y los de la centuria siguiente. También pieza procesional, muestra una depuración decorativa mucho más evidente que en las obras anteriores. Como se ha señalado, supone una recuperación del viril seiscentista[49], ya que incorpora cabezas de querubines en un plano decorativo y no iconográfico. De pie circular y elevado, exhibe un astil con nudo piriforme que se remata por un sol de haces de rayos adornados con espigas y hojas de parra. Cabezas de serafines se sitúan a cada lado en la base,

49 E. LÓPEZ CATALÁ, «Custodia», en *La Luz de las Imágenes. Orihuela* ob. cit., nº 190.

nudo y ornando el sol. Este ostensorio nos conduce a las piezas que labradas a mitad del ochocientos donde todavía pervive una ligera iconografía, pero la estructura es deudora de un clasicismo más acusado. Quizá un poco anterior en el tiempo, debe de ser la *Custodia de Montaverner*. Incorpora sobre un nudo piriforme un trono de nubes con cabezas de serafines, cuyos modelos recuerdan los de la familia Quinzà, algunos de cuyos miembros realizaron obras para la iglesia [50].

Las custodias de Soneja y Gorga, ambas del primer tercio de ochocientos, son exponente de otro clasicismo basado en los motivos formales de la Antigüedad. La primera presenta un astil formado por un pedestal y una columna estriada con guirnaldas y hojas de laurel. La de Gorga, con la marca de los Quinzà, muestra el nudo constituido por el cosmos. Ambas, están adoptando el lenguaje clásico sin titubeos, pero, al mismo tiempo, no se apartan de la compleja iconografía que surgió en el Rococó. Los elementos formales son grecorromanos, pero estos se conjugan con la tradición simbólica-docente de las piezas eucarísticas que viene desde el Concilio de Trento. Las dos son piezas destacadas en el territorio valenciano porque, sin renunciar al mensaje, adoptan un lenguaje formal más acorde con los tiempos en que se fabrican.

Durante el XIX se labran numerosas custodias en Valencia. El napolitano Miguel Orrico asume la tradición del país, sin olvidar sus raíces, cuando se establece aquí en la primera mitad del ochocientos. Suyas son las custodias de Guadassuar (1857), Sollana (1860) y Almussafes (1861). Muy semejantes entre sí, constan de base circular, astil con nudo formado por el cosmos, de tradición napolitana y siciliana, y sol de haces de rayos de diferente longitud. Las tres incorporan numerosos recursos emblemáticos que las relacionan con el Barroco y Rococó. Son obras sencillas que están en consonancia con la tradición del sur de Italia y estrechamente vinculados a tipo valenciano. Del mismo estilo, aunque sin que se conozca el autor, son las custodias de Castell de Castells y Forcall, ambas con el nudo cósmico y las Tablas de la Ley. No está de sobra recordar que Orrico trabaja para Sant Mateu, restaurando la *Cruz de los Comí*, y estas piezas podrían muy bien no ser ajenas a su obrador.

Diferentes son los ostensorios de Timoteo Xerri, formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. La *Custodia de Albaida*, documentada en 1876, muestra un pie circular con molduras y, sobre él, un astil con base y nudo formados por capillas que alojan personajes sacros. Relacionadas con ésta, y probablemente del mismo artífice, son las custodias de Muro de Alcoi y de Balones, que ya poseen moldura-ción gótica en el pie. Todas están dentro del movimiento historicista con mezcla de elementos diversos como tornapuntas, pechinas, «ces» y capillas que albergan santos o virtudes. No pueden calificarse de barrocas porque son una fusión de elementos, formas e iconografía diversa. Son, por tanto, piezas singulares en la producción de este artista, aún sin estudiar, que tuvo una gran proyección fuera de Valencia, pues

50 R. FITA REVERT, «La persecució religiosa en Montaverner 1936-1939. Dades per a la seua història». *Alba*, 1990-1991, nota 26.

suya es la *Cruz*, de palo santo y oro, de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Jaén.

En el siglo XX destaca la figura de Francisco Pajarón Suay, antes mencionado en referencia a la torre de la catedral de Valencia, que labró junto con su equipo. Pajarón realizó numerosas custodias antes y después de la Guerra Civil. En estos años, debido a la precariedad en que habían quedado muchos templos, los ajuares se surtieron de obras realizadas por plateros de la ciudad de Valencia. Muchas de estas piezas son de materiales modestos, porque obedecen al período de penuria que se vivía por aquel entonces. De 1941 es la *Custodia de Denia*, obra de Pajarón, que sustituyó la de Bernardo Quinzà de 1796 [51]. De plata y ricos materiales, es una pieza de considerable tamaño. Tiene una base oval escalonada y astil abalaustrado con nudo arquitectónico. Fusiona diversos estilos. Si por una parte muestra un pie decimonónico, el nudo recuerda las obras de la segunda mitad del siglo XVI. El sol alterna rayos rectos y flamígeros, pero su aspecto dista completamente de las obras des seiscientos. A los pies de éste, y sobre un cuerpo campaniforme con volutas, hay dos ángeles adoradores que se inspiran en las custodias «árbol» del siglo XVII. La *Custodia de Denia* es obra ecléctica y de gran coste material que expresa la devoción que motivó su realización nada más concluir la contienda.

Mucho más cercanas a nuestros días son las custodias de la catedral de Santander –ejemplo inspirado en Rococó– o la iglesia de San Pascual Bailón de Valencia –inspirada en modelos del Renacimiento–, ambas del obrador de Antonio Piró López. Realizadas en materiales nobles, representan la fusión entre clasicismo e historicismo que caracteriza este taller. Pero la *Custodia de la iglesia de María Madre de la Iglesia* de Llíria (1998) manifiesta una tendencia diferente. También de la mano de Piró, es un elemento vanguardista en la serie de ostensorios valencianos. Es una vid que se une en sus extremos para que el Santísimo Sacramento pueda verse desde todas las partes de ese templo de planta de cruz griega. Antonio Piró López se inspiró en una fotografía de una pieza alemana que el entonces párroco de la iglesia le proporcionó. Como en otras épocas, la platería valenciana ha sabido hacerse eco de las novedades foráneas, esta vez no italianas, sino centroeuropeas.

Las custodias representan un capítulo importante del arte de la platería valenciana. Muchas todavía son anónimas, pero vamos conociendo autores sobre todo en el siglo XVIII. Hemos hecho, por tanto, un recorrido por las más destacadas, considerando valencianas aquéllas que pos sus caracteres formales están dentro de la escuela de platería del reino de Valencia, pero también reseñando algunas que, conservándose dentro de su geografía, presentan dudas sobre su autor. Podemos concluir diciendo que si bien el ostensorio de retablo es el más destacado en los siglos XV y XVI, el de torre cuenta con pocos ejemplares, pues no es una tipología que tiene la misma resonancia que en el reino de Castilla. Por el momento, cabe señalar que en el setecientos, y durante el período Rococó, hay una brillantez especial en

51 R. CHABÁS, *Historia de Denia*. Alicante, 1985, p. 441.

estos vasos litúrgicos. Es el momento de las «custodias escultóricas» que dan fama a esta escuela, donde diversos artistas –escultores, pintores, plateros– intervienen en su ejecución, proporcionando un considerable esplendor a este segundo siglo de oro valenciano.

Romano (hacia 1830-1896) y Héctor (hacia 1853-1910) Marabini, joyeros en Madrid

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense

Aunque alguna rara vez se ha citado a un platero Marabini, a quien sin documentar se le ha llamado Fernando, no cabe dudar de que resulta un artífi ce, o más de uno como explicaremos, desconocido incluso para los especialistas en la disciplina. En este trabajo nos proponemos presentar un importante número de noticias referidas a varias personas de la misma familia, a la vez que damos cuenta de obras documentadas y a veces todavía conservadas.

El primer platero que conocemos es Romano Marabini y Emiliano, cuya casa se fundó en Madrid en 1860. El apellido es propio de la región italiana de Emilia y en especial en Rávena, de donde quizá procediera. Incluso es posible que Romano tomara como segundo apellido –lo que es excepcional en Italia y común en España– su gentilicio.

La primera noticia que poseemos es la adquisición que hicieron los señores Soler de un conjunto de joyas, para obsequiar a los artistas más notables del Teatro Real, en la casa del diamantista –así se denominaba a los plateros de oro desde fi nales del siglo XVIII– Romano Marabini, en la calle de Espoz y Mina, 1. Es posible que la nacionalidad de varios de los agraciados motivara que se escogiera a un artífi ce italiano. Del hecho da cuenta un diario el 8 de marzo de 1865. Las señoras Lagrange

1 *La Correspondencia de España*, 8-3-1865.

y Spezzia y los señores Nicolini, Aldighieri, Baragli, Scalesse, Gassier y el maestro Skoczdopole, habían tomado parte «espontáneamente y por pura galantería» en la fiesta que dieron los citados Soler en su casa de la plazuela de San Miguel. A nuestro propósito importa sobre todo la relación de objetos que se compraron, que es la siguiente: una **pulsera** de oro incrustada de mosaico formando flores variadas en colores, un **medio aderezo** de coral montado en oro, un **alfiler** con camafeo de coral montado al etrusco y unos **pendientes** de perilla de coral rosa, una **botonadura** de amatistas con una flor incrustada llenas de rosas, dos más también de amatistas con perla la una en medio montada al etrusco en oro y la otra con una rosa brillantada en medio montada como la anterior, otras dos de oro, en medio una orla de rosa y esmeralda en el centro y, por último, una gruesa **cadena** de oro maciza de largos eslabones con sello negro y algún tanto labrado por los extremos.

La Revolución de septiembre que destronó en 1868 a Isabel II movilizó a muchos italianos en Madrid. Romano Marabini figura entre los firmantes del manifiesto dirigido a la Junta Revolucionaria de Madrid que comienza de esta manera: «Los italianos residentes en la actualidad en Madrid, en nombre de todos sus compatriotas, seguros de ser sus fieles intérpretes, felicitan a la nación española por la Santa Revolución que ha realizado, expulsando para siempre de su suelo al último Borbón coronado»[2].

Si en 1865 Marabini tenía su establecimiento en la calle de Espoz y Mina, es muy probable que en 1872 ya estuviera en la calle de la Montera. Sáinz de Robles así lo afirma aunque menciona a Fernando –que era su nieto– y no a Romano, cuando indica que Pérez Galdós se refiere al muy conocido joyero en *La desheredada* (1881) y en *Lo prohibido* (1884-1885)[3].

En los anuncios comerciales de los diarios hasta 1868 no encontramos a Marabini. No disponemos de esa información en los años inmediatos siguientes, pero ya en 1877 conocemos una factura que lleva la siguiente cabecera: Romano Marabini/ BISUTIER Y DIAMANTISTA/7 MONTERA 7/TALLERES/ En la misma casa piso 3º dra (antes Espoz y Mina 1)/ MADRID. En recuadros laterales se lee: Se construye toda clase de alhajas y se compra toda clase de piedras preciosas. Resulta evidente que desde la calle de Espoz y Mina, Marabini, cruzando la puerta del Sol, se había trasladado a la calle de la Montera, lo que en efecto pudo acontecer en 1872 o incluso algún año antes. Por otra parte el platero se ocupaba también de bisutería lo que no es extraño en la época. La factura a la que nos referimos, datada el 17 de julio de 1877 se presentó al marqués de Cerralbo e importaba 17.000 reales por «un par de **aretes** de dos brillantes con montura». El recibí lleva la firma de Marabini sin nombre propio. Se añade una postdata: «Estos aretes podrán cambiarse por

2 *Diario de Avisos de Madrid*, 5-10-1868

3 F.C. SAÍNZ DE ROBLES, «El comercio y la pequeña industria de Madrid en la obra de don Benito Pérez Galdós». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XV (1978), p. 324.

otros de mayor o menor tamaño y mejor clase tan pronto como los haya y sean de su gusto»[4].

Con la intención de organizar una *Exposición de Minería y Artes Metalúrgicas de España y Portugal* se formaron en julio de 1881 dos comisiones. En la que se denominó representante de las artes metalúrgicas de veinte miembros figuran varios plateros: Celestino de Ansorena como vicepresidente, Francisco Marzo y Marabini a quien se cita como joyero; además estaban Leoncio Meneses como fabricante de metal blanco y Zuloaga e hijos, fabricantes de damasquinados, junto a otras personas por lo común relacionadas con la artillería y la fabricación de armas[5]. Estaba previsto celebrar la exposición en mayo de 1882. En diciembre de 1881 se publicaba que distintas sociedades, fábricas y personas individuales iban presentando solicitudes de espacio para hacer sus instalaciones junto a Meneses y al zaragozano Guisasola con productos damasquinados, se menciona al joyero Marabini de Madrid[6].

En 1883 tenemos noticia de una obra singular de Marabini pero que se inscribe en las costumbres de la época de obsequiar a artistas, militares y hombres políticos. El 5 de diciembre se celebró en el teatro Apolo de Madrid una representación de *San Franco de Sena* a beneficio del compositor Emilio Arrieta. Diversas instituciones y particulares le ofrecieron regalos y ricos objetos. Pero los más importantes fueron costeados por suscripción nacional: la **corona** de oro y el **álbum** con los nombres de los suscriptores. La descripción que se hace es la siguiente: «Hermosa corona de oro que constituye una magnífica obra de arte de lo más acabado y perfecto que pueda darse en el género. Es una imitación de laurel que contiene 80 hojas y ostenta en elegante lazo la siguiente inscripción: *San Franco de Sena*. Octubre 27 de 1883. Está colocada en un rico estuche de terciopelo granate y en el espacio central de la expresada corona hay colocada una plancha de oro, delicadamente cincelada, que ostenta la siguiente dedicatoria en letras esmaltadas: *A Emilio Arrieta/por/Suscrición Nacional/1883*. Dicha costosa alhaja ha sido construida en los talleres de la conocida casa del señor Marabini y es un trabajo que le honra en extremo. El Álbum que contiene los nombres de los suscritores es de rica piel de Rusia, con las iniciales del maestro y los broches de oro, construidos por el señor Marabini»[7].

Un **marco** rectangular de oro con brillantes y perlas y un óvalo central para colocar una fotografía o un retrato en miniatura fue realizado por Marabini para un cliente desconocido que era conde a juzgar por la corona que lo remata. En torno al óvalo, seguramente en esmalte, figura la dedicatoria A MI INOLVIDABLE MADRE y 26 DE JULIO DE 1884; las letras unidas bajo la corona quizá sean una P y una S; las tres medallas deben de representar la Fe (una cruz), la Esperanza (un ancla) y la Caridad (un corazón con cerco de rayos); sendas figuras de ángeles se sitúan

4 La factura se conserva en el Archivo del Museo Cerralbo de Madrid.
5 *El Globo*, 10-7-1881 y *La Época*, 12-7-1881.
6 *El Liberal*, 16-12-1881.
7 *EL Globo*, 6-12-1883.

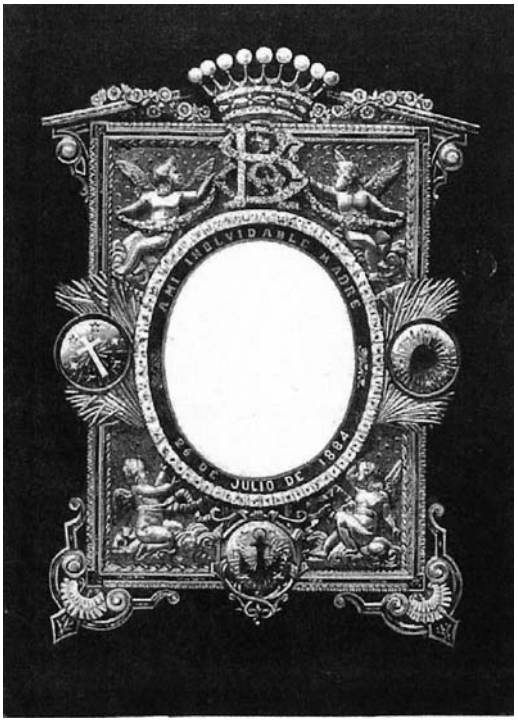


Lámina 1. *Marco.*

en las cuatro esquinas. La riquísima pieza aparece reproducida como muestra de «Orfebrería moderna» sin indicación de su destino [8] (lám. 1).

Ignoramos cómo debe interpretarse que en un folletón titulado *En pos de la fortuna* de Pedro Jesús Solas (nacido en 1852 y fallecido en fecha desconocida), publicado a lo largo de 1885, uno de los protagonistas se llame Héctor Marabini, que como se indica a continuación era el nombre del hijo de Romano y tenga un sobrino de nombre Aquiles Marabini, pero al menos deseamos dejar constancia del hecho[9].

Fundamental para desentrañar la relación familiar entre las varias personas de apellido Marabini son las noticias que indicamos a continuación. Un real decreto del Ministerio de la Gobernación que fi rmó la reina María Cristina el 2 de febrero de 1886 señalaba en su artículo 1º: «Se concede a los súbditos italianos D. Héctor y D. Roberto Marabini y Conti la nacionalidad española que tienen solicitada, entendiéndose que ésta ha de ser de las llamadas de cuarta clase con arreglo a las

8 *La Ilustración española y americana* , 15-5-1886, p. 312.
9 *La Época*, abril-junio 1885.

leyes»[10]. Ambos hermanos eran hijos del diamantista Romano Marabini, de quien venimos tratando, y de doña Antonia Conti y V itali nacida hacia 1833 y sin duda también italiana. Doña Antonia falleció en Madrid en agosto de 1899, como luego se indica, a la edad de 66 años [11]. Héctor había nacido hacia 1853, pues al fallecer el 4 de agosto de 1910 se escribe que tenía 57 años [12] y su hermano sería algo menor al aparecer en segundo lugar . Debemos de suponer que su padre Romano habría nacido en fecha no muy alejada de la de su esposa, hacia 1830.

La fama del artífi ce debía ser muy notable sobre todo por lo indicado hasta ahora incluidas las referencias de Pérez Galdós. Lo confi rma que aparezca en un chistecito publicado en un diario: «En la calle de la Montera delante de la casa de Marabini: Él. Mira qué pendientes tan magnífi cos de perlas y brillantes hay allí a la derecha. Ella. ¿Pendientes has dicho? Soy toda orejas» [13].

En ese mismo año 1886 comienza a aparecer un anuncio de Romano Marabini en el apartado de joyeros, en la citada sede de la calle de la Montera, 7. Al año siguiente se añade el segundo apellido: Emiliano. En 1888 el establecimiento se menciona de Marabini e hijo, que sería Héctor y en la calle del Carmen, 14 figura también Héctor Marabini, pero en los años sucesivos desaparece este segundo anuncio. Desde 1893 a 1898, la mención es de Marabini e hijos [14], lo que implica a Héctor y a Romano; como luego documentamos Romano padre falleció en 1896, pero todavía figuró su nombre durante un par de años en los anuncios comerciales.

No eran raros los hurtos y robos en la época. Sorprende que los ladrones sean detenidos con relativa prontitud, si bien tenemos que pensar que son los casos resueltos los que aparecerían los diarios mientras que los demás no se mencionarían. Marabini sufrió uno de estos hechos que culminó con éxito. Hacia abril o mayo de 1889 estando doña Joaquina de Osma, esposa de don Antonio Cánovas del Castillo –quien había dejado la presidencia del Consejo y volvería a ella poco después– comprando unas alhajas en la joyería, entraron dos caballeros, por su apariencia, con ánimo de adquirir unos anillos pero no satisfechos con los precios abandonaron el establecimiento. Al recoger Marabini las alhajas de oro esparcidas por el mostrador notó la falta de tres **alfileres** de gran valor que se estimó en varios miles

10 El real decreto se publicó en el *Diario de A visos de Madrid* el 4 de febrero. La concesión se hizo de acuerdo con el dictamen de la sección de Gobernación del Consejo de Estado. El art. 2º advertía que para que produjera efecto debían prestar juramento de fi delidad a la Constitución del Estado y obediencia a las leyes con renuncia a todo pabellón extranjero y ser inscritos en el Registro Civil. También recogió la nota *El Liberal* del mismo día.

11 La noticia aparece en el *Diario de A visos de Madrid* de 9 de agosto de 1899. Se recoge que era madre de «nuestro querido amigo D. Héctor Marabini"; la misma frase aparece en el *Diario de Avisos de Madrid* del 12 de agosto.

12 *La Correspondencia de España*, 5-8-1910, p. 8.

13 *La Época*, 28-11-1886.

14 *Anuario General del Comercio*, años citados.

LÁMINA 2. *Custodia. Monasterio de la Visitación. Madrid.*

de pesetas. El artífice puso el hecho en conocimiento de la policía –se menciona al señor Aguilera– que tras meses de investigación, el 14 de octubre logró detener a los autores del robo y recuperar las tres joyas. Se describen como un alfler de brillantes, en forma de perilla, otro de brillantes rodeado de perlas y el último compuesto de pequeñas chispas de brillantes con dos zafiros[15].

En 1895 está fechada una gran **custodia de templete** (88 cm. de altura) que se conserva en el monasterio de la Visitación o de las salesas nuevas de Madrid[16] (lám. 2). En una pieza colocada por el reverso bajo el viril está grabado: *Marabini,*

15 *La República*, y *El País*, 15-10-1889. Repiten exactamente el texto de la noticia.

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, nº 115.

Madrid 1895; y alrededor del cerco del viril: *Propiedad perpetua de la Madre Superiora que lo fuere en este 2º monasterio de la V isitación*. Como ya lo publicamos por extenso nos limitaremos a señalar que es de plata sobredorada y lleva aljófares, brillantes y esmeraldas en el viril y su cerco, sobre trono de nubes que sostienen dos angelitos. En las dos calles que fl anquean el viril se disponen sendas estatuitas de ángeles mancebos orantes en pie y en las hornacinas del nudo los evangelistas con sus figuras identificadoras. La forma general responde al gótico fi nal, pero las columnas son de tipo clasicista, nubes, espigas y racimos siguen estructuras del siglo XVIII avanzado y las estatuillas denuncian la época en que se realizaron; en resumen, un estilo historicista con evidente eclecticismo.

La custodia aparece reproducida en fotografía sin indicación de su destino, en julio del mismo año 1895 bajo el título de «Orfebrería moderna» con un comentario laudatorio en *La Ilustración española y americana*[17]. En el texto se señala que es de oro y plata, que tiene un metro de alto y que lleva 1.216 brillantes, 120 esmeraldas, 420 perlas y 34 topacios; también se indica que fue encargo de una comunidad de la Corte pero no quién la costeó ni su precio. Se dice que el estilo es tan puro que hace creer que se tiene delante la obra de uno de los buenos maestros del arte gótico y que Marabini ha tenido que vencer grandes difi cultades en la ejecución «por ser poquísimos los obreros dedicados a este género de trabajos».

En mayo de 1895 fi guran los señores Marabini e hijo como síndicos del grupo de joyas por menor en vista del pago de los impuestos correspondientes; era síndico también Manuel Matilla, desconocido para nosotros, y entre los cuatro clasifi cadores estaba Celestino Ansorena [18]. En noviembre del mismo año en la fi esta de la Asociación de la Prensa se obsequió a varios cantantes y al maestro Goula con sendas **placas**, hechas en los talleres de Marabini; la del maestro tenía las iniciales de su nombre en brillantes.

Se ha escrito que en 1894 la duquesa de Nájera lució una **corona** fabricada por Marabini cuando acudió en representación de la reina María Cristina a la coronación del zar Nicolás II en Moscú [19]. Es cierto que el zar sucedió a Alejandro III en 1894 pero es en 1896 cuando se publica la noticia de que en el escaparate de la joyería de Marabini se exponía la corona encargada por dicha duquesa que la iba a lucir en las ceremonias de la coronación de Nicolás II. En la corona iban dispuestos 2.530 brillantes, entre los que destacaban 24 grandes y uno extraordinario colocado en el florón central. A pesar «del complicado dibujo y de lo exquisito del trabajo» los operarios de Marabini no habían empleado más que treinta y cinco días en la construcción de la corona[20]. Si ciertamente Romano Marabini dirigió la fabricación de la

17 *La Ilustración española y americana* , 30-7-1895, pp. 51 y 56.

18 *El Liberal*, 4-5-1895

19 L. ARBETETA (coordinadora), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII* . Madrid, 1998, 69. No se indica procedencia de la noticia.

20 *La Época*, 15-4-1896.

corona de la duquesa de Nájera, fue la última obra que hizo pues murió en febrero de ese mismo año 1896. Pero poco antes sucedió oro acontecimiento luctuoso. El 25 de enero falleció Roberto Marabini y Conti que, según indicamos, debía de ser el hermano menor de Héctor; el 1 de febrero se celebrarían las honras fúnebres en la iglesia parroquial de San José. La noticia del diario, en que se le denomina «nuestro querido amigo» añade que el tenor Simonetti y varios artistas y profesores del Teatro Real se habían prestado a tomar parte en el funeral [21]. Su padre, Romano Marabini, murió diecinueve días más tarde, el 13 de febrero. Es posible que la prematura muerte de Roberto, que rondaría los cuarenta años, repercutiera en el inmediato fallecimiento de su padre.

El prestigio de la casa no decayó. Pocos meses después se mencionaba en un texto bromista: «Dice usted que «Quisiera saber nadar/para subirle corales/de lo profundo del mar». Crea usted que no basta saber nadar para coger corales. Es necesario ser buzo y estar acostumbrado a ello. Además se puede usted ahorrar todo ese trabajo comprándole corales a su amada en casa de Marabini o Ansorena. O en alguna casa de préstamos, donde hay muy buenas ocasiones» [22].

Pero los fallecimientos familiares no habían terminado. Al margen queda la publicación de la esquela que recordaba el primer aniversario de la muerte de Romano –pero no de su hijo Roberto– y anunciaba que todas las misas que se celebraran en la iglesia parroquial de San Luis el 11 de febrero de 1897 se aplicarían por el eterno descanso de su alma. Marabini era parroquiano de esa iglesia pues su casa en la calle de la Montera coincidía con la tienda; extraña que las honras por Roberto se celebraran en San José. En la esquela se menciona a la viuda Antonia, al hijo Héctor y también a nietos, una hermana e hijas políticas que serían la esposa de Héctor y la viuda de Roberto [23].

El 24 de enero de 1899 se publicaba nueva esquela por el tercer aniversario que incluía al hijo y al padre, no mencionaba a los familiares y anunciaba misas los días 25 y 26 en San Luis [24]. Pero siete días después, el 31 de enero moría Héctor Marabini y Serra, a los seis años y medio de edad, hijo de Héctor y de Pilar Serra; tenía dos hermanos: Guillermo y Fernando y vivían aún su abuela Antonia Conti y su abuelo Pedro Serra que aparece con tratamiento de excelentísimo. La conducción del cadáver desde la calle de la Montera, 7 a la Sacramental de San Justo se efectuaría al día siguiente a las tres de la tarde [25]. El 11 de julio del mismo año 1899 fallecía también Pedro Serra, el abuelo materno. Era director del Banco Ibérico, antiguo empresario de ópera en el circo de Rivas y de otros espectáculos y desde

21 *La Correspondencia de España*, 31-1-1896. La fecha del fallecimiento de Roberto la conocemos a través de la esquela del tercer aniversario: *El Heraldo de Madrid*, 24-I-1899.

22 *Militares y paisanos*, 28-8-1896.

23 *El Imparcial*, 10-2-1897.

24 *El Heraldo de Madrid*, 24-I-1899.

25 *Ibídem*, 31-1-1899.

hacía unos años de los jardines del Buen Retiro. La noticia necrológica relata que se había sentido indispuesto días atrás pero que no dejó de atender a sus asuntos guardando sólo «la precaución de no salir por las noches». Cuando oraba en San Luis, adonde acudía a oír misa diariamente, cayó al suelo de repente «como herido por el rayo» y falleció en la sacristía tras administrarle la Extremaunción un sacerdote; se calificó de angina de pecho [26]. Antes de transcurrido un mes, el 6 de agosto de 1899, fallecía la esposa de Romano Marabini, Antonia Conti y Vitali, cerrando tan trágico año. Se dijeron misas por su alma en San Luis el 12, en San Sebastián el 16, en San Nicolás el 17 y 18 y en San Ginés el 19; el diario expresaba la condolencia a su hijo Héctor, mencionado como querido amigo [27].

Por una noticia de 1908 sabemos que el arrendamiento de los jardines del Buen Retiro se hizo por el citado Serra, el empresario Láynez y Marabini, seguramente Romano[28].

En el mismo año 1899 ya figura sólo Héctor en los anuncios comerciales hasta 1910 en que falleció, con las variaciones a que nos referiremos[29]. La actividad seguía sin interrupción a pesar de los trágicos acontecimientos de ese año. En febrero se publicaba la realización de un gran **collar de chatons** por encargo de la madre de la duquesa de Aliaga como uno de los regalos de boda a su hija, que se instalaba en un hotel de la Castellana [30]. Menos agradable fue lo sucedido en junio del citado año en que grupos partidarios de la postura del directorio del Círculo Mercantil y de la Junta provincial de la Unión Comercial pretendieron el cierre de los establecimientos de la calle de la Montera, al parecer como protesta por determinados embargos y discusión sobre tarifas y el llamado «cuadro de mermas». Marabini –en cuya tienda no entraron los que protestaban– junto a un fabricante de lunas y espejos «desafiaron con valentía el peligro, manteniendo sus puertas y escaparates al descubierto»[31]. La posición social de Héctor Marabini se confirma cuando en 1900 figura entre los socios fundadores del Tiro Nacional junto a ministros y militares de alta graduación[32].

El negocio se desarrollaba con éxito. A comienzos de 1901 al establecimiento de la calle de la Montera se unió otra sede en un piso entresuelo de la calle de Cedaceros, 1. Héctor Marabini difundió seguramente informaciones sobre la inauguración del local que recogieron varios diarios en días sucesivos. Las primeras noticias son

---

26 *La Correspondencia de España*, 12-7-1899.

27 *Diario de avisos de Madrid*, 9 y 12-8-1899.

28 *El Globo*, 7-5-1908. La noticia aparece con motivo de la firma de un contrato de Láynez con los propietarios del teatro de la plaza del Rey para alquilarlo una vez terminada la temporada de la compañía de Leonardo Parish. Del arrendamiento de los jardines se dice «empresa famosa de la que guardan tan gratos recuerdos los aficionados madrileños"

29 *Anuario General del Comercio*, años citados

30 *La Moda Elegante*, 6-2-1899.

31 *La Época*, 20-6-1900.

32 *La Nación Militar*, 27-5-1900.

más breves y mencionan un elegantísimo salón construido por Cabrera y con techo decorado por Luis Bertodano [33]. Días después aparecían crónicas más extensas y detalladas. Se avisa que era poca y confortable la escalera y que había ascensor . El salón rojo y el Luis XVI tenían amplios balcones a la calle de Alcalá; los techos estaban pintados, además de Bertodano, por A vial, Benedito y Jiménez Martín [34]; las joyas se exponían en vitrinas.

Es importante destacar que los talleres estaban en la misma casa y en ellos se dice que trabajaban numerosos y hábiles artífi ces con los más modernos procedimientos. La existencia de la casa Marabini se remontaba a más de cuarenta años atrás y al margen de las alabanzas de rigor que insisten en la elegancia, buen gusto y modernidad, destaca la afi rmación de que Marabini –a quien nunca se cita por el nombre– no era un comerciante en alhajas sino un constructor y un artista [35].

El nuevo establecimiento se anuncia desde 1901 entre los talleres y al año siguiente se sustituye la calle de Cedaceros por la de Don Nicolás María Rivero, pues había cambiado el nombre. En 1903 aumentó el tamaño del anuncio, pero con el apellido solo, tanto en la sección de joyerías como en la de platerías; además se suprime la mención de la sede de Montera y se concreta que el taller estaba en el primer piso, lo que ya sabíamos. Desde 1908 además de este taller de la calle de Nicolás María Rivero figura otro en Alcalá, 48 [36] y desde 1910 el de la calle de Alcalá, 26.

La fabricación de alhajas continuaba bajo la dirección de Héctor Marabini. El 14 de septiembre de 1901 se celebraron juegos florales en Alcañiz (Teruel) y al vencedor, Agustín Safón Durán, además de la fl or natural que era un premio de honor se le obsequió con una **amapola** de oro, que regaló don Augusto Comas y Blanco, diputado a Cortes por Alcañiz, que hizo el dibujo para que Marabini fabricara la joya que pesó tres onzas y costó mil pesetas [37].

---

33 *El Heraldo de Madrid* , 3-1-1901. En tal salón comenta que «pueden entregarse las damas, en mayor intimidad que en la antigua tienda, al dulce e ingenioso regateo cuando compran perlas y diamantes engarzados con arte modernista» si bien este adjetivo probablemente deba entenderse como moderno y no en sentido literal. T ermina con una observación jocosa: «Conviene tengan presente los compradores que Marabini es un terrible esgrimidor de espada. ¡Alerta, pues, pagadores rehacios (sic)!». *La Época*, 5-1-1901, añadía que había mobiliario de estilo moderno y que los clientes habituales fueron obsequiados con preciosos regalos.

34 Luis Bertodano, pintor y grabador, que se dedicó al género costumbrista y social, consiguió algunas medallas y menciones en exposiciones nacionales en torno a 1900. Manuel Benedito (1875-1901), parece que gozaba entonces de la pensión de Roma. Juan Jiménez Martín (1855-1901) ganó tercera medalla en 1901, cultivaba un estilo preciosista neofortunyano. A vial debe de ser José María A vrial (1807-1891). Sospechamos que la relación de pintores no es muy exacta o que algunos techos estaban decorados con anterioridad.

35 *El Liberal*, 16-1-1901 y *La Época*, 24-I-1901.

36 *Anuario General del Comercio* , años citados.

37 *Álbum Salón*, 1-1-1901.

Con motivo de la visita del cronista de otro diario en febrero de 1901 a los nuevos salones de Cedaceros y a los talleres anejos y tras escribir comentarios semejantes a los que ya hemos recogido, se refiere a objetos que admiró en los talleres. Por una parte una **caja** de oro con repujados y en la tapa la corona e iniciales en brillantes y zafiros del príncipe Carlos de Borbón, pues iba a servir de estuche a la faja que le regalaban los jefes y oficiales del Estado Mayor; se define como de estilo Luis XV. Por otra parte una **corona** para la duquesa de Aliaga. También unos admirables **collares** de perlas encargados por otros particulares «de enormes precios»[38]. Héctor Marabini se ocupaba también de insertar una esquela en el segundo aniversario de la muerte de su madre, indicando que todas las misas que se celebraran el 6 de agosto en la iglesia parroquial de San Luis se aplicarían por el eterno descanso de su alma[39].

Un año después de la inauguración del nuevo establecimiento, aparece nueva información. Se aclara que el salón Luis XVI tenía un tapizado de tonos claros y que se había completado recientemente con un pequeño saloncito de estilo Luis XV. Era una especie de rotonda octogonal abierta en uno de los ángulos del otro salón, con decorado de tono oscuro y luz que venía de lo alto a través de la tela que cubría el techo. Cuatro caras del octógono estaban cubiertas por grandes lunas que cerraban sendos armarios y en las otras tres había vitrinas con los objetos de la joyería. La decoración de ambos salones la había dirigido Segundo Santa Bárbara, constructor de muebles (con talleres en la calle de Lagasca, 30) y premiado con segundas medallas en exposiciones nacionales; destaca el cronista las vitrinas [40].

Por las fiestas de San Isidro, patrono de la Villa, del año 1902, una comisión del Ayuntamiento adjudicó premios de iluminaciones y decorados a calles, casas, balcones y arcos. Por los balcones se otorgaron dos premios y dos diplomas a Marabini y a Mellerio[41]. Suponemos que se trataría de los balcones que daban a la calle de Alcalá. Al parecer las «luminarias» no habían sido muy destacadas, las oficiales muy modestas y sólo media docena de industriales –Marabini, Thomas y Lhardy– habían demostrado relativo buen gusto [42].

La Junta directiva de la Asociación de la Prensa adquirió en febrero de 1903 los regalos que constituirían los ocho premios del baile de máscaras en sábado en el Teatro Real a beneficio de los humanitarios fines de la institución. Los regalos –que no se concretan– se habían adquirido en la joyería de Marabini, se expondrían en el escaparate del *Heraldo* (Alcalá, 12) y el *ABC* iba a publicar fotografía de algunos

38 *El Heraldo de Madrid*, 21-1-1901.

39 Ibídem, 5-8-1901.

40 *La Época*, 20-1-1902. En la noticia se comenta que no se limitaba a reproducir exactamente un estilo sino que lo reformaba y se refiere a otros trabajos suyos como un diván del renacimiento español, un armario para librería con adornos tallados mezcla del renacimiento italiano y español y sillerías de estilos barroco, Luis XV y Luis XVI.

41 *El Siglo Futuro*, 26-5-1902.

42 *El País*, 17-5-1902.

de ellos[43]. También se recurrió a las piezas de Marabini –unas **medallas** de estilo modernista– para repartir como recuerdo a las señoras que acudieron al baile y cotillón que organizó el Nuevo Club, «la sociedad de hombres más aristocrática de Madrid», la noche del 5 de febrero de 1904 [44].

Héctor Marabini, en su escalada social y, sin duda, gozando cada vez de mayor fortuna, se convirtió en empresario del teatro del Buen Retiro, quizá sucediendo a su padre y a su suegro. En julio de 1904 se celebró un almuerzo en el restaurante de los jardines del Buen Retiro con su asistencia, la del representante de la empresa y amigos y redactores de los periódicos madrileños; se trató de la campaña de opereta que iba a comenzar en los días siguientes [45].

Continuaba Marabini recibiendo encargos especiales sin embargo de la fabricación de joyas comunes dentro de su elevado valor . A comienzos de 1906 hizo una **custodia** encargada por el marqués de Velada con las joyas de su esposa fallecida el año anterior que estaban formadas por más de dos mil perlas y piedras preciosas; la obra de estilo gótico simplifi ca la de 1895 y se entregó a la superiora del convento de las Siervas de María[46], reproduciéndose en el grabado de un semanario [47], donde se indica que fue para el convento del Sagrado Corazón de Jesús y que todos los obreros que habían trabajado eran españoles.

El mismo año se le hizo otro encargo especial. Los alcaldes de España determinaron ofrecer a la futura reina V ictoria Eugenia, con motivo de su matrimonio con Alfonso XIII el 31 de mayo de 1906, un **álbum** con cubierta de oro repujada y una alegoría en el centro con el escudo de España y debajo dos círculos rodeados de brillantes con los retratos en miniatura de los jóvenes monarcas. La dedicatoria diría: «Los alcaldes presidentes de los A yuntamientos de España». Las hojas para las firmas serían de papel couché con alegorías de las regiones de España pintadas por los empleados municipales Balbuena y Manzano. El coste del álbum se calculó en 30.000 pesetas. El 25 de mayo la obra estaba concluida, pesó 10 kg y el grueso del lomo fue de 14 cm; iría dentro de una arquilla de plata y el coste ascendió a 40.000 pesetas[48]. La caja se conserva al parecer en la Biblioteca Real de Madrid, según F.A. Martín. Otro regalo procedente de los talleres de Marabini se hizo a la futura reina. Los periodistas que cubrieron la información en el Pardo durante su estancia en el palacio le entregaron una **pluma** de oro con una hermosa perla para

43 *La Correspondencia de España*, 17-2-1903. Cuatro de los premios se otorgarían a las máscaras que lucieran el mejor y más artístico traje de fantasía, traje de valenciana, traje de sevillana y mantón de Manila; los otros cuatro se reservaban para las sorpresas.

44 *La Moda Elegante* , 29-2-1904. La junta organizadora estuvo presidida por el marqués de Riscal y formada por los de Santa Cruz y Somosancho, condes del Real y de la Cimera y don Francisco Travesedo. Sólo en esta ocasión entraban las damas en los salones del club.

45 *La Época*, 3-7-1904.

46 *La Correspondencia de España* , 17-2-1906.

47 *La Ilustración española y americana* , 15-2-1906.

48 *La Época*, 12 y 24-5-1906.

que firmara con ella los esponsales. La pluma llevaba la siguiente inscripción: «A S.A.R. la princesa Victoria, la prensa; 30 de mayo de 1906» [49].

El 4 de agosto de 1919 falleció Héctor Marabini y Conti. En la esquela publicada al día siguiente, se menciona a su viuda Pilar Serra de Capitaní, a sus hijos Guillermo y Fernando, a su hermana política Josefina Moreno –que era viuda de Roberto– y a sus sobrinos Antonio y Roberto Marabini Moreno. La conducción del cadáver se haría desde la casa mortuoria en la calle Cedaceros, 1 a la Sacramental de San Justo[50].

La casa Marabini continuó su actividad, pues casi dos meses después de la muerte de Héctor, el Arma de Caballería regaló al coronel Cavalcanti por su heroico comportamiento en la carga de Taxdirt (Marruecos) en 1909, un **bastón de mando** con empuñadura de oro, cifras de brillantes y una cruz de San Fernando esmaltada[51]. Al margen de la trayectoria de Fernando Marabini, a la que luego haremos referencia, opinamos que fue Guillermo quién siguió al frente de la joyería pues a él corresponde la inicial que aparece en los anuncios comerciales desde 1913, si bien se suprimió el grande y se volvió a la mención normal; en 1914 la única dirección que figura es la de Alcalá, 43[52]. Antes de continuar hay que decir que, en una tómbola monumental –más de 10.000 premios– organizada por *El Imparcial* en 1912, entre los objetos que entregaban los establecimientos y tiendas de muy distintas especialidades, figuran una **escribanía** de plata, dos tablitas con **imagen** de plata, dos **acericos** y un **trinchante** también de plata de la casa F. Marabini en la calle Cedaceros, 1 [53], de lo que parece que debe deducirse que por un breve período de tiempo se pensó que fuese Fernando quien diera nombre al establecimiento.

La última obra de la que tenemos noticia es la **corona** de la imagen de la Virgen de las Angustias, patrona de Granada. Las fiestas de la coronación canónica se iniciaron el 19 de septiembre de 1913. La pieza de oro pesó 5 kg con valor de 200.000 pesetas; la hechura costó 25.000 pesetas «más las 2.000 de premio cedidas para los indigentes». Según una información tenía 2.713 perlas y 4.289 piedras preciosas entregadas por los granadinos y adquiridas con lo recaudado en una suscripción pública: 1.155 brillantes, 2.419 diamantes rosas, 240 esmeraldas, 266 rubíes, 94 granates, 93 topacios, 12 amatistas, 9 zafiros y 1 jacinto. En el frente de la diadema iban dos escudos, uno con un corazón de rubíes atravesado por siete espadas de brillantes y otro con una granada con granitos de rubíes y hojas de esmeraldas; a los lados otros dos escudos con corona de espinas y con el martillo y clavos. Sobre la diadema había palmas y hojas de cardo orladas de piedras preciosas y que se enlazaban con guirnaldas de perlas; apoyaban en las palmas doce cariátides y cerraba la corona un

49 *El Siglo Futuro*, 30-5-1906.
50 *La Correspondencia de España*, 5-8-1910.
51 *El Globo*, 20-9-1910.
52 *Anuario General del Comercio*, años citados.
53 *El Imparcial*, 1-8-1912.

mundo de oro con faja de brillantes y remate de cruz latina con enorme brillante en el crucero. En el centro de la corona como cabeza del tornillo que la ajustaba a la imagen se colocó un topacio extraordinario [54].

En 1918, la casa Marabini debió de trasladarse a la carrera de San Jerónimo, 15, entresuelo; ésta es la dirección que aparece en 1919 en el último anuncio que se publica, suprimiendo la inicial de Guillermo y dejándolo sólo en la sección de joyería y no en la de platería [55]. Las referencias a la casa Marabini en estos años son muestra de la decadencia. A finales de 1918 se anuncia como tasador autorizado de joyas para las testamentarías y también para ocuparse de reformas de alhajas y comprar las de calidad extra[56]; a comienzos de 1919 indica que tiene a la venta joyas procedentes de una importante testamentaría[57]. En octubre de 1920, Guillermo Marabini se casó con Ángeles Díaz Quetcuti, apadrinado por su hermano Fernando, en el Oratorio del Sagrado Corazón [58]. Por su parte, Fernando Marabini siguió una carrera jurídica. En 1913 indicándose que ya era conocido por sus trabajos en el foro como abogado, fue nombrado fiscal sustituto de la Audiencia de Madrid[59]. Año y medio después, su madre Pilar Serra pedía la mano de la señorita Concepción López Polin para su hijo Fernando [60]. Por otra parte, Antonio Marabini Moreno, hijo de Roberto y por tanto primo de Guillermo y Fernando, se casó en octubre de 1921 con Mercedes Bérriz y López Altamirano en la iglesia de San José; fueron apadrinados por Josefina, la madre del novio y por el conde de Alday, tío de la novia y fue testigo Roberto Marabini, hermano del novio[61]. Nos consta que Antonio, hijo de este matrimonio, ha vivido hasta nuestros días.

---

54 La descripción aparecía en *El Defensor de Granada* y la recogió *El Motín* que el 1-3 y el 18-9-1913 dedicó sendas crónicas criticando con saña que se hubiera gastado tanto en oro y piedras en la construcción de la corona.

55 *Anuario General del Comercio*, años citados.

56 *La Correspondencia de España*, 7-12-1918 y *La Época*, 21-12-1918.

57 *El Sol*, 12-3-1919.

58 *La Acción*, 13-10-1920.

59 *El Imparcial*, 28-10-1913; *Diario de Avisos de Madrid*, 9-1-1915 con noticia de su comparecencia como abogado fiscal.

60 *La Correspondencia de España*, 3-6-1915.

61 *La Época*, 24-10-1921 y *La Correspondencia de España*, 26-10-1921.

Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR
Museo Arqueológico Nacional

Es bien conocido el hecho de que los plateros elaboraban con frecuencia obras en bronce. No lo es tanto, en cambio, su intervención en obras arquitectónicas y en retablos trabajando en ese metal. La obra de ampliación y mejora de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, patrona de la Corte, sita en el convento dominico de su nombre, extramuros de Madrid, es un ejemplo significativo de la colaboración de plateros en la decoración de numerosos elementos constructivos y de adorno del interior.

1. LAS OBRAS DE LA CAPILLA Y LA PARTICIPACIÓN DE PLATEROS EN LAS OBRAS DE BRONCE

Aunque los Austrias no habían escatimado en el adorno de la capilla y ajuar de la Virgen de Atocha, patrona de la Corte madrileña, Felipe IV decidió en sus últimos años mejorarla de forma más acorde con los tiempos. Las características de la obra que se proponía acometer, explican, a nuestro entender, el sorprendente nombramiento de Sebastián de Herrera Barnuevo como maestro mayor el 15 de enero de 1662. Por primera vez accedía al cargo un arquitecto no versado en lo constructivo, y sí en cambio en otras artes relacionadas con la decoración. Palomino menciona la argucia del marqués de Malpica para convencer al rey de la conveniencia de nombrar a Herrera Barnuevo, frente a la «pretensión tan diferente» que antes

tenía, expresión muy reveladora, aunque la historiografía no ha reparado en ella ni en su sentido[1].

En efecto, apenas nombrado para su cargo, Herrera Barnuevo comenzó a trazar y a dirigir inmediatamente las obras de la capilla de Atocha con dedicación casi exclusiva hasta 1665. Los autores que se han ocupado de esta obra, han señalado como su causa un incendio que en 1652 habría deteriorado el convento y la capilla, pero se trata de una confusión con el colegio dominico de Santo T omás, conocido vulgarmente como de Atocha por estar situado en esta calle[2]. Es más probable que la decisión del rey, que se manifi esta a principios de 1662, tenga que ver con una acción de gracias por el nacimiento de Carlos II el 6 de noviembre de 1661, cinco días después de haber muerto su hermano, el príncipe Felipe Próspero, lo que permitía al viejo rey tener de nuevo un heredero, casi un milagro a la vista de su decrepitud. El voto debía incluir algún plazo perentorio, y la urgencia por terminar se prueba en el inmediato comienzo de las obras, su rápido avance y los plazos tan breves que se establecen para las entregas en diversos contratos celebrados a comienzos de 1665. Quizá la falta de caudales impidió que se terminaran a tiempo, y así se conoce un decreto de Felipe IV de 21 de julio de 1665, donde declaraba que la Corona daba por bien empleados los caudales invertidos en renovar la capilla a pesar de las penurias económicas de esos tiempos[3]. El monarca falleció el 17 de septiembre de 1665 con la satisfacción de haber encauzado la obra y haberla ligado a su nombre.

Las trazas, medidas y condiciones se debieron en lo substancial a Herrera Bar - nuevo, y fueron descritas en memorias que precedían a los compromisos contractuales. Son minuciosas en los aspectos técnicos de cada especialidad. Los maestros se obligaban, por lo general, a poner de su parte manos, oficiales y materiales, aunque estos últimos les fueron entregados a veces, como ocurrió con la platería. Los plateros tuvieron un papel destacado, y no sólo en la hechura de piezas litúrgicas y de adorno, sino también en labores menos usuales, hechas en bronce.

El 14 de abril de 1662 se hizo contrato con el maestro de obras Juan de T orija para la albañilería del crucero y media naranja de la capilla[4]. Desde el 3 de agosto de 1663 se recibieron posturas del propio Torija y de Manuel Pérez en la subasta de la yesería de la capilla y otras labores[5], incluídos el transparente y su bóveda vaída, que se adjudicó finalmente a Pérez el 16 de agosto. El 10 de marzo de 1665, el maestro

---

1 A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica* . Madrid, 1715-1724 (ed. Aguilar, 1947), p. 969.

2 Otra confusión relacionada con estos cenobios es la del lugar de residencia del pintor fray Juan Bautista Maíno, quien vivió en Madrid siempre en el colegio de Atocha, y no en el convento, como se suele decir.

3 S. PERANCHO, *Historia del Real Convento de Nuestra Señora de Atocha* . Madrid, 1929.

4 Marqués de SAL TILLO, «Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII (1615-1699)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 52 (1948), pp. 197-199.

5 Idem, «Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 121 (1947), p. 628.

de cantería y aparejador de las obras reales, Jerónimo de Hornedal, se encargó del arco y machones de piedra berroqueña que habían de recibir el ochavo en la pared del testero del retablo [6]; quizá se tratara de un refuerzo para garantizar la solidez de la obra. Mientras se realizaba la albañilería, se iba haciendo el solado de la obra, rematado en el marmolista Bartolomé Zumbigo el 3 de agosto de 1662, con losas blancas y negras de Portugal [7]. El 3 de abril de 1663 se obligó de nuevo por faltar 480 baldosas para el camarín y 800 para la sacristía [8]; las negras se trajeron ahora de las canteras de San Pablo en Toledo y las blancas de El Paular. La pintura de la capilla, compartida por los primeros pintores de la Corte, es un asunto conocido, cuya extensión impide que intentemos hacer aquí ni siquiera una referencia.

El 17 de octubre de 1664 se requirió la intervención del platero de plata Juan Ortiz de la Rivilla para hacer la reja de bronce situada entre las pilastras del arco toral, separando la capilla mayor de la nave [9], una alta barandilla que aún se puede ver en una antigua fotografía. No estorbaba al visitante la visión de la imagen de la Virgen ni del altar, pues su altura era cuatro pies y medio (125 cm). El hecho de que hubiera de labrarse en bronce era síntoma de lo delicado de la labor, y explica que se encomendara a un platero y no a un rejero, más habituado a trabajar en hierro. La reja se componía de cuatro pilastras cuadradas que separaban otras tantas hojas, cada una con seis balaustres redondos, veinticuatro en total. Las pilastras remataban en jarrones e iban engoznadas entre sí, de modo que podían plegarse a los costados del presbiterio, desembarazando el paso en caso necesario, como en procesiones o actos solemnes. Las torquezuelas con las que se fijaba la reja al suelo y a los costados se podían desenroscar, de modo que pudiera quitarse totalmente sin necesidad de hacer obra. En la parte inferior de las pilastras centrales se colocaron unas ruedecillas para facilitar la apertura. El platero recibió la traza de Herrera Barnuevo dibujada en una tabla. Tenía que acabar para fin de noviembre, y el precio fue considerable, 2.350 ducados, 1.000 al comienzo, 800 a la mitad y 550 al final.

Una obra similar conservada de Barnuevo y Rivilla, y de fecha cercana a esta de Atocha, nos permite evocar su aspecto. En 1666 comenzó Herrera Barnuevo a trazar para la capilla del Santo Cristo de la iglesia madrileña de San Ginés. Se sabía que en el retablo de mármol ejecutado por Bartolomé Zumbigo había hecho labores de bronce Juan Ortiz de la Rivilla[10]. Según la documentación que hemos hallado, se encargó además de las tres rejas del presbiterio por concierto de 19 de diciembre de 1666. Las daría el 1 de mayo de 1667 por 18.000 reales, con 2.000 de pena en caso de incumplimiento y pagos de 500 ducados al contado, 500 para fin de febrero y

6 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo 10.988, fs. 486-488v.

7 A.H.P.M., prot. 7.455, fs. 209-211v. El mismo día otorgó Zumbigo poder al marmolista Ignacio de Tapia para cobrar.

8 Marqués de SALTILLO, «Efemérides…» ob. cit., p. 628.

9 A.H.P.M., prot. 10.988, fs. 365-367v.

10 L. KREISLER PADÍN, «Notas y noticias sobre la capilla de la Congregación del Cristo de San Ginés». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* VI (1929), p. 333.

7.000 reales al final. El dibujo era de Herrera Barnuevo, y Ortiz hizo un modelo de bronce. Las condiciones técnicas eran minuciosas de nuevo. Una reja era para el comulgatorio, y tenía de longitud lo que la segunda grada del presbiterio y de alto una vara menos cuatro dedos. En el medio tenía dos medias puertas, a intervalos regulares cuatro pilastras con remates, con almas de hierro como los balaustres, y cornisas en lo alto. Las otras dos rejas eran para las dos puertas de la sacristía y la tribuna del presbiterio, con el alto y largo como las que había de hierro. Cada una tenía dos pilastras y balaustres con remates, siendo mayores los de las pilastras. Una cláusula importante para el asunto que nos ocupa determinaba que las rejas tenían que llevar en las cornisas de las puertas pasadores y llaves enbutidas y sus goznes necesarios, y que tenían que ejecutarse en la forma de la baranda de Nuestra Señora de Atocha, lo que indica que eran muy parecidas. La de San Ginés era algo menor debido al pequeño tamaño de la capilla.

Retornando a las labores de Atocha, el maestro de obras Manuel Pérez contrataba la hechura de diversos balconcillos con sus balaustres de hierro, que se abrían a lo largo de tres lados de la capilla. A los pies, el de mayor tamaño y con saliente de la pared en forma redondeada, estaba compuesto por un cerco de hierro paralelo al borde del balcón y apoyado en las cartelas que lo sostenían, donde se sujetaban treinta y seis lámparas, suficientemente separadas del balcón para no causar incendio, pero a la vez, a la distancia oportuna para poder encenderlas desde él con una garrucha. El balcón se prolongaba a los lados en una barandilla con colgaderos semejantes para doce lámparas. Este tipo de disposición se extendía por otros balcones dispuestos en la capilla. Todos los balaustres, más las lámparas y la reja del coro a los pies de la capilla, se doraron por Martín de Velasco, tal como especifica su obligación de 6 de octubre de 1664 [11]. El pintor y grabador Pedro de Villafranca concertó el 4 de marzo de 1665 el dorado de cinco rejas de madera, la mayor en el lado de la epístola, otras tres para otras tantas hornacinas en uno de los lienzos de pared y la quinta cerraba la capilla por los pies debajo del corillo [12]. Más tarde debió de encargarse de la misma labor para las tres hornacinas del otro lado, como se extrae del finiquito que otorgó el 2 de marzo de 1667 [13].

De nuevo volvió a reclamarse la colaboración de Juan Ortiz de la Rivilla, esta vez para la clavazón de bronce de la puerta que quedaba a los pies de la capilla, que estaban haciendo los maestros portaventaneros Juan Pinardo y Manuel Osorio según un contrato de 25 de octubre de 1664 [14]. El platero otorgó escritura el 17 de febrero

11 A.H.P.M., prot. 10.988, fs. 317-319r.

12 M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la escultura española*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 354.

13 Idem, *Documentos para la historia de la pintura española II*. Madrid, Museo del Prado, 1996, p. 127.

14 A.H.P.M., prot. 10.988, fs. 377-379v.

de 1665[15]. Debía hacer 1.800 clavos de tres tamaños en disminución, con cabezas de bronce vaciadas en sus espigas de hierro, según las muestras y modelos que se le habían entregado. Percibiría 14 reales por cada clavo, con 1.000 ducados al contado, otros 500 para el 1 de marzo y 500 más el 25 de ese mes. El resto –calculamos que eran 3.200 reales– al fi nalizar el 5 de abril.

Otro platero de plata, Felipe de Pedraza, contrataba el 22 de mayo de 1665 –en el último concierto de estas obras de que tenemos noticia– la hechura de un gran número de adornos de bronce para la portada de mármol donde se abría la puerta que comunicaba la sacristía con el presbiterio [16]. Según detalla el contrato, la labor de Pedraza consistía en una gran tarja para colocar en un tambanillo en la parte alta del pórtico, dos fl orones para sendos espacios libres del friso y algunos fruteros, todos ellos dorados posteriormente e incrustados en el mármol, más 128 recuadros a modo de moldura con sus fi letes a los extremos y un bocel central, que sustituirían a los de pino que había hecho el año anterior Jacinto de Herrera, autor de las puertas de madera[17]. Debía entregar todo en trece días, antes del Corpus, que era el 4 de junio. Cada moldura se le pagaría a 80 reales de cuartos por el bronce y manos (931 ducados aproximadamente) y los restantes adornos a 6 reales de cuartos. Se le darían 1.000 ducados como anticipo y otros 988 reales de plata para el dorado de los adornos, habiendo mediado informe favorable del maestro mayor, además de 6.000 reales del bronce y hechura de éstos. Felipe de Pedraza, hermano de Juan, Cristóbal y Bernardo, fue platero de plata, e hizo con ellos dos frontales para la iglesia de San Salvador (1648-51 y 1672). Ingresó en la Hermandad de Mancebos de San Eloy en fecha desconocida y entró en la Congregación el 7 de julio de 1669 [18].

El 14 de marzo de 1665, Pedro Sánchez, cerrajero de cámara, obtuvo el encargo de la obra de cerraduras y llaves para el rey y el convento, destinadas a las puertas y ventanas del cuarto real, sacristía, antesacristía y camarín [19].

El 2 de octubre de 1662, el ensamblador Juan de Lobera y el marmolista Bartolomé Zumbigo concertaban, cada uno por separado, el retablo de madera de pino y su pedestal de mármol y jaspe más tres gradas de mármol para subir al presbiterio[20]. El 5 de agosto de 1663 asumió don Juan de Villegas el dorado e imitación de jaspes del retablo [21], y el 20 de marzo de 1665 concretó los términos por los que debía dorar el adorno del camarín [22].

---

15 Ibídem, fs. 465-467r.

16 Ibídem, fs. 540-542v.

17 Ibídem, fs. 324-326r.

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La platería y los plateros de Madrid desde 1624 hasta 1695* . Pamplona, 1968 (Memoria de licenciatura inédita), p. 243.

19 A.H.P.M., prot. 19.988, fs. 486-488v.

20 V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII* . Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 105.

21 Marqués de SALTILLO, «Efemérides…» ob. cit., pp. 629-630.

22 A.H.P.M., prot. 10.988, fs. 501-502v.

El retablo debía seguir el pitipié de la traza y planta del maestro mayor. El contrato de Lobera establecía: «toda la dicha obra de ensamblaxe y talla a de empeçar desde el imoscapo de la coluna porque las basas an de ser de bronce y el punto que pissa sobre el pedestal a de ser de jaspe, y el pedestal asimismo, y aquí no se abla de este encargo sino sólo del de la madera». En efecto, Juan Ortiz de la Rivilla se comprometía el 18 de junio de 1664 a hacer en bronce, para el retablo, seis basas enteras y cuatro medias para los pilastrones y muros del retablo, según la memoria de Herrera Barnuevo de 20 de mayo anterior[23]. Las tenía que ajustar en el plinto de jaspe verde que ya estaba hecho. Después había de dorarlas y darles color de Alemania. Este contrato arroja bastante luz respecto a la disposición del alzado de este retablo, que contaba, sin duda, con seis columnas. Muy posiblemente a los lados de la caja central había columnas pareadas, y eran simples las dos de los extremos. Las seis basas –iguales– corresponderían a estas columnas, mientras las cuatro medias basas serían diferentes, pues el contrato distingue entre «muros» y «pilastrones»; las de los «muros», que irían detrás de las columnas pareadas, serían más largas, y menores las de los «pilastrones» que doblarían las columnas simples de los extremos. Según estas consideraciones, la imagen del retablo que aparece en el lienzo que se conserva en las Descalzas madrileñas debido al pincel de un capellán llamado Joaquín Eslava, donde aparecen sólo cuatro pilastras, sin ninguna columna [24], parece menos fiel que la que aparece en la ilustración de la obra de Amador de los Ríos publicada en 1864, a pesar de que la primera se hizo cuando el retablo existía, y la segunda, cuando habían pasado más de cincuenta años desde su desaparición, sustituido por el retablo de González V elázquez, posterior a la guerra de la Independencia. Las dos tarjas vaciadas de bronce debían de tener las mismas calidades que las basas, y sostendrían las repisas de mármol de los santos Felipe y Lucas, situados en nichos en los intercolumnios. Ortiz de la Rivilla acabaría su obra en dos meses, y se le pagarían 29.500 reales en tres pagos de 9.833 reales, reservándose 400 ducados hasta saberse si había cumplido con su obligación.

2. LA PLATERÍA DE LA VIRGEN. HERRERA BARNUEVO Y OR TIZ DE LA RIVILLA

Hemos dedicado otro estudio [25] a las obras de plata de Ortiz de la Rivilla en la capilla de Atocha, cuyo objeto es demostrar que el dibujo de Herrera Barnuevo identificado por W ethey con un proyecto para el trono de la V irgen del Sagrario

23 Ibídem, fs. 28-30v.

24 M.C. RODRÍGUEZ PEÑAS, «La antigua basílica de Atocha. Reconocimiento de su imagen física a través de elementos subsistentes: los restos escultóricos de la fachada y un cuadro de las Descalzas Reales». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XLV (2005), pp. 225-228.

25 J.M. CRUZ YÁBAR, «La traza de Herrera Barnuevo para el tabernáculo y las andas de la Virgen de Atocha». *Archivo Español de Arte* (en prensa).

de Toledo[26], es, en realidad, el diseño para el tabernáculo unido a las andas para la Virgen de Atocha, diseñado por el maestro mayor en 1665. Aunque daremos cuenta de este asunto, lo haremos con brevedad, a modo de síntesis.

Nada se conoce de forma directa sobre el trono de plata de la Virgen de Atocha, pero tanto las reproducciones de la segunda mitad del siglo XVII que se han conservado, como los propios documentos relativos a la reforma de la capilla entre 1662 y 1665, revelan que era una obra anterior y, por tanto, de un diseño no perteneciente a Herrera Barnuevo. Un documento referente a otra pieza nos permite, sin embargo, fecharla aproximadamente y señalar quizá su autor.

Un concierto de 7 de marzo de 1617 del platero Antonio de Villalta con don Juan Hurtado de Velasco, conde de Castilnovo y Lodosa [27], proporciona una serie de detalles sobre el trono de Atocha, suficientes para reconocer que era el mismo sobre el que Ortiz de la Rivilla haría en 1664 los reparos a los que se refiere el contrato del que damos cuenta más abajo. La escritura de 1617 tiene como objeto la hechura de un trono de plata para una imagen de la Virgen cuya localización no se cita. El conde vivía al lado del monasterio de San Martín, en que se veneraba a la Virgen de Valvanera, de gran devoción en tierras del Ebro cercanas a Logroño, donde se sitúa la localidad navarra de Lodosa, por lo que sería posible que el trono se hiciera para esta imagen, si bien no hemos localizado ninguna estampa donde aparezca representado. El concierto especifica que había de hacerse como el de la Virgen de Atocha, describiéndose con bastante detalle sus dimensiones y sus adornos siguiendo siempre a su antecedente. El platero Villalta debía de conocer muy bien el modelo, según se trasluce en la escritura, por lo que es muy posible que hubiera sido su autor, algo lógico si se piensa en que era la mejor manera de lograr la deseada semejanza entre ambas obras.

El nuevo trono sería «tan grande y de la traza, modo y forma que es el que tiene nuestra Señora de Atocha, todo él sobredorado y mui cubierto de oro y con sus relieves en la misma forma, y no menos, sino antes mayores». El trono de Atocha llevaba entonces, al parecer, más de cuatro ángeles grandes –quizá seis u ocho– que lo rodeaban, que fueron reducidos a cuatro en el encargo «del mismo largo y gordo» y de la misma proporción que allí, colocados en cada uno de los puntos centrales de los cuatro lados de la pieza. Las imágenes de Atocha, a las que luego nos referiremos con detalle –todas ellas poco posteriores a la finalizacion de la capilla–, muestran sólo tres de estos ángeles, aunque probablemente existirían otros a los lados y por detrás; tres son también los que necesitaban aderezos en el contrato de 1664. La imagen a la que se destinaba el nuevo trono llevaba una luna a los pies, y el comitente hizo encargo de un ángel más pequeño para colocarlo sobre la luna,

26 H.E. WETHEY, «Decorative projects of Sebastián de Herrera Barnuevo». *The Burlington Magazine*, 1956, p. 42.

27 Dio una breve referencia C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas*. Madrid, 1914, p. 156.

simulando, en lo posible, que iba en el aire; en Atocha el ángel de la delantera del trono cumplía función de portaluna, pues iba a los pies de la Virgen, soportando en alto con sus brazos el creciente lunar. También eran especiales adornos encargados por el conde las cuatro cabezas de serafines relevadas que ordenaba hacer a cada uno de los lados del nuevo trono, que debían sustituir a los relieves que adornaban el de Atocha. Nos suscita alguna duda la alusión a estos relieves por no ser apreciables en algunas pinturas, aunque en otras se representan unas palmetas verticales. El pie del trono tenía que hacerse como el modelo, salvo unos boceles que diseñaría el comitente y sus escudos puestos en las cuatro caras. Toda la superficie se tenía que dorar, salvo los cuerpos de los ángeles, que iban en blanco [28].

Entre los tronos conservados destaca el de la Virgen de la Almudena que hiciera Francisco de Nápoles Mudarra en 1640 [29]. Tiene bastante parecido con el de Atocha, aunque lo cubre una decoración vegetal de tornapuntas carnosas relevadas, que corresponde a su datación más avanzada, así como espejos con el escudo de la Villa, que pagó la pieza. La forma de perfil convexo con grandes asillas del trono de Atocha es algo temprana para 1617, pero se usaba en cuerpos de las piezas de astil ya en ese momento.

Del platero Antonio de Villalta no se conocían datos anteriores a los de este contrato, en los que declara que tenía tienda en la Platería, según se iba de la plazuela de Herradores a la calle de Santiago, un lugar inmejorable dentro de la demarcación de los plateros madrileños, lo que demuestra su prestigio y categoría, además del hecho de recibir un encargo importante como un trono de semejantes dimensiones. Fue aprobado como platero de plata el 3 de marzo de 1625 en las primeras aprobaciones que realizó la Congregación de San Eloy, un mero formalismo al que se sometieron todos los individuos de la corporación que entonces la integraban. Riaño le cita en 1627 y en julio de 1635. al parecer, se hallaba preso [30].

Otra obra de plata anterior a la reforma de 1662 fue el dosel de la Virgen[31]. Lo hizo el platero Domingo Rodríguez de Araujo por 20.000 reales de hechura, con 2.000 ducados de plata como adelanto, y en un año a partir del 18 de agosto de 1656. Tenía cuatro varas de largo y tres de ancho, con cuatro goteras, tres de las cuales miraban a dos haces y la última, que caía a la parte de adentro, sólo por el lado visible; cada cenefa con sus puntas tenía de caída dos tercias y tres dedos [32].

---

28 La obra había de pesar 120 marcos, pagada la plata, oro y manos del platero a 115 reales cada marco, de los que 65 correspondían al precio oficial de la plata y otros 50 al precio del trabajo y el oro. En total, unos 1.250 ducados por toda la obra.

29 *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*. Madrid, 1926, nº 779.

30 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 287.

31 J.L. BARRIO MOYA, «Sobre dos obras de plata del siglo XVII en el convento de Atocha». *Archivo Español de Arte* 238 (1987), pp. 228-229.

32 BARRIO MOYA citó un precio 2.000 reales por las hechuras. Se trata de una errata, porque sería una cantidad exigua para esta obra y el adelanto ya era de 22.000 reales.

Domingo Rodríguez de Araujo era natural de Ribadavia (Orense). Fue elegido mayordomo de la Hermandad de Mancebos plateros de San Eloy de Madrid en 1643. Estuvo como aprendiz con Juan de Frías y recibió la aprobación como maestro platero de plata el 16 de febrero de 1644; dibujó e hizo a la mano un cáliz. Fue mayordomo del relave que tenía la Congregación de San Eloy en 1650 y 1651 y mayordomo de la propia Congregación en 1655. Ocupó el cargo de diputado en 1656 y el de aprobador desde el 2 de julio de 1656 hasta el 30 de junio de 1658. De nuevo fue mayordomo del relave desde 1660 hasta 1677. En 1662 tenía casas propias en la calle Mayor alquiladas al dorador Juan de Avellaneda. Se le encomendó en 1664 que hiciera pintar el presbiterio de la iglesia de San Salvador, donde tenía su sede la corporación, y en 1673 que se tomara el sitio tras el altar para la Congregación. En 1675 se le dedicó la tercera edición de la obra de Juan de Arfe *De varia conmensuración*. Actuó como secretario de la Congregación desde 1674 hasta 1684. Tomó en arrendamiento el relave desde 1677 hasta su muerte. Hizo testamento el 27 de septiembre de 1684, dejando una fundación de dos camas para plateros enfermos en el hospital del Buen Suceso. Murió el 8 de abril de 1685. Fue tío de los plateros de plata Luis Rodríguez de Araujo y Miguel López de Sobrado[33]. En el testamento declaró que era hijo de Pedro Rodríguez de Araujo y de Ana González Reynaldo, vecinos del lugar de Oroso, jurisdicción de la villa de Creciente. Pidió ser sepultado en la iglesia de San Salvador en la bóveda que tenía la Congregación de San Eloy. Mostró gran generosidad en numerosas mandas y legados[34].

Cuando aún no se habían acabado las obras ordenadas por Felipe IV, el patrocinio real fue continuado tras su muerte por el conde de Bornos, quien dejó encargado en su testamento que se hiciera una reja de plata para la capilla que pesase más de 12.000 reales de a ocho. Sus testamentarios y el convento acordaron que se hiciera por 12.100 de estos reales incluyendo las hechuras (96.800 reales sencillos). Barrio Moya descubrió un documento en el que se decía que se había contratado la pieza con los plateros Miguel López de Sobrado y Sebastián Blanco, y que en 1678 se les debía 1.100 reales de a ocho[35]. Profundizando en él hemos averiguado que el convento se había comprometido, por escritura de 4 de diciembre de 1672[36], a pagar esa cantidad y las demasías del peso y de la hechura, lo que adelanta al menos en seis años la fecha de finalización de la obra. Manuel Mayers, platero contraste de

33 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 258-259. Da cuenta de la tasación de sus bienes de plata –13 piezas valoradas en la elevada cifra de 45.049 reales– en 1684 M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 283, 313 y 345.

34 M.A. GONZÁLEZ GARCÍA, «Testamento y otras noticias de Domingo Rodríguez de Araujo platero en Madrid y mecenas ribadaviense en el siglo XVII». *Aportaciones para la historia del obispado de Ourense* I (2010), pp. 3-24. Transcribe completo el testamento.

35 J.L. BARRIO MOYA, ob. cit.

36 A.H.P.M., prot. 9.791, fs. 381-384v.

Corte, tasó lo realizado en 87.578 reales de plata más 26.449 reales de hechuras, en total 114.027 reales, de los que el convento tenía que abonar 2.153 reales de a ocho (17.224 reales) y tres reales de plata que pagó en 1678, exactamente la diferencia entre lo que pagaba el patrono y lo tasado por Mayers.

Miguel López de Sobrado era sobrino de Domingo Rodríguez de Araujo. Ingresó en la Hermandad de Mancebos plateros de San Eloy de Madrid en fecha desconocida. Fue aprobado como maestro platero de plata el 8 de febrero de 1652; dibujó e hizo a la mano un cáliz de plata con su basa. Entró en la Congregación de San Eloy de artífices plateros el 2 de julio de 1656. En ella ocupó los oficios de mayordomo en 1662, diputado en 1663 y guardajoyas de San Eloy desde 1665 hasta 1670. Hacia 1661 tuvo como aprendiz a Juan de Vargas. En el testamento de su tío, en 1684, figura como depositario del Consejo supremo de la Inquisición, y es posible que hubiera abandonado el Arte [37]. Sebastián Blanco ingresó en la Hermandad de Mancebos entre 1652 y 1655. Fue aprobado como maestro platero de plata el 8 de junio de 1658; dibujó e hizo un cáliz y una patena [38].

Juan Ortiz de la Rivilla, tras realizar las obras de bronce descritas en el punto anterior, comenzó sus trabajos en plata y, como primer paso hacia las importantes piezas nuevas que terminaría haciendo para Atocha en 1665, se ocupó a fines de 1664 de múltiples aderezos precisos en el adorno del altar y trono de la Virgen. El 9 de octubre de 1664 se comprometió a hacer todo lo especificado en una memoria –que había recibido el día 7– donde se preveía la entrega de 21.000 reales de vellón y 180 marcos de plata, haciendo una baja muy importante que dejó el precio en 16.000 reales y 130 marcos de plata, cuatro más o menos. Se obligaba a dar todo reparado, incluidas hechuras, blanqueado, bruñido y dorado. Recibió 8.000 reales de contado, otros 4.000 a mitad de la obra y los 4.000 restantes al final[39]. Tenía que terminar a fines de noviembre.

La memoria de los aderezos es muy pormenorizada. Indicamos brevemente su contenido, advirtiendo que las referencias a marcos y reales son las que constan en la memoria redactada por Herrera Barnuevo, anteriores a la baja de Ortiz de la Rivilla. En el trono de la Virgen faltaban ocho ramilleteros de plata redondos, de hechura napolitana, con otros tantos ramos de flores de plata y tornillos con sus torquezuelas para fijarlos; su peso en plata se valoraba en diez marcos[40]. Tres ángeles grandes del trono tenían desperfectos: faltaba un ala de uno, la cornetilla de otro y otro más tenía un ala por soldar, estimado todo en 2.000 reales. De los treinta y seis candeleros que se colocaban en el altar, tres necesitaban reparos: dos ángeles y una arandela que habían perdido y algunos tornillos y torquezuelas, y había que

37 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 204.

38 Ibídem, p. 145.

39 A.H.P.M., prot. 10.988, fs. 320-323v.

40 Ocho ramilleteros de estilo napolitano que se repararon en 1664 debían de ser una adición al trono posterior a su hechura hacia 1617, pues son piezas típicas de los años centrales del siglo.

blanquear, desabollar y bruñir todos, por tres marcos de plata y 600 reales. La grada blanca y dorada del altar y el sagrario estaban a falta de tres ángeles dorados, una chapa y un remate, algunos pedazos de molduras de bronce dorado en las cartelas y más de veinte tornillos. Por tener que pasar por el fuego, todas ellas, cartelas, molduras, ángeles y remates, habían de ser doradas de nuevo y darles color de Alemania, lo que se estimaba en 3.000 reales y cinco marcos de plata. El frontal antiguo sería cincelado de medio relieve –antes tendría un trabajo con menor altura–, añadiéndole cuarenta tornillos y torquezuelas, blanqueado y bruñido, por precio de 4.400 reales. Los cuatro blandones grandes de plata tenían también faltas: un mechero que estaba quebrado, tres cartelas que pesarían dos marcos, y era necesario blanquear , arenar, desabollar y hacer las piezas que les faltaban a los cuatro, todo evaluado en 450 reales. Doce albahaqueros de plata y seis jarras tenían los pies quebrados y abollados, calculándose en 300 reales todo su aderezo. A una barandilla de plata le faltaban algunas eses o pedazos, ocho cantoneras y varios tornillos, cuyo peso en plata se calculó conjuntamente en 30 marcos y 3.500 reales por el trabajo. En las noventa y cinco lámparas de la capilla faltaban muchos remates y gran cantidad de alacranes en las cadenas, muy quebradas y maltratadas; el platero recibiría 130 marcos y 5.000 reales por las hechuras. Por último, el contrato incluía el aderezo de la corona de la V irgen con su imperial dándole color , así como el sol de rayos grande, bruñendo ambos y poniéndoles algunas piezas y piedras que le faltaban, todo por 1.500 reales. T oda esta plata sería barnizada para evitar que se tomara el color, lo que se estimó en 1.000 reales.

Herrera Barnuevo tenía mejores encargos en reserva para dar a su platero de confianza. El 7 de febrero de 1665 contrató Ortiz de la Rivilla las andas y tabernáculo de la Virgen[41], que tenía ya comenzados, según dice el contrato, y la entrega debía hacerse antes del 5 de abril. Recibía en ese momento 125 marcos de plata, que junto con los 225 que le habían entregado antes, equivalian a 80,5 kg. La gran proporción de la plata que le había sido entregada antes del contrato indica que la obra estaba muy adelantada. Las hechuras se pagarían a ocho ducados de vellón cada marco –un precio elevado–, en total, 2.800 ducados equivalentes a 30.800 reales, 1.000 ducados al contado, otros 1.000 para el 1 de marzo, 500 el 25 de ese mes, y 500 restantes, o lo que se le debiere de más según el peso al finalizar. Aparte se le pagaría el hierro y manufactura de los barrones y madera para el interior . Se hace constar que la traza y el pitipié habían sido entregados al platero y que Herrera Barnuevo dispondría lo que hiciera falta para su mejor forma, indicando a las partes lo que debían cercar y cincelar para su mayor adorno. Esta fórmula no deja lugar a dudas de la autoría de la traza, que se ha de atribuir al maestro mayor , como ocurrió en todas las demás obras de la capilla. Por el fi niquito de Pedro de V illafranca de 1667 sabemos que este pintor dio de plata bruñida a la urna –o tabernáculo– y las andas de madera,

41 A.H.P.M., prot. 10.988, fs. 522-524v.

y también a 18 arquillas y 50 cartones de marca mayor por ambas partes por no haberse acabado las andas de plata para el día del traslado de la Virgen a su capilla el 21 de junio de 1665. Herrera Barnuevo había tasado el coste.

El último encargo de Ortiz de la Rivilla para la obra de Atocha fue el gran conjunto de corona, sol de rayos y cerco para la imagen para las ocasiones en que saliera en procesión. La obligación se escrituró el 14 de abril de 1665 [42], y allí se dice que estaba aún haciendo las andas y el tabernáculo, a pesar de que el plazo de entrega finalizaba el día 5 anterior. Corona, sol y cerco se debían terminar para el día de San Isidro, a un mes justo de la fecha del contrato. Se le dieron al contado 6.000 reale. con los que aproximadamente quedaban pagadas las hechuras. Se especifica que su trabajo se pagaba a 12 ducados de plata cada marco, de lo que puede deducirse el peso de lo labrado, unos 45 marcos y medio, casi 10,5 kg. Superaba en vez y media lo satisfecho por las andas y tabernáculo, si bien la proporción aproximada es 2/1, porque se pagarían en plata y no en vellón. Parece lógico el alto precio pagado, porque la labor del adorno de la Virgen era mayor y más dificultosa que la de las andas y templete, al tener que labrar sobre chapa más fina, como lo exigía el contrato, para aliviar el peso de la imagen al ser llevada en procesión. Aparte se le pagarían los espejuelos y diamantillos de la corona, cercos y grapas de hierro y tornillos para fijar la obra y 40 doblones de oro para su dorado.

Wethey atribuyó a Herrera Barnuevo un dibujo conservado en el Museo del Prado, identificándolo como proyecto de 1654 para el concurso de trazas para el trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo[43]. En él participaron además Pedro de la Torre y Francisco Bautista con otro diseño, que fue finalmente aceptado, y Alonso Cano con un tercero. Diversos autores han insistido en esta identificación de Wethey[44]. Cruz Valdovinos ha sido el único autor que ya en 1986 rebatió la identificación tradicional de trono de la Virgen del Sagrario, indicando que en realidad se trataba del baldaquino de la Virgen de Atocha [45]. Sin embargo, no se ha tomado en consideración esta aseveración hasta ahora. La documentación que hemos descubierto confirma lo escrito por este profesor.

Como primer argumento –que sería por sí mismo suficiente para dudar de la identificación de Wethey–, la Virgen que alberga el templete del dibujo tiene al Niño en una posición ladeada, apoyado en su brazo izquierdo y con una manzana

42 Ibídem, fs. 522-524v.

43 En las cuentas de la catedral se cita un pago de 1655 por este concepto: J. NICOLAU CASTRO, «La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo». *Academia* 83 (1996), p. 275.

44 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. I*. Madrid, Seix i Barral, 1972, p. 97; F. MARÍAS FRANCO, «Alonso Cano y la columna salomónica», en *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 1999, p. 303.

45 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Arquitectura barroca. Siglo XVII», en *Historia de la Arquitectura española IV*. Barcelona-Zaragoza, Planeta, 1986, p. 1255.

en la mano derecha, tal como corresponde a Nuestra Señora de Atocha, mientras la imagen del Sagrario sostiene al Niño centrado y sujeto con ambas manos [46].

Los argumentos más terminantes vienen a través de los detalles que proporciona el contrato de 1665 respecto a la forma del tabernáculo y su encaje con la imagen. La memoria tiene un título muy revelador: «Condiciones con las quales se a de hacer la obra de la corona de plata con el sol de rayos y cerco para Nuestra Señora de Athocha, que a de servir con las andas y tabernáculo que se está haciendo». No hay duda de que las cinco piezas de plata se concibieron por el maestro mayor como una unidad, un ajuar exclusivamente destinado a la imagen cuando salía en procesión. El tabernáculo se relaciona con el cerco, la corona y la imagen, estableciendo con detalle el modo en que se ensamblarán todos ellos, con la finalidad de que la imagen quede sólidamente sujeta. La memoria describe la corona de plata como hecha a martillo, calada de lazos y cogollos, con su imperial, bola y cruz; es un tipo habitual en las imágenes marianas, pero así es también la corona del dibujo, donde claramente se observan los cogollos, imperiales y el remate descrito. El sol lleva rayos flameados alternados con otros rectos, y, aunque no se distinguen estrellas al final de éstos, el pequeño tamaño de ese particular hace lógico que no se representaran. El cerco se describe redondo, naciendo desde los hombros de la imagen rodeando la cabeza y corona, todo de chapas, y así aparece en el dibujo; un espléndido desarrollo de hojas y florones rematando un círculo continuado de cogollos era una labor decorativa de gran efecto, pero que podía ser realizada sobre una delgada chapa de plata, evitando así el exceso de peso que preocupaba al maestro mayor .

Hasta aquí ninguno de los detalles de la memoria contradice lo dibujado, pero donde realmente se identifican el dibujo y lo ideado por Herrera Barnuevo para Atocha es en el punto referente al enganche de la imagen con el tabernáculo: «Es condición que se a de fijar y travar toda esta obra unida a la ymagen con unos tornillos que abraçen el arco de los hombros con otro arco y alma de yerro que a de bajar de la lenterna, cubierto con los follajes, en cuyo centro ba el Espíritu Santo, y este fijamento es para que no se menee ni descomponga la imagen». El elemento de unión que desciende desde la linterna a la imagen es muy particular y coincide con exactitud lo descrito con el dibujo. Se habla de una linterna –muy desarrollada, contribuyendo a crear la sugestión de una capilla– y desde ella desciende el arco cubierto de follajes y con la paloma del Espíritu en su mitad hasta tocar el cerco de la imagen, disimulando a la perfección la espiga de hierro que bajaba desde la linterna hasta enganchar en un arco de hierro, que cruzaba por los hombros de la imagen, oculto por el manto.

46 Citaremos las pinturas de Juan Carreño de Miranda (Museo del Prado) y Andrés Schmidt (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), amigos de Herrera Barnuevo, contemporáneas a los trabajos de la capilla, así como la estampa de Marcos Orozco, de 1668, de la Biblioteca Nacional. En todas ellas se observa un gran cerco y sol en torno a la cabeza de la Virgen, parecidos a los del dibujo, aunque con variantes que luego explicaremos.

No es posible reconocer en las representaciones pictóricas posteriores a la reforma de 1662 el adorno de cabeza de la imagen, pues corresponde probablemente al que Ortiz de la Rivilla aderezó en 1664 y no a las piezas nuevas que se hicieron en 1665, destinadas solamente a las procesiones.

Juan Ortiz de la Rivilla nació en 1608. Ingresó en la Hermandad de Mancebos plateros de San Eloy el 29 de junio de 1630. Fue aprobado como maestro platero de plata el 26 de enero de 1632; dibujó e hizo a la mano un cáliz de plata. Entró en la Congregación de San Eloy el 27 de junio de 1638. Resultó elegido mayordomo en 1644 y fue diputado en 1645. En este mismo año hizo una custodia para San Eloy, que sería la del retablo mayor de la iglesia del Salvador que había hecho Pedro de la Torre desde 1643[47]. Ocupó el cargo de aprobador desde el 2 de julio de 1645 hasta el 30 de junio de 1647. El de 12 de febrero de 1650 recibió 2.427 reales por hacer estampas –serían las planchas de grabado– de los proyectos para la Virgen del Sagrario, que se enviaron a Roma junto con papeles de columnas salomónicas[48]. Tomó en arrendamiento el relave de San Eloy desde 1652 hasta 1657. El 1 de julio de 1654[49] le nombró albacea el escultor Bernabé de Contreras, junto con su mujer, Manuel Pereira y Angelo Nardi. Actuó de testigo el propio Herrera Barnuevo, que conocería a Rivilla en la obra toledana. Hacia 1656 contrató un friso para el altar mayor de la Virgen del Buen Suceso en el hospital de Corte; se ajustó en 60 marcos, pero se retrasó hasta 1668, cuando se reunió con Luis de Zabalza para ajustar el precio del dorado. Rivilla pedía 5.500 reales de plata y 3.300 de vellón. También tuvo dificultades con la Junta del Hospital Domingo Fanelli, que hizo una serie de lámparas desde 1666, completadas en 1673 por Virgilio Fanelli. Precisamente éste y Rivilla se asociaron en 1659 para hacer el trono de la Virgen del Sagrario, por cuya traza había competido diez años antes Barnuevo[50]. En 1670 hicieron nueva escritura, en 1674 terminaron y Rivilla cobró en 1677 las últimas cantidades [51]. Hizo también los balaustres de la ventana del camarín al Ochavo[52]. En los sesentas hizo las obras de Atocha y las del Santo Cristo de San Ginés, que incluian las tres rejas mencionadas. El retablo de mármol que hizo Bartolomé Zumbigo tenía tres querubines y siete pedazos de fruteros de bronce que se compraron, y también cuatro repisas y los cuatro ángeles procedentes de la capilla de la princesa doña Juana de las Descalzas

47 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid, Gremio de joyeros y plateros, 1983, pp. 374 y 377.

48 Pensamos que los proyectos podían ser uno de Cano, otro de Bautista y Pedro de la Torre y el último de Herrera Barnuevo, y los papeles sus respectivas propuestas de columnas salomónicas.

49 M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, Universidad, 1978, p. 43.

50 E.F. VILLAMIL, «La iglesia del Hospital Real de la Corte». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* V (1928), pp. 415-417.

51 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, Diputación Provincial, 1915, pp. 322-323.

52 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Las artes decorativas en España II*, *Summa Artis 45*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 591.

Reales, atribuidos a Pompeo Leoni por Barnuevo, aunque hoy se piensa en Adriaen de Vries como su autor. No se ha reparado en la noticia de que fueron comprados al platero Damián Zurreño [53]. Fueron dorados por Ortiz de la Rivilla, quien sin duda haría las molduras de bronce dorado de las basas de pilastrones y muros, las tarjetillas del ático y la tarjeta con el timbre de la congregación en el remate, que quedó fuera de la obligación de Zumbigo. Además completaría los pedazos de fruteros, modillones y placas recortadas del friso y las tarjetas de las claves de los arcos laterales del presbiterio. Recibió un pago a cuenta de 3.000 ducados el 9 de febrero de 1669[54]. La última obra conocida de Rivilla consistió en la realización de los bronces del sepulcro del conde de Chinchón en el convento de franciscanas de la Concepción de esta localidad. El 30 de diciembre de 1677 otorgó finiquito de 35.750 reales por las basas y capiteles y 400 más de ayuda de costa por asentarlos [55]. Eran cuatro capiteles para las cuatro pilastras compuestas, con sus basas, más otras tantas medias basas para las traspilastras. El contrato pudo ser, sin embargo, hasta diez años anterior si tenemos en cuenta que los marmolistas recibieron el encargo del sepulcro en 1667 y que no acabaron de cobrar hasta el mismo año de 1677. En 1673, cuando trabajaba en el trono de la Virgen del Sagrario, entró en el cabildo de San Eloy de los plateros de Toledo por cortesía, aunque no estuviera aprobado en la ciudad. Falleció en Madrid el 11 de octubre de 1680 [56].

53 M.B. BASANTA REYES, «La parroquial de San Ginés de Madrid». *Cuadernos de Arte e Iconografía* 17 y 18 (2000), p. 168.

54 A.H.P.M., prot. 9.976, f. 708r.

55 M. AGULLÓ Y COBO, «El sepulcro del V conde de Chinchón en el monasterio de la Inmaculada Concepción de Chinchón». *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 9 (2005), pp. 33-34.

56 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La platería y los plateros…* ob. cit., pp. 234-235.

Algunas notas sobre platería civil en Córdoba

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Universidad de Córdoba

Los estudios sobre platería que se llevan a cabo en nuestro país están poniendo de manifiesto, desde hace ya algún tiempo, la importancia que alcanzó, entre la sociedad española de la Edad Moderna, la plata profana. Si hasta ahora la mayoría de los estudios se habían centrado en la plata religiosa, de modo progresivo se ha ido abriendo camino una nueva línea investigadora, centrada en el análisis y estudio de la producción de objetos destinados al uso doméstico, al adorno personal e incluso a la representación. La, hasta ahora, escasa presencia de estudios sobre esta modalidad no ha de entenderse como signo de menosprecio a esta parcela del trabajo de la plata, sino que más bien es fruto de una doble circunstancia: de un lado la escasez de piezas conservadas, y de otro, el difícil acceso a las existentes, pertenecientes en su mayor parte al ámbito privado. Pero, según ha destacado en un reciente estudio la Dra. Heredia Moreno, esta aparente dificultad puede soslayarse, al menos parcialmente; en efecto, como esta investigadora señala, a través de los propios conjuntos eclesiásticos se puede estudiar la platería civil, ya que muchas de estas piezas se adaptaron, con algunos retoques, al uso sagrado, al haber sido donadas por sus propietarios a la Iglesia [1], lo que también puede aplicarse a la diócesis cordobesa.

---

1 M.C. HEREDIA MORENO, «De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas», en J. RIV AS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008* . Murcia, 2008, pp. 265-286.

Hace unos años Amelia López-Yarto animaba a la búsqueda de datos documentales sobre esta faceta del trabajo en plata, para lo que consideraba especialmente valiosa la consulta de archivos[2]. Parecía evidente que en una ciudad como Córdoba, de larga tradición en las labores argénteas, la actividad de los talleres se hubiera limitado únicamente a satisfacer la demanda religiosa, especialmente durante la Edad Moderna, periodo en el que consta un elevado número de artífices trabajando en la ciudad. Se hacía necesaria, pues, una doble labor de índole documental: la revisión de lo ya publicado y la búsqueda de nuevos datos, con el fin de conocer cómo se había comportado la clientela en este terreno y cuál había sido la respuesta de los artistas cordobeses a esa demanda.

La consulta de la documentación conservada en el Archivo de Protocolos Notariales de Córdoba, ha permitido poner de relieve que en los talleres cordobeses se labraron de manera indistinta objetos de plata civil o religiosa; en efecto, en el campo de la plata civil, se ha podido constatar que los más destacados maestros activos en la ciudad cultivaron dicha modalidad, teniendo entre sus clientes a lo más granado de la sociedad cordobesa, que demandaba con relativa frecuencia este tipo de obras. En los talleres de Córdoba se labraron casi todas las tipologías de uso común en el ajuar doméstico, tanto para el servicio de mesa como para aseo o iluminación. Por razones evidentes, se ha limitado cronológicamente el trabajo, de ahí que se centre en el periodo que va del tercio final del siglo XVI hasta final de la tercera década del XVII. No se trata de un análisis global, sino de un muestreo, de una primera aproximación, a un campo que creemos de especial significación para el mejor conocimiento de la sociedad cordobesa y de los artífices que en ella desarrollaron su labor.

Como se ha dicho, la base fundamental del trabajo está centrada en la investigación documental[3], cuya lectura ha revelado, entre otras cosas, que estos productos gozaron de una considerable demanda, no sólo por parte de la nobleza, sino también de otros estamentos, lo que sin duda contribuyó a que fuera una modalidad practicada por numerosos artífices.

Maestros tan conocidos como Diego de Alfaro, Diego Fernández Rubio, Rodrigo de León, Jerónimo de la Cruz y sus hijos Martín y Antonio, Pedro Sánchez de Luque, Juan Bautista de Herrera o Juan Polaino, labraron platería civil, tanto doméstica como representativa, alcanzando algunas piezas considerable peso. Aunque la mayoría de estos artífices trabajaron de manera indistinta piezas sagradas y

2 A. LÓPEZ–YARTO ELIZALDE, «Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2001.* Murcia, 2001, pp. 131-147.

3 Además de la documentación inédita que se aporta, también se ha revisado la que recopiló en su día don José de la Torre. J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*. Ordenación e índices: Dionisio Ortiz y M. José Rodríguez. Colección Textos para la Historia de Córdoba, Excma. Diputación Provincial. Córdoba, 1983.

piezas profanas, no faltan ejemplos de plateros dedicados casi en exclusiva a esta modalidad[4].

PLATA CIVIL CORDOBESA

La consulta de las fuentes documentales ha revelado que en Córdoba hubo una importante producción de platería civil, demandada incluso desde otras ciudades, y de la que por desgracia sólo nos ha llegado un reducido número de obras. Como sucede en otros centros de producción del país, son varias las razones que pueden aducirse para explicar esta carencia de obras. La principal, sin duda, el valor intrínseco del material; al ser objetos realizados con una valiosa materia prima, se convirtieron por sí mismos en moneda de cambio, siendo usados por sus propietarios como forma segura de pagar deudas, o de procurarse liquidez [5]. Este recurso fue empleado también por los propios artífi ces. En 1618 el platero Martín Sánchez de la Cruz ofreció entregar para Navidad a don Fernán López de Molina seis platos, una salvilla y un jarro, con objeto de pagarle 1.650 reales que le adeudaba [6]. Unos meses más tarde firman un nuevo compromiso, acordando entonces que 545 reales de la citada deuda se pagasen «con el valor peso y hechura de un jarro de plata dorado por de dentro y fuera con esmaltes» [7].

En otros muchos casos fueron los propios dueños los que contribuyeron a su desaparición. Era una destrucción motivada por la necesidad de obtener plata en estado puro, susceptible de convertirse en moneda, práctica bastante común sobre todo en momentos de penuria. Otras veces las pérdidas se produjeron por la inveterada costumbre de reaprovechar la plata, lo que afectó también a la plata religiosa, aunque en menor escala. En efecto, fue habitual que las piezas deterioradas, viejas, o, simplemente, que habían dejado de interesar a su propietario, se entregaran al artífice para que éste las fundiese y emplease la plata resultante en la realización de la nueva obra objeto de encargo; de ese modo se renovaba el ajuar y , de paso, se abarataban los costes, algo siempre digno de ser tenido en cuenta. Cuando Francisco Merino contrata con los jerónimos de V alparaíso, en 1581, la realización de una cruz, acepta como parte de lo que habría de cobrar por su trabajo «...una cruz de

4 Así sucede con aquellos plateros dedicados a realizar jaeces para caballerías, a los que se denomina como «plateros de jineta». Esta modalidad y las de aquellas piezas que tienen carácter de representación corporativa, serán objeto de un próximo trabajo que estoy elaborando en la actualidad.

5 En 1615, doña Catalina Rodríguez empeñó una jarra de plata en 150 reales para poder cubrir los gastos del sepelio de su esposo Sebastián Fernández. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14035 P, 1615, Mayo 14, f. 495.

6 Las piezas pesaban respectivamente 600, 280 y 180 reales, valorándose las hechuras en 240, 300 y 170 reales. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14038 P , 1618, Mayo 17, fs. 472-474v.

7 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14038 P, 1618, Diciembre 5, fs. 1205-1206v.

Lámina 1. *ANÓNIMO. Copa de Carlos V (mediados siglo XVI). Convento de Santa María de Gracia. Córdoba.*

plata vieja que el dicho convento tenía...», cuyo peso arrojó un total de 43 marcos[8]. Idéntico procedimiento siguieron los religiosos con el platero Jerónimo de la Cruz, quien recibió en 1608 como parte del pago por sus trabajos para el citado monasterio «un salero, unos candeleros, cuatro cucharas y un tenedor» [9].

Pero como se ha dicho, parte de esta producción ha conseguido sobrevivir por el simple hecho de que sus dueños las han considerado con la suficiente calidad y valor como para ser destinadas al culto divino y no al cotidiano uso doméstico[10]. Y son esas donaciones las que explican y justifican la presencia de cubiletes, bernegales,

8 M.T. DABRIO GONZÁLEZ,»El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 280.

9 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «El platero cordobés Jerónimo de la Cruz», en *Homenaje a la Dra. Dña. Mª Concepción García Gainza*. Universidad de Navarra, p. 213 (en prensa).

10 M.C. HEREDIA MORENO, «De lo profano...» ob. cit., p. 271. M.J. SANZ, «Los estilos en la platería andaluza», en *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, p. 89.

cajas, bandejas y, muy especialmente, jarros, formando parte de los tesoros de los templos españoles[11] (lám. 1).

Este tipo de productos interesó a una clientela bastante amplia, abarcando desde el estamento nobiliario hasta lo que podríamos considerar clase media, sin olvidar el poder civil ni el religioso. Entre los primeros figuran miembros de las casas nobiliarias más prestigiosas como el duque de Osuna, el marqués de Comares, el conde de Priego, el señor de Fernán Núñez y el señor de Zuheros. No faltan personajes vinculados al entorno cortesano, como don Juan Jerónimo Tuti, caballerizo mayor de las Reales Caballerizas del Rey. Entre el clero, los encargos más habituales proceden del deán o de los canónigos, como don T omás Carrillo de Mendoza, y don Cristóbal de Mesa. La autoridad civil aparece representada en personajes como el veinticuatro don Francisco Mohedano de Saavedra, el Corregidor de Arcos o incluso las propias corporaciones municipales. Finalmente hay un tercer grupo de comitentes, de los que desconocemos profesión o fortuna, avecindados unos en Córdoba y otros en localidades como Écija, Jaén o Granada.

También entre las pertenencias de los propios artistas es posible encontrar obras de este tipo; en ocasiones les han llegado como parte de la dote recibida al contraer matrimonio; así sucede con el platero Gregorio Martínez, casado con una hija del platero Diego Fernández Rubio; en la carta dotal declara haber recibido de su suegro 31 marcos y una onza de plata labrada, en «ocho tazones los siete dorados y uno blanco y dos saleros blancos y una copa dorada y una jarra blanca y un barril con su cadena y tres pastas de plata y una verga de plata», valorados en doscientos ducados[12].

Otras veces son los inventarios de sus bienes los que facilitan datos, pudiendo ser tanto piezas de casa como obras para venta. El realizado a la muerte del platero Jerónimo de la Cruz resulta bastante ilustrativo; en él se recogen 34 piezas de plata doméstica de tipologías diversas; al consignarse varios ejemplares de una misma tipología, parece sugerir que se trata de piezas destinadas a la venta y no para uso del platero y su familia [13].

---

11 Así sucede con el jarro y las bandejas que posee la iglesia de Santa María de Baena, o el llamado «vaso de Carlos V», que conservan las religiosas del monasterio cordobés de Santa María de Gracia; la salvilla es del XVIII y se le añadió posteriormente. M.T . DABRIO GONZÁLEZ, «El arte de la platería», en A. VILLAR MOVELLÁN (coord.), *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba*. Córdoba, 1997, pp. 271-272.

12 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 7, legajo 15291 P, 1554, Abril 20, sin foliar. Años antes, en 1543, cuando se casa Leonor, otra hija de Diego Fernández con el también platero Ginés Martínez, le entrega 22 marcos y medio y dos reales y medio de plata, que valieron 50.000 maravedíes «a razón de 2.220 maravedíes por marco». AHPCO Sección de Protocolos Notariales, Oficio 7, legajo 1267 P, 1543, Noviembre 12, sin foliar .

13 Entre ellas figuran un taller con cinco piezas, un azafate, varios saleros mendocinos y cuatro jarros de plata grandes. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14048 P , 1629, Octubre 17, fs. 691v-693v.

Aunque en la mayoría de los inventarios de bienes no se mencionan piezas de platería, sí es fácil que aparezcan cuando el documento alude a personas de alcurnia o de elevado poder adquisitivo [14]. Al inventariarse los bienes del caballerizo mayor don Juan Jerónimo Tuti, se consignan, entre otras cosas, dos candeleros, varios tenedores y cucharas, tres bernegales, uno de ellos con esmaltes, un salero y un jarro[15]. A la muerte de Bartolomé Ruiz de Aponte, mercader de sedas, sus albaceas inventarían 16 piezas de plata y hacen constar que tanto éstas como las de oro deben ser tasadas y pesadas por el fiel contraste de la ciudad [16].

De especial interés resulta el inventario de bienes de don Tomás Carrillo de Mendoza, que había sido prior del cabildo catedralicio, fallecido en 1629. En el citado documento, además de numerosas pinturas y una bien surtida biblioteca, se relacionan numerosas piezas de plata, religiosas y profanas; entre éstas se hace mención expresa de tres objetos que el finado donaba a la Catedral[17]. Asimismo figuran objetos de uso doméstico, entre ellos, una fuente con sus armas, dos saleros, uno de ellos torreado, una taza de pie alto, un barco grande y tres jarros, dos curiosamente calificados como «modernos» y el tercero como «antiguo» [18].

Precisamente son los jarros las piezas que más veces se mencionan, aunque en pocas ocasiones se dan detalles formales de los mismos; pero al mismo tiempo hay que decir que es la tipología de la que más ejemplares se han conservado [19]. Se ha señalado que esta pervivencia puede ser fruto de la posibilidad de un uso ambivalente, que permitía no sólo el uso civil, sino también el litúrgico; por esa razón muchos de ellos, de alto valor económico, fueron donados por sus propietarios a catedrales,

---

14 Una prueba de lo que decimos en los inventarios de bienes publicados en A. URQUÍZAR, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, 2001, pp. 353-372.

15 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, oficio 14, legajo 14038 P, 1618, Noviembre 6, fs. 1116-1118v.

16 Inventario de bienes de Bartolomé Ruiz de Aponte AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14036 P, 1616, Abril 26, fs. 433-454v, especialmente los fs. 450v-451.

17 «Una fuente grande dorada hecha en Indias de oro plata de relieve de peso de mil y ochocientos reales poco más o menos y esta el difunto la mando a la Santa Iglesia de Córdoba donde ha sido prebendado

Dos frascos dorados con sus cadenas y tapadores que estos asimismo juntamente con la fuente antecedente el difunto los manda a la dicha Santa Iglesia». AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14047 P, 1628, Mayo 9, sin foliar. En el Inventario catedralicio de 1628 consta que tales piezas fueron entregadas al sacristán mayor el 13 de enero de 1629, añadiendo que la fuente está decorada con grutescos. Archivo de la Catedral de Córdoba. Inventario de 1628. Agradezco este dato a la Dra. Mª. Ángeles Raya.

18 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14047 P, 1628, Mayo 9, sin foliar. En opinión de Puerta Rosell, la denominación de *antiguo* se aplicaba a los jarros con pico de mascarón. M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2005, p. 98.

19 La excepción la hallamos en el inventario de Bartolomé Ruiz de Aponte, «un jarro de plata dorado por de fuera con una moldura con su alquitrabe (*sic*) en la boca», Inventario de bienes de Bartolomé Ruiz de Aponte AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14036 P, 1616, Abril 26, fs. 450-451v, y en los anteriormente citados de don Tomás Carrillo.

LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Jarro de pico. (c. 1650-1675). Iglesia de Santa María la Mayor . Baena (Córdoba).*

parroquias o conventos, donde se les empleó, casi de manera generalizada, para el rito del lavabo o para la ceremonia bautismal [20]. Así se explican las presencias de algunos jarros como el que se guarda en el convento cordobés de Santa María de Gracia, marcado por Pedro Sánchez de Luque [21], el de la parroquia de la Asunción de Carcabuey [22], o el de Santa María de Baena, con asa de tornapunta y pico de ménsula, que luce como único adorno el escudo de los Fernández de Córdoba, el mismo que adorna una bandeja que también posee el citado templo (láms. 2 y 3).

EL ASEO, LA COMIDA Y EL RECADO DE ESCRIBIR

A lo largo de la Edad Moderna, como han puesto de relieve estudios recientes, la sociedad española mostró un denodado empeño por la posesión de objetos suntuarios de plata, y fue tal su proliferación que dejan perplejo a personas como

20 M.C. HEREDIA MORENO, «De lo profano...» ob. cit., p. 277.

21 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «El arte de...» ob. cit., pp. 272-274. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «El platero Pedro Sánchez de Luque y los jarros de pico cordobeses», en J. RIV AS CARMONA (coord.), *Estudios de platería . San Eloy 2008* . Murcia, 2008, pp. 617-632.

22 M.A. RAYA RAYA, *Carcabuey: monumental histórico artístico* . Córdoba, 2005, p. 103.

Lámina 3. *ANÓNIMO. Bandeja. (c. 1650-1675). Iglesia de Santa María la Mayor . Baena (Córdoba).*

Sebastián de Covarrubias, para quien parecía improcedente que tales objetos, antaño reservados a la mesa de los reyes, pudieran ahora verse en la mayoría de las casas [23]. Buena prueba de ello la tenemos en lo que venimos reseñando. Pero además de lo expuesto, la consulta documental nos ha brindado el acceso a algunos de los contratos que sobre el particular se firmaron por estos años con los más notables plateros de la ciudad. En ellos aparecen recogidas obras de diferentes tipologías, que en general corresponden a servicio de mesa, aseo personal, iluminación y mobiliario.

Dentro de los objetos destinados a uso doméstico pueden diferenciarse al menos dos grupos: aquellos destinados al uso exclusivamente personal y los genéricamente empleados para el buen funcionamiento de la casa. En ocasiones no se especifican

23 Covarrubias indica que en época romana se castigaban los excesos, y añade: «si éste viera ahora que los orinales y servicios en algunas casas son el día de hoy de plata, mayor castigo hiciera...». Citado por M.C. HEREDIA MORENO, «Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El Fulgor de la Plata* . Sevilla, 2007, p. 72.

las piezas, sino que se alude en general a que son «para servicio de casa» [24], lo que nos priva de un conocimiento más preciso de la obra realizada. Sin embargo, las referencias presentes en otros documentos nos permiten hacer al menos algunas apreciaciones al respecto. De acuerdo con esto, en el apartado relativo a las piezas para uso personal, se han documentado dos modelos, destinados ambos al aseo masculino: escalfadores y bacías.

Se designaba con el nombre de *escalfadores* a los recipientes usados por los barberos para calentar el agua que empleaban para rasurar. Según Mª. Fernanda Puerta, tales útiles constaban de pie, asa, pico y tapador[25]. Nada se indica en los documentos que hemos manejado en relación con su morfología, aunque sí se menciona de modo genérico el peso de los mismos. En efecto, cuando el platero Jerónimo de la Cruz se compromete en 1605 con el marqués de Comares a realizarle dos escalfadores y una bacía, en relación con los dos primeros se indica que han de ser «de tamaño de la muestra de cobre que para ello se le ha entregado, el uno del dicho tamaño y el otro poco más mediano» [26].

Por su parte, la bacía era complemento del escalfador , y de uso imprescindible para el afeitado; estos ejemplares mostraban, comúnmente, una forma oval, con borde ancho y plano, en el que a veces se insertaba una pieza móvil, para ajustar mejor la barba[27]. Precisamente así debía ser la contratada con Jerónimo de la Cruz, ya que se indica que ha de ser «en la forma y tamaño de las bacías ordinarias de los barberos algo mayor con encaje para entrar la barba». Los tres objetos debían pesar en torno a ochenta marcos de plata, cantidad verdaderamente excepcional si se compara con los pesos habitualmente asignados para este tipo de objetos, que en el siglo XVII oscilaban entre los 4 y los 18 marcos para los escalfadores, mientras que la bacía no solía pesar mas de 9 marcos, cifras ampliamente superadas por los ejemplares cordobeses[28].

También Juan Bautista de Herrera se comprometió a realizar un escalfador y una bacía para don Antonio Portocarrero, que residía en Granada, con un peso conjunto de 600 reales, es decir , el equivalente a unos nueve marcos; asimismo se indicaba

---

24 Es lo que sucede con Martín Sánchez de la Cruz, quien en 1627 reconoce haber hecho diferentes obras «para el servicio de la casa» del marqués de Priego. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14046 P , 1627, Abril 10, sin foliar . Un año después declara haber realizado «muchas piezas de plata... y bronce» para el difunto señor de Zuheros, don Luis de Córdoba Ponce de León. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14047 P, 1628, Abril 26, sin foliar .

25 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., pp. 98-99.

26 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Ofi cio 22, legajo 12435 P , 1605, Agosto 25, sin foliar.

27 Aunque no conocemos ejemplares de esta fecha, creemos que su tipología no debía diferir mucho de la bacía marcada por José Alexandre en Sevilla en torno a 1755, o de la pieza realizada por Damián de Castro entre 1759 y 1767. Ambos ejemplares aparecen fotografi ados en *El Fulgor de la Plata* ob. cit., pp. 404-405 y 406-407.

28 Mª. Fernanda Puerta menciona como caso excepcional el de una bacía que alcanzó los 19 marcos. Cfr., ob. cit., pp. 35 y 99.

que debían ajustarse a un diseño que se le habría de comunicar . El estipendio por el trabajo de ambas piezas se estableció en trescientos diez reales [29].

No parece que la nobleza mostrara especial empeño por acatar las normas que, sobre el uso de la plata suntuaria, había venido promulgando la Corona desde finales del siglo XVI [30]. En 1638 don Alonso de los Ríos y Angulo, señor de la villa de Fernán Núñez, encargó a Juan Polaino de Cuéllar una bacía de plata, y en el contrato se hace constar que ésta debía tener «tres cuartas de canto a canto que tenga cuarenta marcos de peso y antes más que cosa alguna menos» [31]. Es evidente que el excesivo peso de la pieza no sólo refleja un deseo de lujo, sino que también pone de manifiesto la importancia de quien la encarga, revelando también que entre la clientela cordobesa no se siguieron con rigor las normas cortesanas, ni se hicieron remilgos a la hora de contratar obras suntuarias de grandes proporciones, sobre todo si tales encargos provenían del estamento nobiliario.

Los objetos que aparecen con más frecuencia en los contratos son, sin duda, los utilizados para el servicio de mesa. En ellos suelen consignarse el peso y el valor en que se tasaba el trabajo del maestro, así como el plazo de ejecución del encargo. Se aprecia además una gran variedad de tipologías pero, en contrapartida, escasean los datos relativos a forma, diseño y elementos decorativos. Predominan las piezas de vajilla, como platos, cucharas, cuchillos, tenedores, saleros y azucareros. También se consignan jarros, cubiletes, tazas, bernegales, pomos, escudillas, zumeros, salvillas, aceiteras y vinajeras, confiteras y calderetas. En menor número figuran las piezas destinadas a iluminación, como candeleros, salvillas con tijeras de despabilar y lámparas.

Entre los plateros que labraron este tipo de objetos figuran Jerónimo de la Cruz, Martín Sánchez de la Cruz, Juan Bautista de Herrera, Pedro Sánchez de Luque. Pero hay también contratos firmados con artífices de trayectorias menos conocidas; en 1598 se le deben a Fernando de Alcaudete 505 reales por varias joyas y objetos de plata [32]. Ginés Martínez, por su parte, realiza en 1613 para Juan López Pulido un jarro, un salero y diez cucharas con un peso conjunto de cinco marcos y tres onzas y media, cuyo coste total ascendió a 453 reales [33].

Más explícito resulta el contrato firmado en 1607 entre Pedro Fernández Rubio y don Antonio Portocarrero; en él figuran «cuarenta platos trincheros llanos de diez

---

29 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14029 P , 1607, Abril 11, sin foliar.

30 Sobre ello puede verse M.C. HEREDIA MORENO, «Lujo y refinamiento...»ob. cit., pp. 71-72.

31 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 19, Legajo 13116 P , 1638, Diciembre 8, fs. 2110-2114. Era un ejemplar bastante grande, pues debió medir en torno a los 70 cm. de ancho.

32 Entre éstos figuran «una salvilla y cubilete y taza para echar agua». AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 35, legajo 9461 P, 1598, Octubre 3, fs. 1357-1358.

33 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 22, legajo 12445 P , 1613, Junio 22, sin foliar.

ducados de peso cada uno, diez platones de veinte ducados cada uno de hechura de media naranja y una fuente blanca de cuatrocientos reales de peso con su moldura por el canto y un fondo levantado en medio» [34].

Encontramos aquí mencionada una pieza de vajilla un tanto especial: el platón, de la que nada dice Covarrubias. Según testimonio de Pérez de Herrera, recogido por Javier Portús, los platones se hacían «para el servicio de las mesas de señores y gente principal, de plata» [35]. No se tiene una idea clara del uso a que se destinaban estas piezas, considerando Mª. Fernanda Puerta que pudieron servir para poner en la mesa los manjares [36]. Con relación a su forma, sabemos que, al menos los labrados por Pedro Fernández, eran redondos y hondos, semejando media naranja; en cuanto al peso, veinte ducados cada ejemplar , no podemos saber si está dentro de los parámetros normales o si se trata de piezas especiales.

Por el contrario, el plato llamado «trinchero» era uno de los más comunes y también el de menores dimensiones, siendo habitual que su peso estuviera en torno a los dos marcos [37]. Es el mismo modelo que aparece en el concierto que fi rma el mercader Diego de T orres con Martín Sánchez de la Cruz en 1614; de todas las piezas contratadas la más notable es sin duda la fuente, pues se indica que fuera de tamaño mediano, pero con un peso que podría oscilar entre los seiscientos y los mil reales[38]. Por su parte, en el compromiso establecido en 1628 entre don Íñigo de Córdoba y Mendoza y Pedro Sánchez de Luque, se piden «catorce platillos de plata trincheros y dos grandes y dos medianos que por todo son dieciocho» [39].

En ese mismo contrato figuran otras piezas de servicio de mesa que nos parecen dignas de mención. En efecto aparecen reseñadas «una caja de cuchillos y tenedor de cabos de plata que son doce chicos y un grande» [40]. Es probable que el término «chicos» pudiera estar relacionado con los cuchillos, aludiendo el adjetivo «grande» al tenedor; nada se dice en relación con la forma y ornamentación de éste, pero es

---

34 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14029 P, 1607, Abril 11, sin foliar. La obra fue recepcionada por el cliente en el mes de julio, con plena satisfacción.

35 J. PORTÚS PÉREZ, «Belleza, riqueza, ostentación. Signifi cados y metáforas de la plata en el siglo de Oro», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El Fulgor de la Plata* ob. cit., p. 34.

36 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., p. 123. T ambién Martín Sánchez de la Cruz labró cuatro platones en 1614 para Diego de T orres. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14034 P, 1614, Septiembre 9, fs. 777-778v .

37 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., p. 123.

38 Los objetos y sus respectivos pesos fueron «veinte y cuatro platillos trincheros de peso de a diez ducados cada uno... y cuatro platones los dos grandes de peso de a trescientos reales cada uno y los otros de peso de a doscientos reales cada uno... y dos candeleros de rosca... que ambos pesen cuarenta ducados... y doce cucharas que todas pesen doce ducados... y una fuente mediana que pese seiscientos reales y se puede extender hasta mil reales de peso un azucarero de quinde ducados de peso todas las dichas piezas de plata»; finalizado el encargo, se tasarían las piezas para fijar el precio. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14034P, 1614, Septiembre 9, fs. 777-778v .

39 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14047 P, 1628, sin foliar.

40 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, 1628, Ofi cio 14, legajo 14047 P, sin foliar

probable que tuviera cuatro púas, por ser el modelo más frecuente. Por otra parte, el hecho de que se hicieran piezas de este tipo parece reforzar la idea de que, no sólo el uso del tenedor estaba ya generalizado en el siglo XVII, sino que también se les consideraba símbolo de distinción, mucho más si el material empleado en su labra era la plata[41].

Además de los objetos comentados Sánchez de Luque labró para este mismo cliente «media docena de forchinas» piezas que sólo hemos hallado en esta ocasión. La forchina, según definición de Sebastián de Covarrubias era «una horquilla de plata con dos, tres y cuatro dientes, en forma de paletilla con que se lleva el manjar desde el plato a la boca, sin tocarle con la mano; y se sirven della como de cuchar , salvo que para las cosas líquidas no es útil»[42]. Por su parte, el Diccionario de Autoridades aclara que fue un utensilio importado de Italia. Es probable que se tratara de un instrumento poco frecuente y que su uso estuviera restringido a las clases altas; de hecho, el citado Diccionario recoge que era ya una pieza en desuso [43]. Es posible que, al no servir para líquidos, se considerara de poca utilidad, decayendo su presencia en la propia centuria del Seiscientos, ya que en el citado estudio de Puerta Rosell no aparecen mencionados tales utensilios, si bien la autora señala que hubo en el país piezas de «hechura italiana» [44].

En 1618 de nuevo Sánchez de la Cruz contrata piezas domésticas [45], y dos años después, la administración del duque de Segorbe y Cardona le abona 3.000 reales «por cuenta de un çufate (*sic*) de plata que hice para el servicio del dicho señor duque»[46]. Esta pieza, que identificamos con un azafate, era de uso común entre las damas y tanto sus formas como su ornamentación eran muy variadas, lo mismo que su peso, que podía alcanzar casi los veinte marcos; pero nada se indica en relación con el ejemplar que comentamos [47].

Otro de los objetos que hemos encontrado documentado con más frecuencia es el salero; de ellos se suele consignar el tamaño, el número de servicios, la forma

---

41 En otros documentos, especialmente en inventarios y cartas de dote hemos hallado referencias a tenedores, casi siempre con una sola unidad. Sirva de ejemplo el inventario de bienes de don Alonso de Armenta donde consta «un tenedor de plata». AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 22, legajo 12445 P , 1613, Octubre 12, sin foliar . En el inventario de bienes de Andrés de Navarrete constan dos tenedores. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14033 P , 1613, Febrero 5, sin foliar.

42 S. de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana y española* . Universidad de Navarra, 2006, p. 920.

43 *Diccionario de Autoridades*. Real Academia Española, Ed. Facsímil. Madrid, 1979, p. 777.

44 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., p. 141.

45 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio, 14 legajo 14038 P, 1618, Mayo 31, f. 556 y v.

46 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14040 P, 1620, Junio 27, f. 498 y v. En 1627 reconoce que el marqués de Priego le adeuda cierta cantidad a cuenta de «de las obras de plata que he hecho al dicho marqués de Priego para el servicio de su casa». AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14046 P, 1627, Abril 10, sin foliar.

47 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., pp. 32-33.

y el peso; donde más variantes se aprecian es en la forma, pues se han encontrado cuatro modelos, a saber, torreado, con decoración en relieve, cuadrado y mendocino. Los dos primeros figuran entre los bienes de don Tomás Carrillo de Mendoza: «un salero a modo de torre con tres cuerpos de plata y todo sobredorado; otro salero de plata dorado todo de relieve de un cuerpo» [48]. La descripción parece responder al que muestra el ejemplar conservado en la colección Alorda-Derksen de Londres, considerado de comienzos del XVII[49], dispuesto en tres cuerpos y sobredorado. Del tipo cuadrado se menciona uno entre los bienes de Ruiz de Aponte, «un salero de plata cuadrado con cuatro garras y tejas y esmaltes» [50].

En cuanto al modelo llamado mendocino, las referencias son muy escasas. Sólo aparece mencionado en el inventario de bienes del platero Jerónimo de la Cruz, constando cuatro ejemplares, tres dorados y uno blanco y dorado [51]; tal número de ejemplares sugiere que debió ser una tipología bien aceptada por la clientela.

Una de las piezas más estimadas en el servicio de mesa fue sin duda el taller . Se llamaba así al conjunto formado por un elemento plano sobre el que se disponían diversos recipientes (entre tres y cinco) para poner especias o condimentos. Estaban habitualmente presentes en la mesa real, de donde su uso se extendió rápidamente al estamento nobiliario. Se considera a estas piezas el precedente de los grandes centros con que se adornaban las mesas en el siglo XVIII, pues eran las primeras que se colocaban, permaneciendo en ellas hasta el fi nal[52].

En la documentación consultada hemos constatado la presencia de dos talleres, uno de plata y el otro de bronce, el primero realizado por Jerónimo de la Cruz y el segundo por su hijo Martín Sánchez. En el ya citado inventario hecho a la muerte de Jerónimo de la Cruz, en 1629, se menciona un ejemplar de esta tipología, que suponemos, como las otras piezas mencionadas, que formaba parte de las obras para vender. Se le describe de plata dorada y con cinco servicios: salero, azucarero, pimentero, aceitera y vinagrera [53], es decir, que se ajusta al modelo más completo. Aunque nada se indica respecto a forma, tamaño, decoración, creemos que no estaría muy alejado del ejemplar estudiado por el profesor Martín, de propiedad particular

48 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14047 P , 1628, Mayo 9, sin foliar

49 C. ESTERAS, *La Colección Alor da-Derksen*. Barcelona, 2005, pp. 146-150. C. ESTERAS, «Salero», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El Fulgor de la Plata* ob. cit., pp. 220-221.

50 Inventario de bienes de Bartolomé Ruiz de Aponte AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14036 P, 1616, Abril 26, fs. 450-451v .

51 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14048 P 1629, Octubre 17, fs. 691v-693v.

52 F.A. MARTÍN, «Taller», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El Fulgor de la Plata* ob. cit., pp. 232-233.

53 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14048 P, 1629, Octubre 17, fs. 691v-693v.

fechado a mediados del Seiscientos[54]. En cuanto al realizado por Martín Sánchez de la Cruz, consta que era «un taller de bronce dorado... para el servicio y casa de don Luis de Córdoba Ponce de León señor que fue de la villa de Zuheros». Sin embargo, no se dice nada en relación con el número de servicios que tuvo, ni la cantidad de plata empleada, ni en cuánto fue valorado el trabajo del maestro [55].

Hay otros objetos que aparecen mencionados con menos frecuencia; entre ellas pueden citarse las confiteras, los pomos, las aceiteras y vinajeras o las salvillas. De las primeras sabemos de un ejemplar hecho por Pedro Sánchez de Luque para el veinticuatro de Córdoba don Francisco Mohedano de Saavedra [56]. Estas piezas tenían forma de caja y se destinaban a contener dulces, pudiendo tener a veces varios compartimentos en su interior. El ejemplar que comentamos era más bien grande, a tenor del peso reseñado en el contrato [57]. En el mismo encargo figura también la labra de un pomo sahumador, indicándose además que sería «conforme un modelo y traza que está en poder del dicho Pedro Sánchez de Luque» que, desgraciadamente, desconocemos cuál fue. El peso debía ser de 16 marcos; de los restantes objetos sólo se mencionan peso y precio.

Al definir la palabra *poma*, Sebastián de Covarrubias recoge como segunda acepción, un tipo de vaso que tenía en su interior elementos de olor que, en contacto con fuego despedían aromas y se usaban para perfumar los aposentos «y este se llama pomo» [58]. Tal como parece indicarse, la pieza que comentamos debía corresponder a este modelo designado también como «de hechura de brasero» [59], pues se la califica de «sahumador», es decir, el destinado a quemar sahumerios, bien perfumes, bien materias aromáticas, como incienso o alhucema. Por otra parte, los 16 marcos de peso parecen indicar que era una pieza de considerable tamaño, en relación con esa tipología, pero pequeña si se la compara con los braseros propiamente dichos, cuyo peso no bajaba de los treinta marcos. A veces se mencionan objetos con forma animal, pero sin que se indique su función. Como caso curioso puede citarse «un pescado de plata con mondadientes dentro de él», que perteneció a Bartolomé Ruiz de Aponte [60].

---

54 F.A. MARTÍN, ob. cit., p. 232.

55 En esta fecha el platero declara que ya le han sido pagadas todas las cuentas pendientes de las diferentes obras de plata y bronce que había realizado durante varios años para el difunto. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14047 P 1628, Abril 26, sin foliar.

56 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14048 P, 1629, Marzo 17, f. 165 y v.

57 Debía pesar entre ocho y diez marcos, es decir que se ajusta a los modelos que Mª Fernanda Puerta denomina «grandes» que son los que tienen entre 8 y 13 marcos. Véase, M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., p. 63.

58 S. de COVARRUBIAS, ob. cit., p. 1369.

59 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., p. 125.

60 Inventario de bienes de Bartolomé Ruiz de Aponte AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, legajo 14036 P, 1616, Abril 26, fs. 450-451v.

Aparte de las piezas de aseo y de servicio de mesa comentadas, hemos de hacer referencia a una tipología de la que hemos encontrado un único ejemplo; nos referimos a la escribanía que don Antonio Portocarrero encargó al platero Juan Bautista de Herrera en 1607. Se le pidió exactamente un «aderezo de escribanía de plata que es tintero salvadera caja de ostias (*sic*) cabos de tijeras dos cuchillos una lanceta para cerrar cartas», cuyo peso debía ser el equivalente a doscientos reales; por el trabajo del artífi ce se estipuló la cantidad de ciento sesenta y cinco reales [61]. Por la descripción puede comprobarse que era un modelo bastante completo, pues presentaba la mayoría de los componentes necesarios para su uso [62]. No abundan ejemplares de este modelo en la platería andaluza del siglo XVII; en la exposición celebrada en Córdoba en 2007 se exhibió un conjunto, propiedad de la Sacramental del Salvador de Sevilla, compuesto de campanilla, tintero y salvadera. Salvo la campanilla, las otras piezas tienen forma cuadrada y lucen una discreta decoración incisa. Aunque están fechadas en 1682, por lo que son 75 años posteriores al juego que comentamos, sin embargo permiten que nos hagamos una idea bastante aproximada de cómo pudieron ser las piezas cordobesas [63].

UNA PIEZA SINGULAR: EL BUFETE

No abundan las noticias sobre este tipo de objetos, que debieron ser verdaderamente excepcionales, dado su elevado coste. Sólo hemos encontrado una referencia documental directa a la realización de una obra de estas características, pero es de suponer que no se trató de un trabajo único y que estas piezas tuvieron también su espacio en el mercado de objetos de plata. El ejemplar a que hacemos referencia es un bufete de plata concertado en octubre de 1586 por don Lorenzo Fernández Galindo, vecino de Écija, con los plateros cordobeses Francisco de Baena y Alonso López. La lectura del correspondiente contrato pone de relieve que debió ser un objeto de carácter verdaderamente excepcional, con el que se pretendió sin duda, realzar la posición social de su dueño. Según Puerta Rosell, se designaba con el nombre de bufete a «una mesa grande o mediana y portátil que consta de una tabla, o dos juntas, que se sostienen sobre unos pies. Sirve para estudiar, escribir, comer y para otros muchos y diversos usos»[64]. Esta tipología se considera de procedencia centroeuropea, surgida

61 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Ofi cio 14, legajo 14029 P , 1607, Abril 11, sin foliar. Es posible que la obra no llegara a realizarse, pues en nota marginal consta la cancelación de la escritura el 31 de julio de ese mismo año.

62 Así lo define el Diccionario de Autoridades: «Recado para escribir que se compone de tintero, salvadera, caja para oblea, campanilla y en medio un cañón para poner las plumas». DICCIONARIO DE AUTORIDADES ob. cit., p. 572.

63 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «Escribanía», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.) *El Fulgor de la Plata* ob. cit., pp. 244-245.

64 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., p. 44.

en el siglo XVI; por lo común eran de esquema rectangular, con cuatro patas unidas por travesaños y de proporciones medias, para facilitar su movilidad [65].

El documento resulta de gran interés por cuanto ofrece bastantes detalles de lo que solicitaba el cliente [66]. Así, de la lectura se desprende que la obra en cuestión, en sentido estricto, no era una creación totalmente original, puesto que el cliente les había dado varias chapas ya labradas, cuyo diseño y decoración debía ser imitado por los plateros: «Es condición que ha de labrar el dicho bufete de realzado un largo de todo el dicho bufete del mismo romano que está acabado el otro largo de las tablas que se le han entregado para el dicho bufete y del mismo ancho que aquel está labrado». Lo segundo que llama la atención es la abundancia decorativa, pues toda la tabla estaba cubierta de motivos ornamentales. El centro de la tabla se debía adornar con un óvalo en cuyo interior figurarían «unos romanos de cincel muy galanos». En torno a éste se dispondrían otros cuatro óvalos, adornados en este caso con los escudos de armas que designara el comitente. Entre el adorno central y los extremos de la pieza se colocarían tarjas cuadradas con motivos «de boscaje o montería cincelado», y el espacio que quedara libre «en medio de los escudos aovados y las acenefas ha de ir todo labrado de cincel de mate y bruñido».

El perímetro de la tabla iba adornado con cenefas, tres de las cuales las proporcionaba el propio cliente, mientras que la cuarta la harían los plateros, «conforme al romano de la otra acenefa que está labrada y se le entrega y de la misma obra y del mismo anchor». Además, antes de que se colocaran en el nuevo bufete las piezas preexistentes, debían limpiarse y repararse las posibles abolladuras. Las esquinas iban adornadas con cantoneras labradas, y los pies del bufete se cubrirían con planchas de plata, de modo que el alma de madera quedara completamente oculta. Se insiste en que todo había de ser cincelado y labrado al romano, y que sólo se emplearan en la obra clavos de plata.

En cuanto al tamaño del encargo, únicamente se hace constar que debían rebasar las de otro bufete, propiedad de doña Leonor de Sotomayor, «una vara menos una ochava y una purgada (*sic*) más de largo y de media vara y una mano más de ancho», medidas que fueron expresamente tomadas por Alonso López. Como parte del pago, además de la plata labrada entregada por el cliente, los artífices recibieron de don Lorenzo Fernández Galindo varias piezas de plata procedentes de un sillón, valoradas en nueve marcos, seis onzas y un real [67], y treinta ducados

65 J. ALONSO BENITO, «Fantasía manierista en el bufete de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 19-35.

66 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 11, legajo 14755 P, 1586, Octubre 2, f. 356v-360.

67 Las piezas del sillón, consistentes en «cuatro chapas de plata labradas al romano, tres barretas y cuatro berguillas y unos clavillos de plata», fueron desclavadas por el propio Francisco de Baena, siendo pesadas por el fiel contraste Alonso Sánchez. AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 11, legajo 14755 P, 1586, Octubre 2, fs. 356v-360.

en metálico (once mil doscientos cincuenta maravedíes), pagaderos en dos veces. Una vez acabada la labra, y antes de que se armasen las piezas, el fiel de la ciudad debía pesarlas en presencia de don Pedro de las Infantas, para determinar realmente el metal empleado. Una vez pesado, se les abonaría, según lo habitual, a razón de sesenta y cinco reales el marco [68]. El plazo de terminación del trabajo se fijó en el 15 de diciembre.

Esta pieza, al menos que sepamos, no ha llegado a nosotros, pero es indudable que se trató de una obra destacada. Si observamos la descripción que se hace de las labores, podemos comprobar que muestra bastantes similitudes con el ejemplar conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas, de probable origen flamenco, cuyo tablero se divide en nueve láminas, óvalos con temas mitológicos, cenefa exterior historiada, grutescos, y al centro un óvalo con escena [69]; y al igual que en el ejemplar cordobés, las patas y sus correspondientes travesaños están forrados de plata. La obra que comentamos presentaba una profusa ornamentación basada en los grutescos, especialmente en las cuatro cenefas perimetrales; los espacios intermedios entre los óvalos con las armas del cliente, así como el motivo central, estaban decorados con escenas de montería o de paisaje. Y finalmente, en la parte central también había un óvalo con tema figurativo; en el ejemplar del museo madrileño se reproduce un tema de carácter mitológico, la muerte de Adonis, pero en la pieza cordobesa, la referencia es más vaga, por cuanto sólo se indica que eran romanos «muy galanos», sin que podamos precisar si eran soldados o seres míticos.

En cuanto a la autoría de las planchas existentes, a cuyos diseños debían atenerse los maestros, nada se dice, por lo que se desconoce si eran labor cordobesa, o procedían de algún otro centro platero, nacional o foráneo. De cualquier modo, queda patente que en los ambientes cordobeses aún seguía en boga el uso de grutescos en una fecha tan tardía como 1586, lo que parece revelar no sólo un cierto arcaísmo estético, sino incluso la pervivencia en los talleres de la ciudad de los repertorios ornamentales que habían dominado en la primera mitad del Quinientos. Por lo que atañe a los autores, son plateros poco conocidos y de los que sólo ha quedado la constancia documental de su producción. Del primero de ellos se sabe que en el momento de contratar la obra tenía 48 años, y que en fechas anteriores había realizado una lámpara para el monasterio de la Fuensanta y una cruz para las monjas de Jesús Crucificado [70]. De Alonso López conocemos que tenía 58 años en 1586 y que ya había muerto en 1602, según testimonio de su hijo Juan Francisco al examinarse de platero [71].

---

68 El armazón final del bufete también debía hacerse en presencia del citado Pedro de las Infantas, o en su defecto, de alguien designado por él.

69 J. ALONSO BENITO, ob. cit., p. 22.

70 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., pp. 175 y 188.

71 Ibídem, pp. 67 y 89.

Es probable que los maestros elegidos, Francisco de Baena y Alonso López, se mantuvieran todavía apegados a esa forma de labrar la plata que, sin embargo, ya estaba siendo superada en los talleres más punteros de la ciudad. Téngase en cuenta que desde finales de la década de los setenta ya había artífices que preferían formas más depuradas, con ornamentación más sobria en la que predominan los elementos arquitectónicos[72]. Por otra parte, conviene señalar también que no sabemos hasta qué punto el insistente recurso a los motivos «del romano» que se detecta en el documento, responde al modo de hacer de los artífices, o se debe a un interés personal de don Lorenzo Fernández Galindo, o a simples razones utilitarias, dado que las planchas aprovechadas tenían esa decoración.

Pero quizá lo más sorprendente de todo sea la propia elaboración de una pieza de esa categoría, sobre todo si tenemos en cuenta que no hay constancia de la pertenencia del cliente al estamento noble, sino que más bien debía tratarse de un adinerado comerciante o profesional de la bella localidad sevillana, deseoso de afirmar su status entre sus conciudadanos. Ya se ha señalado cómo el abuso en el empleo de la plata con fines suntuarios obligó a la Corona tomar cartas en el asunto, lo que se tradujo en la proclamación de diversas pragmáticas con las que se pretendía controlar esta práctica, aunque en realidad los resultados fueron escasos. Precisamente en 1593 se dictó una pragmática en la que se hacía constar que «ningún platero ni otra persona pudiera hacer, vender ni comprar bufetes, escritorios, arquillas, braseros, chapines, mesas, contadores, rejuelas, imágenes ni otras obras guarnecidas de plata» [73].

Como en otras muchas ocasiones, fueron leyes de escasa repercusión, según se ha podido ver en lo anteriormente expuesto, que pasaron casi inadvertidas para la clientela que se surtía de los talleres cordobeses. Sólo la falta de liquidez o los reveses familiares serán los verdaderos responsables de la pérdida de tan valioso patrimonio, del que apenas podemos vislumbrar una mínima parte, ya sea documental o física.

72 A título de ejemplo, puede indicarse que en 1577 Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba contrataron el templete de la Virgen de Villaviciosa de la Catedral y en 1581 el primero de ellos realizó para el mismo templo dos portapaces financiados por el duque de Segorbe.

73 Citada por M.C. HEREDIA MORENO, «Lujo y refinamiento...» ob. cit., p. 71.

L'arte del corallo tra Trapani e la Spagna

MARIA CONCETTA DI NATALE
Università degli Studi di Palermo

La Sicilia, posta al centro della circolazione culturale mediterranea, ha per secoli intrattenuto stretti rapporti con le città della penisola iberica, cui era politicamente legata. Le più svariate e peculiari produzioni artistiche dell'Isola trovano pertanto riscontro in quel territorio come, tra queste non ultima, l'arte trapanese del corallo.

La più antica lavorazione del corallo a Trapani era caratterizzata dalla produzione di grossi grani di corallo con cui si usava comporre i paternostri, come quelli, del Museo Regionale Pepoli di Trapani, provenienti dal tesoro della Madonna del Santuario dell'Annunziata dei Padri Carmelitani [1]. La circolazione culturale cui partecipavano i maestri trapanesi è anche misurabile dalla notizia riferita da José Manuel Cruz Valdovinos che rileva la loro presenza a Barcellona già dalla fine del

1 Per le opere dei corallari trapanesi cfr. A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo.* Milano, 1964; G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*. Napoli, 1965; E. TARTAMELLA, *Corallo storia e arte dal XV al XIX secolo*. Palermo, 1985; *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della Mostra a cura di C. Maltese e M.C. Di Natale. Palermo, 1986; *Splendori di Sicilia, Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale. Milano, 2001; *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale. Brescia, 2002; *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale. Palermo, 2003; M.C. DI NATALE, *Ars corallariorum et sculptorum coralli*, in *Rosso corallo. Arti preziose della Sicilia barocca*, catalogo della Mostra a cura di C. Arnaldi di Balme e S. Castronovo. Milano-Torino, 2008; M.C. DI NATALE, *L'arte del corallo a Trapani* e C. DEL MARE, *Corallo in Sicilia dall'XI al XVII secolo: mercanti, tradizione e maestranze ebraiche*, in *Mirabilia coralii*, catalogo della Mostra a cura di C. Del Mar, edizioni della Banca di Credito Popolare. Torre del Greco, 2009.

XIV secolo[2]. Nel XV secolo la lavorazione del corallo è per lo più esercitata da artigiani ebrei e i corallari che lavoravano le fi lze per i paternostri erano circa una cinquantina, compresi i garzoni utilizzati *ad laborandum curallum*[3]. Tutto ciò spiega la crisi nel settore immediatamente successiva al 1492, anno della cacciata degli Ebrei, anche se molti degli artigiani per continuare l'attività a T rapani, dovettero convertirsi, come parrebbero confermare i loro nomi [4].

Giovan Francesco Pugnatore, nella sua *Historia di Trapani* scritta nel 1591, a proposito della pesca del corallo, ricorda il ritrovamento dei banchi di T abarca, sancito dalla presenza di Carlo V a T unisi nel 1535 e dai privilegi accordati al fortunato corallaro dal Sovrano [5]. A questo episodio si lega in qualche modo il dono che Carlo V dovette ricevere, probabilmente a T rapani, da dove passava proprio dopo la vittoria di Tunisi, come rimanda la relativa iscrizione: *Hoc coralium Alfons Rois sic Maurorum ex spoliis digne ornasse iussit Chatolico victor Carolo im. ri Rex V Ispan*[6]. Si tratta del cosiddetto reliquiario di Carlo V , in rame dorato, corallo e smalto, donato al sovrano dopo la battaglia di T unisi del 1535, che liberava i mari agevolando anche la pesca del corallo, acquisito dal Museo Regionale Pepoli di Trapani, che in origine doveva contenere un cespo di corallo, simile a quei rami che come «curiosità naturali» erano presenti nelle *Wunderkammern*[7]. Un affresco della

---

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli siciliani in Spagna*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto del dibattito nazionale*, Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Maria Accascina, a cura di M.C. Di Natale. Caltanissetta, 2007, pp. 161-173.

3 S. COSTANZA, *Tra Sicilia e Africa. Trapani. Storia di una città mediterranea*. Trapani, 2005, p. 148.

4 C. TRASSELLI, *Sull'arte in Trapani nel Quattrocento*. Trapani, 1948; Idem, *Sicilia Levante e Tunisia, (sec. XIV-XV)*. Trapani, 1952; Idem, *Sulla espulsione degli Ebrei dalla. Sicilia* , in «Annali della Facoltà di Economia e Commercio». Palermo, 1954; G. BRESC BAUTIER e H. BRESC, *Il corallo siciliano nel Mediterraneo medievale* , in «la Fardelliana». T rapani, maggio-dicembre 1982; S. COSTANZA, *Per una storia dei corallari di Trapani*, in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 23-49. Cfr. pure S. COSTANZA, *Tra Sicilia e Africa...*, 2005, p. 148. Cfr . pure *Fonti per la storia del corallo nel Medioevo mediterraneo*, a cura di A. Sparti, volume pubblicato in occasione della Mostra internazionale sull'*Arte del corallo in Sicilia* , Trapani Museo Pepoli. Palermo, 1986, dai cui documenti riportati si rilevano diversi nomi di maestri corallari del XV secolo.

5 G.F. PUGNATORE, *Historia di T rapani*, ms. del XVII sec. della Biblioteca Fardelliana di Trapani ai segni ms. 257, ff. 403-404. Cfr . pure G.F . PUGNATORE, *Historia di T rapani*, I ed. Dell'autografo del XVII secolo, a cura di S. Costanza. T rapani, 1984.

6 M.C. DI NA TALE, scheda n. 1, in *Splendori di Sicilia...* , 2001, pp. 467-68, che riporta la precedente bibliografia. Carlo V dovette fare e ricevere doni dalla città di T rapani, come tramandano le fonti, cfr. *Trapani nello stato presente profana e sacra opera divisa in due parti del P . Benigno da S. Caterina Agostino Scalzo intitolata alla Vergine di Trapani*, parte I, *Trapani Profana*, ms. del 1810 della Biblioteca Fardelliana di Trapani, ff. 149-150.

7 V. ABBATE, *Le vie del corallo. maestranze, committenti e cultura artistica in Sicilia, tra Sei e Settecento*, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 53. Cfr. in proposito il catalogo della mostra *Wunderkammer siciliana, alle origini del museo per duto*, a cura di V . Abbate. Napoli, 2001. Si vedano a raffronto gli esemplari di cespi di corallo esposti alla mostra di Brescia del 2002 in *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale. Brescia, 2002.

Cappella dei pescatori della Chiesa dell'Annunziata raffi gura la pesca del corallo e porta significativamente la data 1536 [8].

Dopo il ritrovamento dei banchi corallini di T abarca aumenta la produzione e la diffusione di opere in corallo, come testimoniano diversi contratti dei maestri corallari Andrea Murriali e Vito de Bartolo con committenti di Ancona e la presenza di opere di corallo trapanese alla fi era di Senigallia [9].

Un significativo impulso veniva tuttavia offerto all'arte del corallo nel secolo XVI dal nuovo metodo di lavorazione con il bulino, attrezzo introdotto da Antonio Ciminello, maestro corallaro che diviene per questo famoso. Il bulino consentiva, infatti, di realizzare sculture dalla raffi nata perizia tecnica e dalla notevole perfezione estetica, anche se di minuscole dimensioni [10]. All'ingegnoso Ciminello è stato attribuito il gruppo in corallo di *Susanna e i vecchioni* della Galleria Settala di Milano, ricordato da Pietro Francesco Scarabelli come opera del «gran siciliano» [11]. Salvatore Costanza rileva che il «geniale meccanico e corallaro» Antonio Ciminello avesse sposato una Jacobella nel 1529, che avesse in comproprietà con il maestro corallaro Vito de Bartholo una «sagittia» e che dovette morire dopo il 1572 lontano da Trapani[12].

I corallari trapanesi prima si organizzarono in consolato e poi in maestranza e già nel 1555 è documentata una disputa tra corallari e *custureri*[13]. Nel 1555, sotto il vicerè De V ega, i corallari partecipavano alla processione del cero con i loro consoli al secondo posto [14]. Francesco Pugnatore nel 1591 ricordava l'esistenza di «venticinque botteghe, con diversi lavoratori di corallo per una» [15].

I più antichi capitoli della maestranza pervenuti del 1628 e del 1633 comprendevano sia semplici maestri corallari, sia scultori in corallo, posti sotto la protezione del SS. Sacramento e di San Filippo Neri [16]. Gli scultori in corallo si separavano dai maestri corallari alla fi ne degli anni '70 del XVII secolo [17].

---

8 M.C. DI NATALE, *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia*, in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 79-107.

9 S. COSTANZA, *Per una storia dei corallari...* , in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 26.

10 Ibídem.

11 P.F. SCARABELLI, *Descrizione del Museo a Galleria Settala in Milano* . Milano, 1667, pp. 7 e 16.

12 S. COSTANZA, *Tra Sicilia e Africa...* , 2005, pp. 154-5.

13 B. PATERA, *Corallari e scultori in corallo nei capitoli trapanesi del 1628 e del 1633* , in *L'arte del corallo*..., 1986, pp. 69-77.

14 A. PRECOPI LOMBARDO, *L'artigianato trapanese dal XIV al XIX secolo* . Trapani, 1987, p. 42.

15 G.F. PUGNATORE, *Historia di T rapani*, ms. del XVII sec. della Biblioteca Fardelliana di Trapani ai segni ms. 257, ff. 403-404. Cfr . pure G.F . PUGNATORE, *Historia di T rapani*, I ed. Dell'autografo del XVII secolo, a cura di S. Costanza. T rapani, 1984, pp. 201-2.

16 B. PATERA, *Corallari e scultori in corallo...* , in *L'arte del corallo* ..., 1986, pp. 69-77.

17 M.C. DI NATALE, *I maestri corallari trapanesi dal XVI al XVIII secolo*, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 23-56.

Nel 1570 l'arte aveva già raggiunto alti livelli artistici, come dimostra, la famosa *Montagna di corallo* che il viceré spagnolo in Sicilia, Don Francesco Ferdinando Avalos de Aquino, marchese di Pescara, inviò in dono al re di Spagna Filippo II [18]. Doveva trattarsi di una composizione dalla grandiosa scenografi a, contenente ben 85 figure, pagata ben quattrocento onze, opera perduta, di cui rimane la puntuale descrizione del gran tesoriere Don Pietro Di Gregorio, segretario generale del regno, che testimonia come già in quell'epoca l'arte trapanese del corallo fosse fi orente e varia per tematiche iconografi che, invenzioni tecniche e soluzioni stilistiche [19]. Il dono veniva affi dato per la consegna al capitano Geronimo Salazar [20]. L'opera raggruppava in un unico excursus diverse scene della vita di Cristo, nonché diverse figure di Santi [21]. Recenti ricerche documentarie hanno spinto Salvatore Costanza ad argomentare che «la nave col carico della *montagna di corallo* non arrivò mai a destinazione, perché con ogni probabilità fu intercettata durante il tragitto da navi corsare. A T rapani fu avanzata l'ipotesi che i Cavalieri Gerosolimitani potessero essere stati gli autori dell'atto piratesco. E per questo Gaspare Fardella, barone di San Lorenzo, incaricò Nicolao Cavarretta, *miles hierosolimitanus* , di recuperare, *manu capiendum*, il *manufactum de pezijs curallorum vulga sic dicta una montagna di curallo*»[22].

La *Montagna di corallo* doveva raggruppare insieme scene diverse come le composizioni in corallo della collezione Ambras, tra cui emerge il *Calvario* posto su un Monte Golgota in cui si articolano lunghi e mossi rametti fi ammeggianti del rosso materiale marino su un fondale di cielo stellato con falce lunare [23]. L'arciduca Ferdinando, nipote di Carlo V , trasferitosi nel Castello di Ambras nel 1564, vi formava una Kunst-Wunderkammer, che, l'illuminato signore del T irolo, apriva al pubblico, dove posto privilegiato aveva la collezione delle composizioni in corallo dei maestri trapanesi, che a temi cristiani, come ad esempio le *Crocifissioni*[24], affiancava altri pagani, come *Ercole in lotta con l'Idra* [25]. Il corallo tra i *naturalia* assurge ad un rango superiore all'oro per il rischio che l'uomo vi pone nella pesca in fondo al

---

18 S. SALOMONE MARINO, *Una Montagna di corallo scultura trapanese del secolo XVI* , in A.S.S., N.S., A.XIX, 1895, pp. 277-288, riporta la descrizione del De Gregorio, individuata tra le carte dell'Archivio di Stato di Palermo, al f. 663 del *Conto di Cassa del Tesoro Generale* del 1570-1571, XIV indizione. Cfr. pure A. BUTTITT A, *Il corallo e l'arte del presepe a T rapani*, in *L'arte del corallo...* , 1986, pp. 109-110.

19 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 33.

20 S. SALOMONE MARINO, *Una Montagna…*,1985, pp. 277-288.

21 Ibídem.

22 S. COSTANZA, *Tra Sicilia e Africa…* ., 2005, p. 145.

23 G. GRAZZINI, *Creati per stupire. Fantastici e misteriosi reperti nel Castello di Ambras in Tirolo*.

24 M.C. DI NATALE, scheda n. 5, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 155 relativa alla *Crocifissione* con le figure dei dolenti, opera di maestro trapanese del XVI secolo, che nel Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloss di Innsbruck, Ambras (inv. E 1321) è riferita ad «Italiano del XVI secolo».

25 G. GRAZZINI, *Creati per stupire…*

Lámina 1. *MAESTRANZE TRAPANESI. Presepe (fine del XVII secolo). Collezione privata, Catania.*

mare, divenendo elemento prescelto per le Wunderkammer del periodo, dove veniva raccolto anche come ricco ramo non lavorato o solo in parte scolpito.

La descrizione della *Montagna di corallo* parrebbe poi rimandare compositivamente ad opere affini quali alcuni *Presepi* in corallo, sia pure più tardi, come quelli del Museo Regionale Pepoli di Trapani[26], del Museo Duca di Martina di Napoli[27], del Castello di Masino a Caravino (quest'ultimo ormai privo dei personaggi originali)[28], della fine del XVII, inizi del XVIII secolo, suggestivi per le dirute architetture di gusto piranesiano. Altra grandiosa composizione è quella di un *Presepe* trapanese in corallo di una raccolta privata siciliana, in cui la raffigurazione scenografica si articola entro una movimentata montagna[29] (lám. 1), affine a un altro *Presepe* dona-

26 V. ABBATE, scheda n. 158, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 346.

27 Ibídem.

28 C. ARNALDI DI BALME e S. CASTRONOVO, *I coralli nelle collezioni sabaude. Una ricognizione delle fonti inventariali e delle raccolte mussali piemontesi*, in *Rosso corallo...* 2008, pp. 35-53.

29 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo...*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 34.

to dalla famiglia Bono di Bisacquino alle Suore Collegine del luogo [30]. L'immagine ideale della montagna è tramandata, inoltre, da un'altra opera, anch'essa come le precedenti più tarda, la *Scena marina* del Museo del Duomo di Piazza Armerina, che racchiude in un unico porto roccioso e scosceso più scene [31].

Filippo II donava al Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, dallo stesso fondato nel 1593, una scultura d'oro, smalto e corallo raffigurante *San Lorenzo vincitore su un re* recante la firma del corallaro trapanese Francesco Alfieri, maestro che poté verosimilmente aver parte nella realizzazione della grandiosa *Montagna di corallo*, non a caso donata allo stesso sovrano, che potrebbe tuttavia essergli stata in qualche modo fatta pervenire. Potrebbe inoltre trattarsi dello stesso corallaro autore di una sculturina di corallo raffigurante *San Francesco che riceve le stimmate*, di collezione privata di Palermo, opera tradizionalmente proveniente dalla Spagna, firmata *Franciscus De Alferi drepanita fecit* [32]. Fonti documentarie informano che proprio «un'immagine di S. Francesco scolpita in un solo pezzo 'poco più alto di un terzo di palmo'», veniva pagato settanta scudi [33].

Al magistrale uso del bulino si devono raffinate figurine di corallo come il *San Girolamo*, già della raccolta dell'Ing. Antonio Virga di Palermo, oggi in collezione privata di Milano, realizzata in un cespo di corallo mantenendone la forma naturale [34]. Un'altra raffinata sculturina di corallo, di maestranze trapanesi della seconda metà del XVII secolo, analogamente realizzata, del Museo di Palazzo Madama di Torino, raffigura la *Flagellazione di Cristo*, anch'essa, come il *San Girolamo*, presente tra le diverse scene della *Montagna di corallo* [35]. Raffinata scultura di corallo è l'*Incredulità di San Tommaso*, della fine del XVII secolo, opera dall'originale iconografia del Museo Liverino di Torre del Greco [36].

Nella *Montagna di corallo* viene, tra le altre, ricordata l'immagine della *Madonna di Trapani*, segno che già a quell'epoca il simulacro era noto ben oltre i confini di Trapani. Quanto le maestranze trapanesi dovessero alla diffusa devozione nei confronti della Madonna di Trapani lo percepisce chiaramente Vincenzo Nobile che dedica nel 1698 il suo *Tesoro Nascoso* a quell'immagine della Vergine del Santuario dei Carmelitani e, sottolineando come «coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni

---

30 R.F. MARGIOTTA, *Tesori d'arte a Bisacquino*, premessa di M. C. Di Natale, «Quaderni di Museologia e storia del collezionismo» n. 6. Palermo, 2008.

31 V. ABBATE, scheda n. 161, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 352.

32 J.M. CRUZ VALDOVINOS, scheda n. 2, sezione *Coralli*, e M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo...*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 468 e p. 33.

33 S. COSTANZA, *Tra Sicilia e Africa....*, 2005, p. 153.

34 Cfr. M.C. DI NATALE, scheda n. 107, in *L'arte del corallo*..., 1986, p. 275. Cfr. pure M.C. DI NATALE, scheda n. 28, in *Il corallo trapanese*..., 2002, p. 78.

35 Cfr. M.C. DI NATALE, *Ars corallariorum*..., in *Rosso corallo*..., 2008, pp. 17-33. Cfr. pure C. ARNALDI DI BALME e S. CASTRONOVO, *I coralli nelle collezioni sabaude*..., in *Rosso corallo*..., 2008, pp. 35-53.

36 Cfr. B. LIVERINO, *Il corallo, esperienze e memorie di un corallaro*. Torre del Greco, 1983, p. 109 e la scheda n. 38 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009.

nella città», nota che «non viene in Trapani forestiero che non riporti seco alla patria qualche statuetta o di corallo o di alabastro di Nostra Signora per provvedere alla devozione sua e de' paesani. Vi è perciò quivi un'honoratissima maestranza d'eccellentissimi scultori distribuiti in 40 e più officine, insigni nel lavoro dell'arte loro, cioè di scarpellare coralli, delle quali così scrisse l'Orlandini: 'i maestri corallari lavorando, fanno così onorata mostra, ch'altra tale in tutta la Sicilia non si vede, né in Italia, lavorano essi il corallo con leggiadrissimo artificio, e pulitezza, intagliandovi vaghissime immagini, come della Vergine SS.'»[37]. Nel 1605, quando scriveva l'Orlandini, le botteghe dei maestri corallari erano già 25 e le loro opere venivano inviate «in lontani paesi», destinate «a gran principi» e costavano «grandissimo prezzo»[38]. Alla fine del Seicento, al tempo di Vincenzo Nobile, erano più di 40, quasi il doppio. Non a caso il Canonico Antonino Mongitore nel 1743 notava che «si dilatò poi» nei «trapanesi questa ingegnosissima arte con tanta perfezione, che l'opere uscite dalle loro mani si sono rese ammirabili e hanno abbellito Musei e Gallerie più ragguardevoli di Grandi» [39].

La lavorazione trapanese del corallo si mostra nelle sue forme più caratteristiche nella realizzazione di quelle pregiate composizioni che prevedono la sapiente e contrastata unione del rame dorato con il corallo. La più antica tecnica di questa particolare lavorazione è detta a *retroincastro*, come si pensò di definirla insieme a Corrado Maltese in occasione della Mostra *L'arte del corallo in Sicilia*, tenutasi al Museo Regionale Pepoli di Trapani nel 1986[40]. Tale tecnica consiste nell'inserimento nel rame dorato, preforato dal verso, di piccoli elementi di corallo levigato, baccelli, virgole, puntini fissati con pece nera, cera e chiusi con tela. L'opera nel retro veniva rifinita, infine, con un'altra lastra di rame lavorata e preziosamente decorata con punzonature per lo più fitomorfe, ma talora anche con scene. La figura di Sant'Antonio da Padova è finemente incisa nel verso della *cornice* esagonale di rame dorato, ornata da retroincastri di corallo e smalti del Museo Nazionale della Ceramica Duca di Martina (inv. n. 390)[41]. E' caratterizzata da una ricca cornice a traforo di smalti bianchi e fiori di corallo l'altra *cornice* dalla forma ottagonale dello stesso Museo

37 V. NOBILE, *Il tesoro nascoso discoperto à tempi nostri della consacrata penna. di D. Vincenzo Nobile Trapanese, cioè le gratie, glorie e eccellenze del Religiosissimo Santuario di Nostra Signora di Trapani, ignorate fin'ora da tutti, all'horbe battezzato fedelmente si palesano*. Palermo, 1698, pp. 159, 580-81.

38 I. ORLANDINI, *Trapani in una brieve descrittione tratta fuori dal compendio di cinque antiche città siciliane, insieme con un cantico spirituale della Regina del cielo*. Trapani e Palermo, Gio. Antonio De Francesco, 1605, p. 16.

39 A. MONGITORE, *Della Sicilia ricercata nelle cose più memorabili*, tt. 2. Palermo, 1743, rist. anast. Sala Bolognese 1977, p. 115.

40 Cfr. *L'arte del corallo*..., 1986.

41 A. DANEU, *L'arte trapanese*..., 1964, n. 97, p. 133, tav. XII c. Cfr. pure G.C. ASCIONE, scheda n. 58, in *L'arte del corallo*..., 1986, p. 213 e la scheda n. 18 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

Duca di Martina di Napoli (inv . 391)[42]. Altra caratteristica della produzione delle maestranze trapanesi del corallo sono poi gli smalti che contornano le loro opere, e ancora in particolare quelli bianchi che lasciano trasparire il metallo dorato dal fondo creando un ornato dal particolare gioco luministico e chiaroscurale. T ale tipo di smalto si ritrova in diverse opere non solo dei corallari trapanesi, come il *capezzale con la Madonna con il Bambino* (*Immacolata*) del Museo Regionale Pepoli di Trapani[43], ma anche degli orafi della città, come il bracciale in smalti gemme e cammei raffiguranti le *fatiche di Ercole* dello stesso Museo[44]. Le più antiche opere dovute alla maestranza trapanese del corallo, databili alla fi ne del secolo XVI e all'inizio del XVII, sono pertanto caratterizzate spesso da cornici dagli ariosi trafori del metallo dorato, impreziositi da smalti policromi, preferibilmente bianchi e blu, tipici anche dell'altra tradizione trapanese, quella dell'orefi ceria, ampiamente testimoniata da pregevoli gioielli superstiti [45], ulteriore tangibile segno della poliedrica capacità artistica delle diverse maestranze trapanesi.

Un esempio della ridondanza decorativa tipica delle più antiche opere della produzione dei corallari trapanesi sono piatti, vassoi, alzate, scrigni, cofanetti, ampolline e calamariere ornate da elementi di corallo di varia forma inseriti a tappeto ora punteggiati da smalti, talora anche da lapislazzuli e circondati da ariose cornici di smalti policromi a mo' di merletti, dall'effetto di suggestiva policromia. Si ricordano il *vassoio* circolare sollevato (inv. 677)[46] e l'*alzata* dalla forma ellittica (inv. n. 678)[47] del Museo di San Martino di Napoli e la grande *alzata* della collezione della Banca di Novara[48] che trova uno straordinario raffronto nell'analoga *alzata* dovuta alle stesse maestranze trapanesi del primo Seicento delle collezioni del Palazzo Reale

---

42 A. DANEU, *L'arte trapanese*…, 1964, n. 99, p. 133, tav . XII b. Cfr. pure G.C. ASCIONE, scheda n. 59, in *L'arte del corallo*…, 1986, p. 214 e la scheda n. 19 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografi a.

43 V. ABBATE, scheda n. 71, in *L'arte del corallo*…, 1986, p. 232.

44 M.C. DI NATALE, scheda n. I, 8, in *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale e V . Abbate. Palermo, 1995, pp. 114-115. Cfr. pure la scheda n. 16 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

45 Cfr. *Il tesoro nascosto* …, 1995, schede dei gioielli di M.C. DI NA TALE, passim. Cfr. pure le schede nn. 11-17 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riportano la precedente bibliografia.

46 A. DANEU, *L'arte trapanese*…, 1964, n. 104, p. 130, tav. 12b. Cfr. pure E. TARTAMELLA, scheda n. 17, in *L'arte del corallo*…, 1986, p. 168; E. TARTAMELLA, *Corallo. Storia e arte dal XV al XIX secolo*. Palermo, 2004, tav. 2, p. 267 e la scheda n. 4 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografi a.

47 A. DANEU, *L'arte trapanese*…, 1964, n. 105, p. 134. Cfr . pure G.C. ASCIONE, scheda n. 39, in *L'arte del corallo* …, 1986, p. 193 e la scheda n. 5 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografi a.

48 Cfr. Scheda n. 21, in *I coralli siciliani del XVII …*, 2000; M.C. DI NATALE, *Coralli siciliani…*, 2000, pp. 3-12. Cfr. pure, L. MARINO, scheda n. 14 in *Rosso corallo*…, 2008, p. 110.

di Torino[49]. Nelle due opere è pressocchè identico anche il giro di smalti bianchi e blu, che si riscontra non solo nelle opere in rame dorato dei corallari trapanesi, ma che caratterizza anche le catene degli orafi siciliani del primo Seicento definite dagli inventari dell'epoca *pizziate*, come quella del tesoro della Madonna di Trapani, esposta al Museo Regionale Pepoli [50]. Nello stesso gusto e nella stessa tipologia si pongono la *coppa* in rame dorato ornata da retroincastri di corallo di maestro trapanese del XVI secolo del Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloss di Innsbruck, Ambras[51] e la coppia di *ampolle* del Museo Regionale Pepoli di Trapani, provenienti dalla Chiesa trapanese di San Francesco d'Assisi (inv. 530-5319)[52]. Originale si rileva per forma e dimensioni il grande scrigno ovale, dalle stesse caratteristiche tecniche e stilistiche, della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, già della Collezione palermitana di Antonello Governale [53]. Si distingue per il tappeto di coralli il *capezzale con l'Odigitria* del Museo Nazionale di San Martino di Napoli (inv. 679), opera di maestri trapanesi della fine del XVI secolo, ove le figure protagoniste della Madonna con il Bambino non sono realizzate come sculture in corallo, ma sbalzate in rame dorato ornato da retroincastri del rosso materiale marino [54]. Due splendidi *pavoni*, soprammobili raffinati, realizzati in bronzo dorato con retroincastri di corallo, della prima metà del Seicento, già della collezione Whitaker, palesano il perdurare di tradizionali motivi iconografici nella produzione della maestranza dei corallari [55] (lám. 2).

Quella dei maestri trapanesi del corallo non è un'arte chiusa in se stessa, all'interno di una bottega, ma attenta alla cultura che da più parti raggiunge non solo Trapani, ma anche il capoluogo siciliano e l'isola tutta. I corallari, peraltro, lavoravano spesso in collaborazione con bronzisti, orafi e argentieri, scambiando esperienze con maestranze diverse[56]. L'argentiere Giuseppe Caltagirone realizza in

---

49 Scheda n. 176, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della Mostra a cura di M. Di Macco e G. Romano. Torino, 1989, p. 165, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure C. ARNALDI DI BALME e S. CASTRONOVO, *I coralli nelle collezioni sabaude…*, in *Rosso corallo*…, 2008, pp. 35-53.

50 Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*. Palermo, 2000.

51 M. GUTTILLA, scheda n. 7, in *L'arte del corallo*..., 1986, p. 157, che riporta la precedente bibliografia.

52 Cfr. V. ABBATE, scheda n. 2, in *L'arte del corallo*..., 1986, p. 152. Cfr. pure la scheda n. 2 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia..

53 Cfr. M.C. DI NATALE, scheda n. 12, in *L'arte del corallo*…, 1986, pp. 162-163. Cfr. pure R. VADALÀ la scheda n. 4 in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 468 e la scheda n. 2 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riportano la precedente bibliografia..

54 A. DANEU, *L'arte trapanese*…, 1964, n. 103, p. 134, tav. IV. Cfr. pure G.C. ASCIONE, scheda n. 14, in *L'arte del corallo*…, 1986, p. 165 e la scheda n. 8 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

55 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo...*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 22-69 e la scheda n. 10 del catalogo della mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

56 Cfr. M.C. DI NATALE, *I maestri corallari* ..., in *Materiali preziosi*…, 2003, p. 25, ricorda come esempio il grande *leggio* in bronzo del Museo Pepoli di Trapani, opera del fonditore Annibale Scudaniglio, realizzato su disegno di Jacopino Salemi, scultore di estrazione gaginiana.

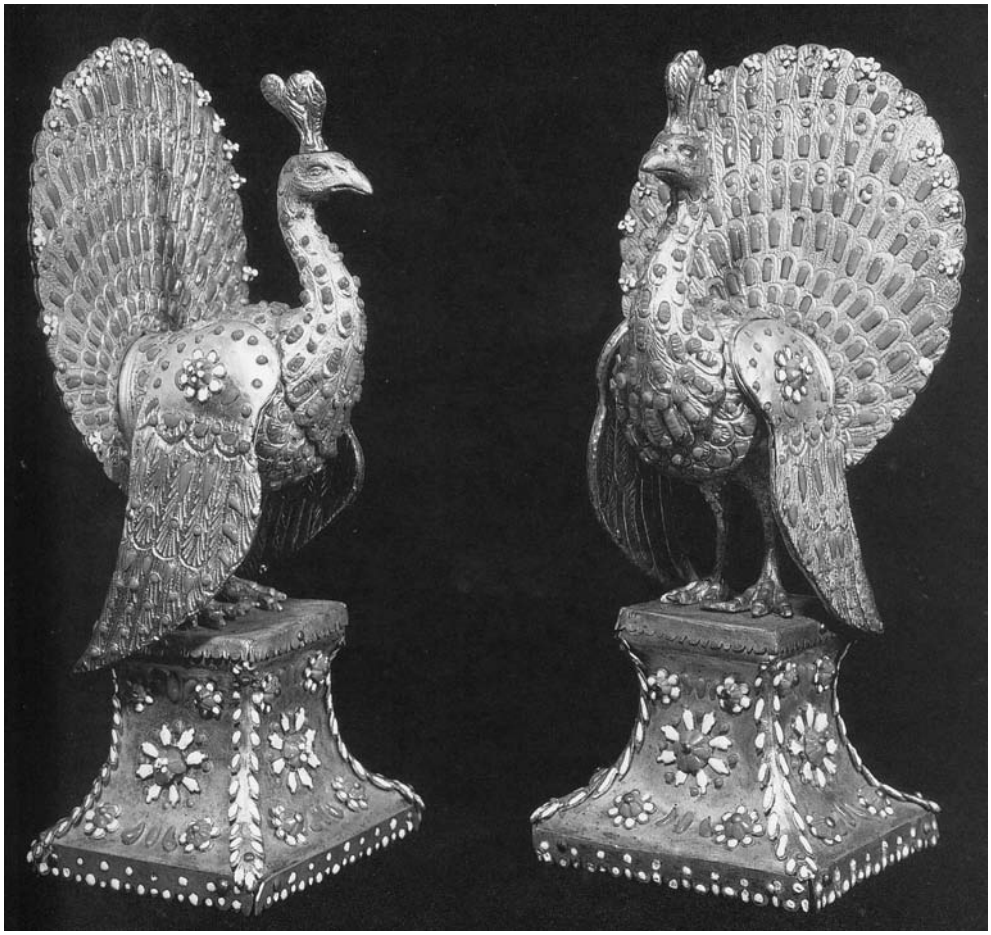


Lámina 2. *MAESTRANZE TRAPANESI. Coppia di pavoni (inizio del XVII secolo). Già collezione Whitaker.*

collaborazione con un corallaro trapanese il *calice* dai cammei di corallo circondati da filigrana d'argento di Palazzo Abatellis, che sigla insieme al console della maestranza degli orafi e argentieri di Trapani del 1699 Giuseppe Piazza [57]. Gli scultori trapanesi del corallo, peraltro, hanno l'opportunità di trarre ispirazione dalle opere della bottega dei Gagini sparse in tutta l'isola. Un puntuale esempio viene in proposito fornito dai diversi capezzali, dovuti alla maestranza dei corallari trapanesi della prima metà del XVII secolo, con la Madonna al centro e nelle edicole laterali

57 Cfr. V. ABBATE, scheda n. 137, in *L'arte del corallo* …, 1986, p. 318. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *I maestri corallari*…, in *Materiali preziosi*…, 2003, pp. 25-26 e la scheda del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

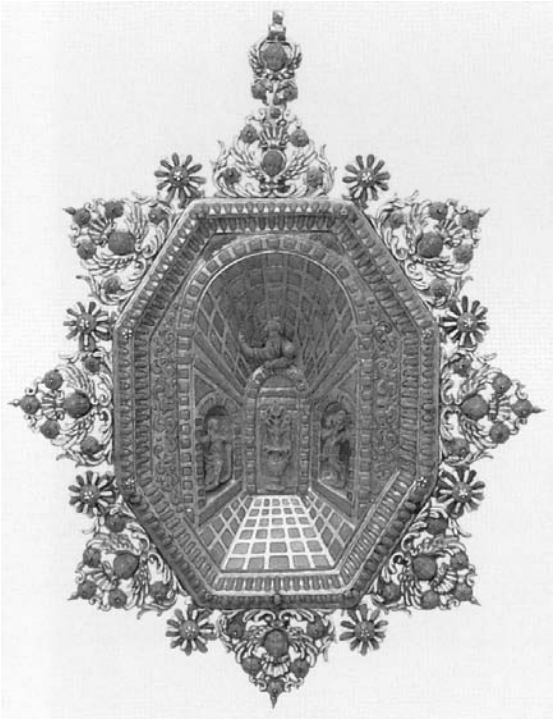


LÁMINA 3. *MAESTRANZE TRAPANESI. Capezzale con Annunciazione (prima metà del XVII secolo). Già collezione Whitaker.*

Santi come quelli della collezione della Banca di Novara[58], quello con l'*Immacolata tra i Santi Antonio e Francesco*[59], pressocchè identico all'altro dello stesso soggetto già della collezione Whitaker , e ancora all'altro di collezione privata di Brescia [60], nonché ad un altro tipologicamente analogo con l' *Annunciazione*, pure facente già parte della collezione Whitaker[61] (lam. 3), che nella straordinaria fuga prospettica, centrata sul vaso di fiori, non ricorda soltanto composizioni analoghe, come l'edicola marmorea dallo stesso soggetto di Antonello Gagini esposta alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, ma forse, anche per questo tramite, opere dalla

58 Cfr. Schede nn. 11-12-13, in *I coralli siciliani del XVII…* , 2000; M.C. DI NATALE, *Coralli siciliani…*, 2000, pp. 3-12. Cfr. pure, L. MARINO, schede nn.11-12 e 13 in *Rosso corallo…*, 2008, pp. 102-109.

59 Cfr. Scheda n. 12, in *I coralli siciliani del XVII…* , 2000; M.C. DI NATALE, *Coralli siciliani…*, 2000, pp. 3-12. Cfr . pure M.C. DI NATALE, *Ars corallariorum…*, L. MARINO, scheda n. 12, in *Rosso corallo…*, 2008, pp. 17-33 e p. 106 .

60 Cfr. M.C. DI NATALE, *I maestri corallari...* , e scheda n. 13, in *Il corallo trapanese…* , 2002, pp. 5-21e p. 48.

61 R. VADALÀ, scheda n. 10, sezione *Coralli*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 475, che riporta la precedente bibliografia.

stessa tematica iconografi ca e impostazione scenografi ca toscaneggianti[62]. Nella stessa tipologia rientra il *capezzale con l'Immacolata* nell'edicola centrale e al di sopra il Padre Eterno benedicente, opera di maestro corallaro del XVII secolo, del Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloss di Innsbruck, Ambras (inv . K. I 1326)[63].

I rami più grossi di corallo venivano usati con chiara simbologia esplicitata dal teologo e medico catalano Arnaldo de V illanova, poiché *ramorum eius extensis modum crucis habet* [64], per raffi gurare il Cristo martirizzato sulla croce, come nel *Crocifisso* del Museo Nazionale della Ceramica Duca di Martina (inv . n. 414) in rame e bronzo dorati, corallo e lapislazzuli [65].

Venivano poi signifi cativamente ornati con corallo calici, ostensori e pissidi, sacri contenitori del sangue e del corpo del Dio-uomo, di cui il rosso rametto è simbolica trasposizione [66]. Particolarmente signifi cativo appare, a tal proposito, l'*ostensorio* della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis di Palermo, già della collezione Romano che, alla caratteristica alternanza di fi amme e spade della raggiera, aggiunge l'eccezionale particolarità della parte centrale a forma di cuore[67]. Il corpo di Cristo, simbolo della vita spirituale dell'uomo, viene così racchiuso nel cuore che più di ogni altro organo ne scandisce la vita materiale. Sono inoltre molto diffusi amuleti legati al valore apotropaico del corallo, come la *pietra stregonia* con il volto di Cristo da un lato e della Madonna dall'altro del Museo Poldi Pezzoli di Milano [68], così che il sangue di Cristo non salvi soltanto dai mali spirituali, ma protegga anche da quelli fi sici, considerando il corallo, come nota il Tescione, «talismano dei talismani» [69]. Nel mondo classico il potere al ramoscello calcareo derivava dal sangue della Medusa, dall' *anguiferum caput* , come narrava Ovidio nelle *Metamorfosi*[70]. Infatti il corallo, considerato concrezione del sangue sgorgato dal capo reciso alla Gorgone dall'eroe Perseo, mantiene nel mito pagano lo stesso potere apotropaico per essere poi assimilato dal mondo cristiano, dove

---

62 Cfr. M.C. DI NATALE, *I maestri corallari…* , e scheda n. 13, in *Il corallo trapanese…* , 2002, pp. 5-21e p. 48.

63 M. GUTTILLA, scheda n. 77, in *L'arte del corallo*..., 1986, p. 240, che riporta la precedente bibliografia.

64 Arnaldo de VILLANOVA, in *Gimma,Historia delle gemme e delle pietre preziose* . Napoli, 1730, p. 341.

65 G.C. ASCIONE, scheda n. 92, in *L'arte del corallo*…, 1986, p. 258. Cfr. pure la scheda n. 27 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografi a.

66 Cfr. schede in *L'arte del corallo...* , 1986, *passim* e M.C. DI NA TALE, *L'arte*..., in *Mirabilia Coralii...*, 2009.

67 L. AJOVALASIT, scheda n. 29, sezione *Coralli*, in *Splendori di Sicilia...* , 2001, p. 490. Cfr . pure la scheda n. 26 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...* , 2009, che riporta la precedente bibliografia.

68 M.C. DI NATALE, *Gioielli*..., 2000.

69 G. TESCIONE, *Il corallo...*, 1965.

70 OVIDIO, *Metamorphoses*, libro 4, versi 741 e segg. Londra –Cambridge (Mass.), 1951.

conserverà il suo potere scaramantico ed esorcistico, trasformandosi simbolicamente nel sangue di Cristo, versato per la salvezza dell'umanità [71].

Il corallo viene spesso accoppiato al cristallo di rocca, materiale che rimanda pure al Cristo per la sua incontaminata purezza [72], come esemplifi ca in Mostra il Crocifisso di collezione privata di Ravello [73]. Delle due *croci* di cristallo di rocca della Chiesa del Gesù di Casa Professa di Palermo, quella, pure ornata di corallo, con la reliquia di San Francesco Saverio e l'iscrizione che riporta il nome della committente, la nobildonna Caterina Papè Vignola, dovette essere commissionata negli anni 1619-1624 all'argentiere trapanese Andrea De Oliveri in società con l'orafo Marzio Cazzola –originario di Milano, centro non a caso noto per la magistrale lavorazione del cristallo di rocca, attivo a Palermo– e con il corallaro trapanese Thomas Pompeiano [74]. Marzio Cazzola insieme all'argentiere palermitano Pietro Rizzo, a Rocco Barbarossa e all'orafo palermitano Leonardo Montalbano[75], nel 1626 dovevano stimare «un fonte di capizzo d'argento, oro e coralli», commissionato da Don Francesco Platamone al corallaro Mario Barbara [76] (Barbara) che, insieme all'orafo Girolamo T impanaro, vende nel 1629 al vescovo di Catania, Innocenzo Massimo, diversi oggetti d'oro, argento e corallo, smalti e un quadro d'oro, argento e corallo con l'immancabile immagine della Madonna di T rapani[77]. Il vescovo di Catania doveva avere una spiccata predilezione per le opere dei corallari trapanesi se, nel 1628, acquista dal corallaro Francesco V alescio ben «quattro canistra rami depurati intertiata corallorum cum una rosa in medio auri», per l'alta cifra di 360 onze[78]. Nell'inventario testamentale del 1626 di Franciscus Vallexio (Velascio), *civis Panhormi,* sono elencate numerose opere in avorio, alabastro e madreperla, oltre che corallo, segno della duttilità dei maestri siciliani nella lavorazione di materiali diversi[79].

Il Senato di Palermo nel 1631 donò al Papa Urbano VIII la scenografi ca *composizione con Santa Rosalia*, «opera di coralli fatta lavorare a Palermo», come nota

---

71 M.C. DI NATALE, *Il corallo da mito a simbolo…* , in *L'arte del corallo…* ,1986, pp. 79-107.

72 M.C. DI NATALE, *Gioielli...*, 2000.

73 Cfr. la scheda n. 32 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009.

74 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo...*, in *Splendori di Sicilia*, 2001, pp. 22-69, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *Gioielli...*, 2000. I documenti, già ritrovati da P. Francesco Salvo S. I., sono di supporto a queste attribuzioni.

75 Cfr. *La sfera d'oro*. *Il recupero di un capolavoro di orefi ceria siciliana*, catalogo della Mostra a cura di V. Abbate e C. Innocenti. Napoli, 2003 e M.C. DI NA TALE, *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, con un contributo di S. Barraja, Appendice documentaria di R. Lombardo e O. Trovato. Enna, 1996, che riporta la precedente bibliografi a. Cfr. pure M.C. DI NA TALE, *Gioielli...*, 2000. Autori della corona della Madonna della Visitazione di Enna sono oltre a Leonardo Montalbano anche il fratello Giuseppe e Michele Castellani.

76 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo...* , in *Splendori di Sicilia*, 2001, pp. 22-69.

77 Ibídem.

78 Ibídem.

79 M.C. DI NATALE, *I maestri corallari…* , in *Materiali preziosi…* , 2003, pp. 23-56.

Antonino Mongitore, per la quale lo stesso Papa Barberini ebbe a notare che «non di duro corallo sembrava l'opera, ma di molle cera» [80]. Il Padre Gesuita Giordano Cascini, cui si deve l'agiografia di Santa Rosalia, così descrive l'opera: «Tutta di finissimi coralli di queste nostre maremme, guernita d'oro e smalto» [81]. Gli autori dell'opera furono l'orafo Gerolamo Timpanaro e il corallaro, verosimilmente trapanese, Mario Barbara, già ricordati. Artefici legati a maestranze e città diverse dell'isola erano, dunque, adusi talora anche a lavorare insieme [82]. L'opera venne a costare l'alta somma di 450 onze e il Senato palermitano affidò la cura della realizzazione al colto prelato Vincenzo Sitaiolo[83].

La collaborazione tra argentieri palermitani e corallari, verosimilmente, trapanasi è attestata anche da opere presenti in Spagna come l' *arquita* e la *caja* della Cattedrale di Oviedo, che recano il marchio della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo e quello del console Francesco Raguseo degli anni 1623-24 e, la prima, le iniziali dell'argentiere Tommaso Avagnali, opere donate dal Vescovo Juan de Torres Ossorio, che fu Vescovo di Siracusa prima e di Catania nel 1619, per poi passare ad Oviedo dal 1624 al 1627 [84]. Si ricordano ancora i *calici* d'argento e corallo del 1654 e del 1671 del Monastero delle Descalzas Reales di Madrid, con il marchio di Palermo e le iniziali dei consoli Leonardo Priulla e Vincenzo Duro, e la *custodia*, il *calice*, l'*incensiere* e la *navetta* del Monastero de augustinas recoletas de Santa Isabel di Madrid, il calice punzonato Palermo e con le iniziali del console Pietro Guarnuto (1667)[85].

Un *Crocifisso* di corallo noto attraverso i secoli è quello del Museo Regionale Pepoli di Trapani opera di Matteo Bavera, abile maestro che firma e data nel 1633 la ricca e raffinata *lampada* (lam. 4) e a cui è riferito il calice con cammei esposti nello stesso Museo[86]. Le opere provengono dal Convento di San Francesco d'Assisi di Trapani dove, l'artista, quivi nato intorno al 1580-81, si era ritirato come fratello laico. Padre Benigno da Santa Caterina vide sull'altare del Santo, nella Chiesa francescana, la *lampada*, che veniva ricordata pure da Rocco Pirro –che notava come Trapani si presentasse ai forestieri che vi giungevano *Invictissima, navibus frequens, corallis laudatissimis locuples* – per le sue dimensioni, *ex circumferentia, palmorum*

---

80 A. MONGITORE, *Palermo santificato nella vita dei suoi cittadini, ossia vita dei Santi e Beati palermitani*. Palermo, 1757, p. 159.

81 G. CASCINI, *Di Santa. Rosalia Vergine Palermitana*. Palermo, 1651, p. 395.

82 M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, introduzione di A. Buttitta, con contributi di C. Collura e M.C. Ruggieri Tricoli. Palermo, 1991, pp. 52-54, nota 71, p. 88.

83 Ibídem.

84 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Opere conservate e documenti…*, in *Storia, critica e tutela…*, 2007, pp. 161-173.

85 Ibídem.

86 V. ABBATE, schede nn. 29-30-31, in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 180-183, che riporta la precedente bibliografia.

LÁMINA 4. *MATTEO BAVERA. Lampada pensile (1633). Museo regionale Pepoli, Trapani.*

6, nonché ancora da Antonino Mongitore [87]. Rocco Pirro definisce il Crocifisso *in toto fere orbe singolare*, distinguendosi dagli altri, oltre che per l'alta qualità artistica, anche perché realizzato, braccia escluse, con un unico ramo di corallo dalle rare dimensioni[88]. Il Cristo, dall'espressione profondamente ispirata, incarna la tradizione culturale dell'arte francescana post tridentina ed è posto su una croce d'ebano con intarsi di tartaruga e madreperla e con ornati in argento recanti il marchio della maestranza degli orafi e argentieri di Trapani, la falce con corona e la sigla DUI (*Drepanum Urbs Invictissima*). Anche le catene della lampada di Matteo Bavera, come pure quelle dell'altra analogamente raffinata già della collezione Whitaker,

87 Benigno da SANTA CATERINA, *Trapani nello stato presente...*, ms del 1810, p. 79. R. PIRRO, *Sicilia sacra*, II. Palermo, ed. 1733, p. 879. A. MONGITORE, *La Sicilia ricercata...*, 1743, p. 115.

88 R. PIRRO, *Sicilia sacra*, Il, 1733, p. 879.

rimandano a quelle realizzate dagli orafi trapanesi del periodo, come quella donata prima del 1621 alla Madonna di Trapani dalla Principessa di Paceco [89].

Matteo Bavera e gli scultori in corallo Giuseppe Barraco e Giacomo Dandone, nel 1625-1626, si impegnano, insieme agli argentieri trapanesi Sebastiano Domingo e Pietro Gallo, a lavorare ad Alcamo e in altri centri della Sicilia insieme ad Antonino Saltarello, scultore di coralli e orafo trapanese[90]. Corallari che risultano benestanti nel periodo sono Francesco De Martino, Giovanni Polisi, Andrea Saporita (1606) [91].

Francisco de Melo, marchese de Villanueva, vicerè di Sicilia da 1639 al 1641, donava un *Crocifisso* di corallo al Monastero de trinitarias descalzas de San Ildefonso di Madrid, ivi ancora oggi custodito [92].

Giacomo Ciotta, figlio di Giuseppe, è il capostipite di una delle più importanti famiglie di corallari trapanesi, che comincia nel 1600 la sua attività presso la bottega di maestro Alberto Speziali; il fratello Mario è ricordato per aver realizzato nel 1643 alcuni *Crocifissi* in rame dorato e corallo per il Duomo di Messina, che potrebbero forse identificarsi con alcuni dei diversi tuttora esistenti nel tesoro di quella Cattedrale, e proprio nella città dello Stretto, dopo la rivolta trapanese del 1672, aprì la sua bottega l'altro fratello Pietro[93]. Tra le altre famiglie di lunga tradizione di attività furono i Furco e i Magliocco [94].

Don Francesco Branciforti, Conte di Cammarata, Principe di Villanova, Milite dell'ordine di Calatrava commissionava nel 1637 l'ostensorio con corallo della Chiesa di Santa Domenica di Cammarata ad un corallaro trapanese, opera raffrontabile ad altre di analoga tipologia come quello di collezione privata di Catania, proveniente dalla raccolta dei Principi di Ligne [95]. Ottavio Branciforti Vescovo di Cefalù, altro prelato colto e raffinato, commissionava nel 1638 un *ostensorio* al maestro un altro corallaro Francesco Ganga e al famoso argentiere palermitano Giuseppe Olivieri [96], coautore della *vara processionale di Santa Rosalia* della Cattedrale di Palermo [97].

---

89 R. CINÀ, scheda n. 12, sezione *Coralli*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 476. M.C. DI NATALE, scheda n. I, 9, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 105. Per le altre catene analoghe degli stessi anni cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli*..., 2000.

90 M.C. DI NATALE, *I maestri corallari...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 23-56.

91 S. COSTANZA, *Per una storia dei corallari*, in *L'arte del corallo*, 1986, p. 27. Cfr. pure S. COSTANZA, *Tra Sicilia e Africa...*, 2005, p. 183, nota 22.

92 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Opere conservate e documenti...*, in *Storia, critica e tutela...*, 2007, pp. 161-173.

93 M. SERRAINO, *Trapani*..., 1968, p. 113. Per i Crocifissi in corallo del Duomo di Messina cfr. M.C. DI NATALE, scheda n. 105, in *L'arte del corallo*..., 1986, p. 272. Per la famiglia Ciotta cfr. scheda biografica, in *Materiali preziosi*..., 2003, p. 375.

94 S. COSTANZA, *Per una storia dei corallari*..., in *L'arte del corallo*..., 1986, p. 27. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *I maestri corallari...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 23-56.

95 M.C. DI NATALE, *I maestri corallari...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 31.

96 R. TERMOTTO, S. ANSELMO e P. SCIBILIA, *Orafi argentieri nei paesi delle Madonie*, note di archivio, premessa M.C. Di Natale, introduzione V. Abbate. Caltanissetta, 2002, p. 20.

97 M.C. DI NATALE, *S. Rosaliae Patriae Servitrici*, con contributi di M. Vitella. Palermo, 1994, che riporta la precedente bibliografia.

L'*ostensorio* in corallo della Basilica dei Santi Maurizio e Lazzaro di Torino porta la data 1662, relativa all'anno di donazione da parte di Fra Flaminio Baldiano da Chieti, che fu Priore di Messina tra il 1656-1668 [98].

Un altro *Crocifisso* di corallo particolarmente elogiato Padre Sebastiano Resta fu quello donato nel 1687 dai Padri Filippini di Palermo a quelli di Roma [99]. Padre Andrea Bini da Spello, Ministro Generale dei Padri Minori Conventuali, negli anni 1665-70, «ritornando di Sicilia» donava al Cardinale Fachinetti quel *calice* di corallo che l'alto prelato a sua volta offriva alla Basilica di San Francesco ad Assisi, destinato a servire «l'altare del Gloriosissimo Patriarca S. Francesco e nelle solennità maggiori la Chiesa di Sopra» [100], oggi esposto al Museo del Tesoro della Basilica [101]. Analogamente ornato da ricchi elementi fitomorfi e floreali di corallo è il raffinato calice del Museo Liverino di Torre del Greco, opera di maestranze trapanesi della fine del XVII secolo [102].

Don Giovanni D'Austria, figlio naturale del sovrano spagnolo Filippo IV, viceré di Sicilia dal 1648 al 1651, quando tornò in Spagna per reprimere la rivolta in Catalogna, dovette portare con sé una straordinaria opera dovuta alla Maestranza dei corallari trapanesi in rame dorato, argento e corallo, il *Capezzale con San Cristobal*, in uno sfondo d'argento con ai piedi una città idealizzata, per donarlo alla Cattedrale di Santiago di Compostela, ove è oggi esposto nel relativo Museo [103]. Si ricorda un altro raffinato capezzale con San Cristoforo e il Bambino, di collezione privata di Marsala, opera di maestri trapanesi della prima metà del XVII secolo [104].

Nell'inventario dei beni di Rodrigo di Mendoza, duca dell'Infantado (1651-1655), José Manuel Cruz Valdovinos rileva opere in corallo, tra cui quelle regalategli nel 1655 per il compleanno dalla Duchessa di Terranova, tra cui erano «frasquera de coral» [105]. Tra i beni mobili donati nel 1697 da Francisco de Benavides, conte di Santisteban, vicerè di Sicilia dal 1678 al 1687, al Convento delle Clarisse de Cocentaina (Alicante) lo studioso rileva significative opere in corallo, come l' *Arca eucaristica* con l'Orazione nell'Orto, la Flagellazione e la coronazione di spine, ancora con-

---

98 C. ARNALDI DI BALME e S. CASTRONOVO, *I coralli nelle collezioni sabaude…*, in *Rosso corallo...*, 2008, pp. 35-53, nota 77.

99 V. ABBATE, *Wunderkammern e meraviglie...*, in *Wunderkammer siciliana...*, 2001, p. 38.

100 V. ABBATE, *Le vie del corallo...*, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 56.

101 L. MARIOLI OFM Conv., scheda n. 11, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 280.

102 B. LIVERINO, *Il corallo, esperienze e memorie di un corallaro*. Torre del Greco, 1983, p. 117. Cfr. pure la scheda n. 49 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009.

103 Ibídem. Cfr. pure J.M. CRUZ VALDOVINOS, scheda n. 23, sezione *Coralli*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 486.

104 A. DANEU, *L'arte trapanese ...*, 1964, n. 145, p. 140, tav. XXIII. Cfr. pure scheda n. 86, in *Platería Europea en Espana…*, 1997, pp. 272-274; F.P. CAMPIONE, scheda n 14, in Splendori di Sicilia…, 2001, p. 479 e la scheda n. 21 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

105 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Opere conservate e documenti…*, in *Storia, critica e tutela…*, 2007, pp. 161-173.

servata al Convento fondato dal vicerè; oggetti in corallo non a caso possedeva nel 1675 Josefa de Benavides, figlia del conte di Santisteban, sposata con il marchese de Villena[106]. È significativo peraltro ricordare come i corallari trapanesi avessero la possibilità di lavorare anche fuori. Padre Benigno di Santa Caterina ricorda ad esempio che a Barcellona, oltre i cittadini del luogo, «niuno possa lavorare del corallo che trapanese non fosse» [107].

Tra i trentatre scultori firmatari dello statuto della maestranza del 1665 sono diversi maestri corallari come Giacomo Bartulotta, Francesco Antonio Brusca, Giovanni Pirao, Giuseppe Rinaudo, Cono e Mario Rizzo, Andrea, Vito e Gaspare Sole, Ignazio e Simone De Caro [108]. Alcuni di questi maestri vendono le loro opere a Cagliari e a Napoli [109]. Lo scultore in corallo Antonio Francesco Brusca nel 1665 affida alcune sue opere, tra cui Crocifissi, al napoletano Grimaudo per venderli a Napoli e il corallaro Nicola Corso nel 1673 riceve un compenso per la vendita di cinque Crocifissi di corallo a Napoli[110]. Della famiglia Bartulotta faceva parte Stefano, che, a detta del Fogalli[111], scrisse una vita di Sant'Alberto degli Abati, segno dell'alto livello culturale cui erano giunti le famiglie dei corallari attraverso i secoli.

Fra i committenti di opere in corallo fu Claude Lamoral I, terzo Principe di Ligne, generale della cavalleria dei Paesi Bassi spagnoli, cavaliere dell'ordine del Toson d'oro, viceré di Sicilia dal 1670 al 1674, per il quale realizzarono opere i maestri corallari Andrea Soli e Michele Sansoni, l'orafo Gian Giorgio, i segatori di pietre dure Giovanni Piscaturi e Carlo e che da Giovanni Affitto acquistava agate, coralli e rosari di corallo[112]. In Andrea Soli o Sole, orafo e scultore in corallo e pietre semipreziose, si è voluto identificare la figura di mercante che vende rosari di corallo raffigurata nel grande dipinto di Filippo Giannetto della Veduta del Parlamento della collezione Ligne, ancora oggi esposta nel Salone degli Ambasciatori del Castello di Beloeil. Il Principe di Ligne oltre ai *monetieri* in corallo dalla raffinata e ricercata esecuzione, aveva collezionato reliquairi, ostensori, calici, candelieri, crocifissi, piatti in smalti e corallo[113]. Non mancavano composizioni dall'apparente carattere profano come quella di *Orfeo che ammansisce le fiere*, non caso simbolica prefigurazione di

106 Ibídem.

107 Benigno da SANTA CATERINA, *Trapani nello stato presente...*, ms. del 1810.

108 A. PRECOPI LOMBARDO, *Tra artigianato e arte: la scultura del trapanese nel XVIII secolo*, in *Miscellanea Pepoli, ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate. Trapani, 1997, pp. 93– 113. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *I maestri corallari…*, in *Materiali preziosi…*, 2003, pp. 23-56.

109 Cfr. M.C. DI NATALE, *I maestri corallari…*, in *Materiali preziosi…*, 2003, p. 32, che riporta la precedente bibliografia.

110 Ibídem.

111 M. FOGALLI, *Memorie biografiche degli illustri trapanesi per santità, nobiltà, dignità. dottrina ed arte*, ms. del 1840 del Museo Regionale Pepoli di Trapani, ai segni 14c 8, f. 659.

112 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo...*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 22-69, che riporta la precedente bibliografia.

113 Cfr. A. DANEU, *L'arte trapanese…*, 1964, tav. 28.

Cristo, la cui statuina in corallo rimanda a quella di *Suonatore* del Museo Nazionale della ceramica Duca di Martina (inv. 397), peraltro raffrontabile a quella di *pastore* che regge una fiaschetta del Museo Liverino di Torre Del Greco[114]. Michele Sansone è il corallaro trapanese autore dei due splendidi monetieri gemelli, oggi posti come altari laterali della cappella del Castello di Beloeil che ripropongono la facciata di un edificio barocco su cui spicca lo stemma dei principi di Ligne in corallo e rame dorato. Collabora all'opera l'orafo Gian Giorgio, che negli anni 1671-72 realizzava per la viceregina Claire-Marie de Nassau-Siegen opere in argento e oro [115]. Lo stesso vicerè acquistava dallo scultore in corallo Diego Castro due Crocifissi e una «Notre Dame» e da Pietro Castro un anello; Andrea Soli riceveva dal trapanese Carlo Barresi, residente a Palermo, la commissione di diverse statuine con figure di Santi per le quali lo stesso forniva il corallo [116]. Il Sansone sarà, tuttavia, uno dei corallari condannati a morte nella rivolta del 1672-1673, domata dal Marchese di Bajona, mandato proprio dal vicerè di Ligne [117], insieme allo scultore Zizzo e al maestro corallaro Oristano[118]. Un sacerdote nel 1673 scrive: «Con questi disordini la città di Trapani è stata quasi rovinata, perché moltissimi arteggiani, e corallari, se n'hanno fuggito per timore della morte, in numero più di quattro mila; ond'è restata disfiorata del miglior fiore della cittadinanza popolare, che teneva in gran decoro et utile della città» [119].

Alle nozze di Carlo II di Spagna e Maria Luisa di Borbone, celebrate a Palermo nel 1680, Ercole Branciforte, Principe di Scordia, si presenta su un cavallo ornato da una sella «impietrita di finissimi coralli commessi in oro» [120].

Se l'esplosione barocca aveva trovato l'arte del corallo pronta ad esprimere nel nuovo stile le proprie capacità espressive, le possibilità tecniche e la consolidata esperienza degli artisti con prodotti di poliedrica ricchezza ed esuberanza, alla fine del Seicento e nel secolo XVIII vanno mutando non solo le tipologie e i soggetti delle opere realizzate in corallo, ma anche le tecniche e i materiali impiegati. Così alla più antica tecnica del retroincastro su rame dorato subentra quella della cucitura, tramite fili metallici e pernetti, dei singoli elementi di corallo, che non sono più lisci e dalla sagoma semplice e stilizzata, ma per lo più fitomorfi, floreali e

114 Cfr. G.C. ASCIONE, scheda n. 20, in *L'arte del corallo* ..., 1986, p. 171 e la scheda n. 9 del catalogo della Mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

115 Ibídem. Cfr. pure F.G. POLIZZI, *Arti applicate siciliane nelle collezioni dei Principi di Ligne. Le ragioni storico-culturali di una raccolta* , in «Incontri», NS. 23, 2008, 1, pp. 3-12, che riporta la precedente bibliografia.

116 Cfr. M.C. DI NATALE, *I maestri corallari...* , in *Materiali preziosi...* , 2003, pp. 23-56, che riporta la precedente bibliografia.

117 Ibídem.

118 S. COSTANZA, *Tra Sicilia e Africa...* , 2005, p. 183, nota 22.

119 S. COSTANZA, *Tra Sicilia e Africa...* , 2005, p. 170 e nota 76, p. 186.

120 P. MAGGIO, *Le guerre festive nelle reali nozze de' serenissimi e cattolici re di Spagna Carlo Secondo e Maria Luisa di Borbone , celebrate nella felice e fedelissima città di Palermo... nell'anno 1680. Relatione istorica*. Palermo.

ridondanti di motivi curvilinei. Foglie acantiformi di corallo vengono ora fi ssate al rame dorato non più impreziosito dallo smalto bianco e blu, ma da fi ligrana o ceselli d'argento e pietre colorate, fi no al comparire della madreperla e dell'avorio, della tartaruga, dell'ambra e di materiali diversi che fi niranno per sostituire a poco a poco il corallo.

Un argentiere della famiglia Palumbo, Francesco, fi glio di Gennaro, di verosimili origini napoletane, fi rma nel 1678 l'acquasantiera in fi ligrana d'argento con *Santa Rosalia e il genio del fi ume Oreto* in corallo, quest'ultimi verosimilmente dovuti a maestro corallaro trapanese, che poté anche essersi trasferito a Palermo dopo la diaspora causata dalla sommossa trapanese del 1672 [121]. Agli stessi autori dovrebbe riferirsi l'*acquasantiera con San Rocco* del Museo della Collezione Bosio di Campoligure[122]. Si incontra la fi gura del fi ume Oreto insieme a Santa Rosalia in diversi apparati effimeri[123], dovuti alla cultura degli architetti del Senato di Palermo, Paolo e Giacomo Amato. Allo stesso ambiente culturale si legano i T rionfi riproposti in corallo, come il *Trionfo di Carlo II*, forse proprio quello lasciato nel 1685 dallo scultore trapanese di corallo V ito Bova, composizione che si ispira a opere come il *monumento a Filippo IV* del 1661 del Piano del Palazzo Reale di Palermo, o la *fontana del Garraffo* della stessa città, dovuta al disegno di Paolo Amato, al prototipo di Giacomo Amato e alla realizzazione di Gioacchino V itagliano[124]. Dei vistosi apparati effi meri dovuti ai due architetti del Senato palermitano, come il *carro di trionfo* disegnato da Paolo Amato per il festino del 1693, sono rimasti diversi disegni che mostrano notevoli affi nità con i trionfi di corallo di *Apollo-Sole* e dell'*Annunciazione* della Fondazione Whitaker di Palermo, attribuiti verosimilmente a maestri trapanesi e palermitani[125]. Le opere sono strettamente affini agli altri due *trionfi con Santa Rosalia e San Michele* , già della collezione della Duchessa di Canevaro di Firenze, oggi passati al Bargello (Donazione Bruzzichelli) e all'altro con *San Michele* di collezione privata di Catania, straordinariamente vicino non solo a quello dallo stesso soggetto di Firenze, ma anche all'altro con *Apollo-Sole* di

121 M.C. DI NATALE, scheda n. 1, 25, in *Wunderkammer siciliana...*, 2001, p. 116, che riporta la precedente bibliografia.

122 Ibídem.

123 Si ricorda l'apparato festivo dellaltare maggiore della Cattedrale di Palermo del 1697, disegnato da Paolo Amato, raffigurante l'apoteosi dei Geni fluviali di Palermo sotto il carro di trionfo della Santa che sovrasta la città. Cfr . M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Le fontane di Palermo nei secoli XVI, XVII e XVIII* . Palermo, 1984, fi g. II. In un altro disegno di Paolo Amato della Galleria Regionale della Sicilia viene di nuovo raffi gurata Santa Rosalia che sparge fi ori sul genio del fi ume Oreto. Cfr. M.G. PAOLINI, *Aggiunte al Grano e altre precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento* , in *Scritti in onore di Ottavio Morisani* . Catania, 1982, p. 135, nota 17, fi g. 175.

124 V. ABBATE, scheda n. I, 32, in *Wunderkammer siciliana...*, 2001, p. 124, che riporta la precedente bibliografia, vi nota «affi nità coi trionfi degli imperatori romani che arricchiscono l'apparato della Cattedrale di Palermo per il festino del 1686, opera di Paolo Amato» e la scheda n. 39 del catalogo della mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografi a.

125 V. ABBATE, schede nn. 156-157, in *L'arte del corallo...* , 1986, pp. 342-345. Cfr . pure M.C. DI NATALE, scheda n. 1, 15, in *Wunderkammer siciliana...*, 2001, p. 104.

Palermo, tanto da poterli tutti ricondurre analogamente allo stesso maestro corallaro e all'ideazione di Giacomo Amato[126]. A questi si aggiunge lo splendido *trionfo con l'Immacolata* già della collezione Ortolani di Bordonaro, recentemente donato alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, pure opera della fine del XVII secolo della stessa estrazione culturale[127]. Questi allegorici trionfi costituiscono una ulteriore testimonianza di come le maestranze trapanesi fossero partecipi della circolazione culturale dell'isola. Il ricordato Ippolito Ciotta vendeva nel 1680 al palermitano Antonio Grassellino, due carri trionfali, uno con *San Francesco Saverio* e l'altro con *San Francesco di Paola sul vascello* e lo scultore di corallo trapanese Vito De Bono nel 1687 realizzava una «macchina» con l'immagine di *Santa Rosalia*, di cui si è tentati di ipotizzare l'identificazione con quella oggi al Bargello[128]. Si può inserire nella tipologia dei trionfi anche il *Calvario* del Museo Diocesano di Camerino (MC), proveniente dalla Collegiata di San Ginesio, opera di maestranze trapanesi che la realizzarono prima del 1689, donata nel 1689 da Giovan Battista Ghiberti, Vescovo di cava dei Tirreni, originario di San Ginesio[129]. Un *Trionfo di corallo con San Giuseppe e il Bambino* si conserva nella Chiesa dell'Ospedale dei Venerabili Sacerdoti di Siviglia (Fundaciòn Focus-Abengoa)[130], raffrontabile all'altro di collezione privata di Palermo[131].

Argento sbalzato e cesellato è presente nella ricca *scatola* barocca, prezioso e raffinato scrigno portagioie, già della Banca Sicula di Trapani, oggi facente parte della Collezione Intesa San Paolo, in deposito presso il Museo Regionale Pepoli di Trapani[132]. Questa, nelle figure delle cariatidi e del mascherone, sembra ripetere lo schema decorativo della Chiesa del Collegio di Trapani, mentre al centro, ancora tra il XVII e i XVIII secolo, ripropone in corallo l' *Annunciazione* di Antonello Gagini del Municipio di Erice[133]. Strettamente raffrontabile a questa è l'altra *scatola*, prezioso scrigno da scrittura di collezione privata di Palermo, analogamente opera di maestri corallari della fine del Seicento-inizi del Settecento in rame dorato, argento e corallo, culminante al centro con l'immagine del Padre Eterno benedicente[134].

---

126 M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo...*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 22-69.

127 M.C. GULISANO, scheda I, 33, in *Wunderkammer siciliana...*, 2001, p. 127.

128 Cfr. M.C. DI NATALE, *I maestri corallari...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, pp. 23-56, che riporta la precedente bibliografia.

129 B. MONTEVECCHI, *Note su alcune opere trapanesi nelle Marche*, in *Storia, critica e tutela...*, 2007, pp. 253-260.

130 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Opere conservate e documenti...*, in *Storia, critica e tutela...*, 2007, pp. 161-173.

131 M.C. DI NATALE, scheda n. 159, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 348. Cfr. pure S. TERZO, scheda n. 53, in *Splendori di Sicilia ...*, 2001, p. 508.

132 M.C. DI NATALE, scheda n. 141, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 324 e e la scheda n. 50 del catalogo della mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

133 Ibídem.

134 M. VITELLA, scheda n. 35, in sezione *Coralli*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 494 e la scheda n. 34 del catalogo della mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

Ancora raffronti offrono le due *scatole con l'Immacolata*, opere delle maestranze trapanesi del corallo della seconda metà del XVII secolo, di collezione privata di Catania[135]. L'esuberanza degli elementi decorativi e l'inserimento della madreperla in questa'ultima coppia di scatole rimandano a quella della collezione dei Schoenbron di Pommersfelden pure opera di maestri corallari trapanesi della fine del XVII secolo[136]. Si ricorda ancora lo *scrigno* barocco in rame dorato argento e corallo, opera di maestranze trapanasi della fine del XVII secolo del Museo Leone di Vercelli[137]. Pietre policrome e argento presentano *le ampolline* e il *campanello* e il *calice* del Museo Archeologico Nazionale di Madrid (inv. nn. 52205 e 52206) [138]. Sirene bicaudate sono presenti nei *calamai* del Museo Nazionale di San Martino di Napoli, mentre la filigrana d'argento rende più preziose le due *saliere* del Museo Duca di Martina della stessa città, che Vincenzo Abbate rimanda all'ideazione di Giacomo Amato[139]. Vicina a queste opere, analogamente dovuta a maestranze trapanesi su disegno di Giacomo Amato, è la *grande saliera* del Museo Regionale Pepoli di Trapani che reca un'articolata scultura realizzata in un solo cespo di un grosso ramo di corallo ove si aggrovigliano sirene tritoni e conchiglie [140].

Argento e madreperla non mancano nel *capezzale con la Madonna di Trapani* in corallo del Museo Regionale Pepoli di Trapani, tradizionalmente dono a Vittorio Amedeo di Savoia in occasione della sua incoronazione a Re di Sicilia del 1713, verosimilmente da parte della città di Trapani, di cui peraltro è emblema proprio la scultura della Vergine Maria; opera ancora ispirata al repertorio di Paolo e Giacomo Amato[141]. E' significativo che nel 1714 in una macchina per fuochi d'artificio nella Piazza del Palazzo Reale di Palermo per i festeggiamenti *delle Reali Maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoia, e di Anna d'Orléans da Francia ed Inghilterra, re e regina di Sicilia,* non poteva mancare la pesca del corallo, come propone l'incisione riportata dal Vitale[142].

---

135 M. VITELLA, scheda n. 36, in sezione *Coralli*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 494.

136 A. DANEU, *L'arte*..., 1964, p. 144, tav. XXXXIII.

137 C. ARNALDI DI BALME e S. CASTRONOVO, *I coralli nelle collezioni sabaude...*, in *Rosso corallo...*, 2008, pp. 35-53.

138 V. ABBATE, scheda n. 139, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 321; J.M. CRUZ VALDOVINOS, scheda n. 135, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 316 e J.M. CRUZ VALDOVINOS, scheda n. 45, sezione *Coralli*, p. 502, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 22-69, che riportano la precedente bibliografia.

139 C.G. ASCIONE, schede nn. 113-114, in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 312-314. Cfr. pure V. ABBATE, *Le vie del corallo...*, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 61 e e le schede nn. 35, 36 del catalogo della mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riportano la precedente bibliografia.

140 M.C. DI NATALE, scheda n. I, 34, in *Wunderkammer siciliana...*, 2001, p. 128 e e la scheda n. 52 del catalogo della mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

141 V. ABBATE, scheda n. 166, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 358 e e la scheda n. 54 del catalogo della mostra *Mirabilia Coralii...*, 2009, che riporta la precedente bibliografia.

142 P. VITALE, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamatione, e coronatione delle Reali Maestà di Vittorio Amedeo Duca di Savoia, e di Anna d'Orléans da Francia ed Inghilterra, re e regina di Sicilia, Gerusalemme e Cipro, celebrata con gli applausi di tutto il Regno tra le pompe di Palermo reggia, e capitale descritta per ordine dell'illustrissimo Senato palermitano...* Palermo, 1714. L'incisione è riportata da A. DANEU, *L'arte trapanese*..., 1964, p. 38.

Il tesoro della Cattedrale di Siracusa nel XVI secolo. Note e documenti.

GIAMPAOLO DISTEFANO
Università degli Studi di Siena

Dopo le distruzioni e le spoliazioni subite dalla Cattedrale di Siracusa nel periodo musulmano[1], i terremoti del 1100 e del 1124 –a causa dei quali la parte superiore della chiesa e l'intera sua copertura vennero distrutte [2]– alla fine del XII secolo, sotto la guida del vescovo Richard Palmer, la diocesi di Siracusa visse un momento di rinascita[3]. Il prelato inglese –a capo della chiesa siracusana dal 1157 al 1182, e personaggio di indiscusso spessore culturale nel periodo normanno– fu il commit-

---

1 B. LAVAGNINI, «Siracusa occupata dagli Arabi e l'epistola di Teodosio monaco». *Byzantion* XXIX-XXX (1959-60), pp. 267-279.

2 G.M. AGNELLO, «Terremoti ed eruzioni vulcaniche nella Sicilia medievale». *Quaderni medievali* 34, dicembre 1992, pp. 73-113, in particolare pp. 83-90; M. AREZZO nel suo *De Urbe Syracusis, Ex libro De Situ Siciliae* (ora in Bonanni-Mirabella, *Delle Antiche Siracuse*. Palermo, 1717, rist. anastatica Bologna 1987, tomo II, p. 20), riferisce «eius tectum anno post Christum Deum millesimo centesimo corruit».

3 N. KAMP, *Kirche und Monarchie im Staufischen Königreich Sizilien*. I. *Prosopographische Grundlegung*: *Bistümer und Bischöfe des Königreichs 1194-1266*. 3. *Sizilien*. München, 1975, pp. 1013-1018. Pirri fa un breve panegirico del Palmer: «Richardus Palmeri Anglus, vir generis nobilitate, experientia, eruditione, eloquentia, caeterisque virtutibus insignis, familiaris utriusque Willelmi patris, et filii Siciliae Regum fuit, ad omnia Rei publicae negotia adhibitus est», cfr. R. PIRRI, *Sicilia Sacra*. Panormi, 1630-1647, ed. consigliata *Sicilia Sacra disquisitionibus et notitiis illustrata; editio tertia emendata et continuatione aucta cura A. Mongitore*, 2 Voll. (ed. a cura di Mongitore A. e con aggiunte di Amico V. Panormi, 1733), p. 621.

tente del restauro e dell'aggiornamento in chiave «normanna» degli interni della cattedrale di Siracusa, a cui destinò, secondo il parere di alcuni studiosi, il celebre Ms. 52 della Biblioteca di Madrid, capolavoro assoluto della miniatura medievale, realizzato all'interno dello *scriptorium* di cui lui stesso fu promotore [4].

Solo quattro lastre musive quadrangolari con le stesse soluzioni tecniche dei mosaici pavimentali e decorativi di Palermo, Cefalù e Monreale, oggi documentano l'indirizzo seguito dal Palmer per il rifacimento della cattedrale siracusana [5]. Il Pirri ci informa che il vescovo «fecit exedram majoris Ecclesia pingere [...] et Cathedram Episcopalem in choro cum musio», il tutto decorato da «porphireticis lapillis more Grecorum»[6]; non stupisce di trovare tra le *Cose de ligname in Sacristia* già erratica in un inventario del 1563, «una colonna di porphido russo senza basa ne capii» [7], in anticipo di qualche anno con la demolizione dell'assetto normanno della Cattedrale, voluta negli anni settanta del XVI secolo dal vescovo spagnolo Gilberto Isfar et Corillos. Del resto il voler rinnovare ciò che veniva sentito come «vecchio» fu atteggiamento tipico del XVI secolo, soprattutto nel campo degli arredi suntuari, in cui le mutate esigenze liturgiche furono alla base della alienazione di antichi arredi.

Un gruppo di inventari inediti (di cui uno si trascrive integralmente in*Appendice*), consente di dare una fisionomia al tesoro della cattedrale di Siracusa intorno alla metà del Cinquecento. Attualmente i soli documenti noti relativi agli arredi liturgici preziosi della cattedrale della città aretusea sono l'inventario del 1695, compilato in corso di visita pastorale dal vescovo Asdrubale T ermini a soli due anni di distanza dal disastroso terremoto del 1693 e pubblicato nel 1975 da Pasquale Magnano [8];

---

4 H. BUCHTAL, «A school of miniature painting in Norman Sicily», in *Late classical and medieval studies in honor of Albert Mathias Friend jr.* Princenton, 1955, pp. 312– 339; P. SANTUCCI, «La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XI secolo alla metà del XV secolo», in *Storia della Sicilia*, V. Napoli, 1981, pp. 143-147; M.R .MENNA, «I Codici della Biblioteca Nazionale di Madrid e il Sacramentario», in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, cat. mostra (Palermo 1994-1995), a cura di M. Andaloro. Palermo, 1995 (ristampa Palermo 2000), pp. 363-382, soprattutto la tavola 100.2 a p. 366; V . PACE, «Da Bisanzio alla Sicilia: la *Madonna col Bambino* del *Sacramentario di Madrid* (ms. 52 della Biblioteca Nazionale)». *Zograf* 27, 1998/1999, pp. 47-52; M.C. DI NATALE, «L'arcivescovo Riccardo Palmer e la miniatura a Messina nell'età tardo normanna», in *Federico e la Sicilia* ob. cit., pp. 357-382. È da sottolineare che nel 1182, in occasione del suo trasferimento nella Diocesi di Messina, il prelato inglese commissionò –forse ad artisti siracusani– un braccio reliquiario argenteo per le reliquie di San Marziano: conservato nella cattedrale di Messina, per tipologia e gusto il singolare reliquiario è oggi un *unicum* all'interno del panorama artistico medievale; cfr. G. MUSOLINO, *Scheda 168*, in *Sicilia. Arte e archeologia dalla preistoria all'Unità d'Italia*, cat. della mostra (Bonn 2008), a c. di a c. di G. Macchi e W olf-Dieter Heilmeyer. Milano, 2008, pp. 306-307.

5 E. MAUCERI, *Guida archeologica e artistica di Siracusa*. Siracusa, 1897, p. 29; G. AGNELLO, *Guida del duomo di Siracusa*. Milano, 1964.

6 R. PIRRI, ob. cit., p. 621.

7 Archivio Arcidiocesi di Siracusa – Fondo V isite Pastorali (da ora in poi A.A.S. – V .P.), vol. 1563/1566 bis, f. 1r.

8 P. MAGNANO, «Inventario inedito del Tesoro della Cattedrale di Siracusa». *Archivio Storico Siracusano*. N.s. 4, 1975/1976, pp. 107-136.

l'inventario redatto per ordine del Regio visitatore Giovanni Angelo De Ciocchis in corso di Sacra Visita nell'aprile del 1743 e pubblicato a Palermo nel 1836 [9] e i frammenti di inventari seicenteschi citati dalla Di Natale in un contributo sui gioielli del simulacro di Santa Lucia [10].

Seguendo la traccia dei materiali e delle tecniche nella descrizione degli arredi liturgici compiuta sui documenti, ci si imbatte in un nucleo di opere di sicura pertinenza medievale: tra queste una «mitra vecha preciosa cum soi imagini smaltati ala greca et multi petri di diversi coluri, li pendenti con nove campanelle de argento deorate et certe lettere *Ave Maria*»[11], «di burchatello foderata di raso rosso con soi guarnitioni circum circa di argento à macchi deorati à foglia con dichisetti fistini d'argento smaltati con diversi figuri, con cinquanta petri di diversi coluri con soi ingasti di argento deorati» [12]. L'insegna è riferita al «quondam Reverendissimo Episcopum Dalmasio» [13], ovvero il vescovo catalano Dalmasio Gabriele, rimasto sul seggio vescovile di Siracusa dal 1469 al 1511. La mitra, con un assetto che non doveva essere molto diverso da quello delle mitre di Agira, Scala, e Linköping [14], ci sembra molto significativa anche per la nota del redattore dell'inventario che, sicuro di differenziare questi medaglioni smaltati da un tipo di lavorazione «occidentale», non si esime dal descriverla come *greca*, probabilmente per forti interferenze di linguaggio, se non addirittura di tecnica. Sempre impreziosita da smalti e certamente medievale era la «paci di ramo con l'imagine del crucifisso dentro di argento deorata, è smaltata rotta» [15].

Anche i cristalli di rocca, documentati in tutti i tesori delle chiese dell'isola ma raramente sopravvissuti (nel caso dei contenitori anche a causa del mutare delle consuetudini liturgiche in seguito al Concilio di Trento), sono documentati nel tesoro siracusano. Un nuovo filone di ricerca riconduce alla stessa Sicilia normanno-sveva la lavorazione di oggetti in cristallo di rocca [16]; produzione soppiantata in un

---

9 J.A. DE CIOCCHIS, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam a Joanne-Angelo De Ciocchis*, vol. 3. Panormi, 1836, p. 315.

10 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. 185-199.

11 A.A.S. – V.P., vol. 1563/1566 bis, f. 3r.

12 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 256r.

13 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 155r.

14 Per la mitra di Agira si veda C. GUASTELLA, *Scheda VII. 9*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, cat. della mostra (Palermo 2003-2004; Vienna 2004), a c. di M. Andaloro. Catania, 2007, vol. I, pp. 480-485; per la mitra di Scala di veda C. GUASTELLA, *Scheda VI. 20*, ibídem, pp. 414-417; per la mitra di Linköping: P. HETHERINGTON, «The Enamels on a Mitre from Linköping Cathedral, and Art in thirteenth-century Constantinople», in *Enamels, crowns, relics and icons: studies on luxury arts in Byzantium*. Ashgate, 2008, pp. 1-16.

15 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 255v.

16 Per un punto sulla situazione degli studi si vedano le schede di C. Guastella dei cristalli di rocca in *Federico e la Sicilia* ob. cit, pp. 147-159; C. Guastella –M. Venezia –R. Distelberger, le schede dei cristalli esposti nella mostra *Nobiles Officinae* ob. cit., vol. I. Catania, 2006, pp. 312-351 e il saggio di R. Distelberger, *I cristalli di rocca*, in *Nobiles Officinae* ob. cit., vol. II, pp. 195-199.

secondo momento dalla diffusione capillare dei cristalli di rocca veneziani, abilmente commercializzati in tutto l'Occidente medievale. Nell'inventario vengono descritti sia dei contenitori che delle croci in cristallo. Tra i primi è documentata una «caxa grandi di cristaldo guarnita de argento con uno crucifixo de argento deorato et una mencza luna de argento, con suo pedi deorato, servi per la festivita del Sanctissimo Corpo de Cristo»[17], e il «vasetto di crestallo tondo ingastato d'argento deorato dove si conserva la reliquia di Sancta Lucia» [18], probabilmente il medesimo descritto in un altro inventario come «tabernacolo de argento con suo pedi fatto alluna con le sue vitre con uno crucifixotto undi sta la ditta reliquia della gloriosa Sancta Lucia la qual mandao Juan de Vega»[19]. Da un documento del 1555 sappiamo infatti che la «Ill. signora Isabella di Luna et d' Vega duchessa di Bisbona [...] desi et consignao al R. D. Andrea Russo Cappellano Regio tesorero della Chiesa matrice di Syracusa et Ben. Di S. ta Lucia fora li mura una busciula con panno et seta con una Reliquia della sudetta Santa Lucia virgini et martiri» e che poi «a primo di ottobre 15' indizione 1556 portao detta Reliquia processionalmente con tutto il Clero alla presenza del Rev. M. Geronimo Bologna vescovo di Syracusa alla Chiesa Cattedrale la quali si conserva nello Tesoro di S. Lucia» [20].

Due le croci in cristallo di rocca tra gli arredi della cattedrale siracusana. Si trattava di una «crucetta di cristallo antiqua con suo pedi di legno ingastata di ramo» [21], ipoteticamente riferibile alla croce sopravvissuta nel tesoro (il cui cristallo molato e lavorato a Venezia è stato poi rimontato in età moderna [22]), e di una «Cruchi di cristallo cum lo Crucifixo ad una banda et di l'altra la Resurrettione deorata con lo calvario della parte anteriore di argento et di l'altra posteriore di ramo in lo quale calvario sono sparsi una testa di morto quattro babaluchi, tre corchuli, duoi radunchi et un Sancto Hieronimo con lo suo crucifixo deorati»[23]. Non scevra da una certa *sensiblerie* tutta flandro-iberica, che trova paralleli sia in pittura che in altre oreficerie, la croce in cristallo era montata su un Calvario popolato da simboliche chiocciole, conchiglie, rane, tartarughe, teschi e una figura di San Girolamo. Basti richiamare per la medesima ambientazione la tavoletta di Antonello con San Girolamo e l'Ecce

17 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 154r.

18 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 256r.

19 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 154r.

20 M. DI MARTINO, «Spigolature di un archivista». *Archivio Storico Siciliano*, 1898, pp. 502-503. Notizia questa riportata anche dal Garana: «Ai tempi del vescovo Girolamo Bologna, che prese parte al Concilio di Trento, la Duchessa di Bivona, Isabella Vega, figlia del Vicerè di Sicilia Giovanni Vega, moglie del conte Pedro del Luna, donò alla nostra città una reliquia, che la Viceregina sua madre, Donna Eleonora, penitente di S. Ignazio di Loyola, aveva ottenuto in Roma dall'Ambasciatore della Serenissima. La reliquia giunse solennemente a Siracusa il 1° novembre 1556», O. GARANA, *Santa Lucia. Vergine e martire siracusana*. Siracusa, 1976 p. 45.

21 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 256v.

22 H.R. HAHNLOSER e S. BRUGGER KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*. Berlin, 1985, cat. 154.

23 A.A.S. – V.P., vol. 1563/1566 bis, f. 2r.

Homo in cui «l'associazione del Cristo coronato di spine e del san Girolamo in penitenza non è affatto casuale»[24]; oppure la struggente Pietà Desplá dipinta per la Cattedrale di Barcellona da Bartolomé Bermejo nel 1490, in cui il santo assiste alla pietosa scena allestita in un paesaggio dalla ingombrante vegetazione e vivissima fauna[25]. In oreficeria un confronto è offerto dal monte (seppur più tardo) su cui è fissata la Croce che Pietro di Spagna realizzò per San Martino delle Scale [26], o dalla «cruchi massicza di argento supra uno munti massiczo di argento cum sei immagini, tri testi di morti et certi ossi di argento cum uno capello di argento et cum tri scuti cum li armi di lu archiepiscopu Ausias» [27], documentata al 1502 tesoro della Cattedrale di Monreale ed eseguita tra il 1458 e il 1483.

Tra gli arredi figurava «una custodia grandi di doi palmi in circa che servi per la sancta domenica con doi angeli di dentro toccata d'oro» [28]. La presenza dei due angeli 'di dentro' ci riporta a un tipo di struttura che non doveva essere molto diversa dall'ostensorio monumentale realizzato dall'argentiere Paolo Gili nel 1536 per il Duomo di Enna, in cui due angeli affiancano la sfera per l'ostia[29]. Ancora angeli anche nella più tarda custodia conservata a Randazzo, realizzata nel 1567 dall'argentiere palermitano Antonio Cochiula e preludio ideale alle splendide custodie di Nibilio Gagini[30], quando verrà superato quell'ultimo «tardivo rifiorire in tutte le opere di culto dei modi stilistici di un repertorio decorativo che già da due secoli girava in continuo circuito dalla Francia alla Toscana, alla Lombardia, dalla Spagna alla Sicilia, alla Sardegna»[31]. Sulla base dell'ostensorio di Siracusa i documenti ricordano «una festina con l'armi di Sicilia», più sottilmente specificate come «le armi de Aragona»[32]:

---

24 M. LUCCO, *Scheda n. 6-7 Ecce Homo-San Girolamo penitente*, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, cat. mostra (Roma 2006), a cura di M. Lucco. Milano, 2006, p. 138.

25 *Scheda 13*, in *La pintura gótica hispanofl amenca. Bartolomé Bermejo y su época*, cat. della mostra (Barcelona-Bilbao 2003), a c. di F. Ruiz i Quesada. Barcelona, 2003, pp. 190-195; si vedano inoltre D.F. MOFFIT, «Bartolomé Bermejo's Pietà (1490) and the invention of expressionistic landscape». *Gazzette des Beaux-Arts*, février 1998, pp. 71-76; R. ALCOY, «El cran i la serp (o Desplà i Bermejo)». *Materia*, 2003, pp. 64-73.

26 G. BARBERA, *Scheda 7*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, cat. della mostra (Messina 1981/1982), a c. di G. Cantelli. Roma, 1981, pp. 56-58; R. VADALÀ, *Scheda 2*, in *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XIX secolo*, cat. della mostra (Monreale 1997-1998), a cura di M.C. Di Natale e F. Messina Cicchetti. Palermo, 1997, pp. 161-162.

27 G. MILLUNZI, «Il tesoro, la biblioteca e il tabulario della chiesa di Santa Maria Nuova in Monreale». *Archivio storico Siciliano* n.s. 28, 1903, pp. 1-72, 295-371.

28 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 254r.

29 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*. Palermo, 1883-1884, vol. II, pp. 626-627; M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1974, p. 158-160; V.U. Vicari, *Scheda III.4. Ostensorio Architettonico*, in *Fate questo in memoria di me. L'Eucarestia nell'esperienza delle chiese di Sicilia*, cat. mostra (Piazza Armerina-Catania 2005), a cura di G. Ingaglio, pp. 125-126.

30 M. ACCASCINA, ob. cit., pp. 177; 180-199.

31 Ibídem, p. 160.

32 A.A.S. – V.P., vol. 1563/1566 bis, f. 2r.

probabilmente quindi un dono di un sovrano, forse da collegare a uno dei numerosi episodi che videro Siracusa protagonista di importanti fatti politici, come quel 1398 quando re Martino I convocò proprio a Siracusa il Parlamento del Regno, al quale parteciparono anche i vescovi siciliani, dando delle direttive al vescovo di allora, Tommaso de Erbes[33]. La custodia probabilmente venne alienata in seguito alle novità liturgiche dettate dal Concilio di Trento, replicate in ambito siciliano dal Cardinale Giannettino Doria, Arcivescovo di Palermo, che nel 1610 vietò le processioni con le spettacolari custodie monumentali che venivano portate a spalla a favore di più piccoli ostensori che i prelati potevano facilmente portare a mano [34].

Interessante un «baculo pastorale in dui pezi lo bastune fodarato de argento cum li soi cordoni deorati la parte superiore de argento cum una imagine de lo Salvatore deorato in una segia cum lo bastone» [35], che sembra replicato in pittura in ben due opere siracusane: nella tavola con san Zosimo della Cattedrale[36] e nel baculo del san Martino dell'omonimo polittico; i pittori che li realizzarono forse ebbero modo di copiare esemplari lavorati dagli argentieri di Siracusa: consuetudine del resto ormai documentata anche per altri pittori, come Giovanni Bellini [37].

Ancora al Quattrocento si possono ricondurre alcuni calici descritti negli inventari: «uno calachi grandi de argento laborato et deorato con la Imagine de nostra Sancta Lucia Sanctus Martiano Sancta Agata con sua patena et uno cruchifi xo»[38]; interessante il caso del calice «grande de argento supra deorato cum tri castelli alo pede»[39], descritto anche come con «certi fogli et sui turri seo castelli con uno arbero et uno agnello e una paloma» [40], in cui un ricco e complicato apparato fi gurativo consente sia una lettura simbolica –l'agnello e la colomba potrebbero essere allusive all'immolarsi di Cristo nel pane e nel vino consacrato– che una lettura araldica, non dimenticando che il simbolo della città di Siracusa era proprio un castello; cosa del resto certa nei casi del «calachi picolo cum sua patena deaurata con lo pomo con soi trunchi et in uno li armi della città»[41], del «calice grandi de argento deorato cum la extremita de lo pedi a sei balli et un scuto», e del calice «con li armi di li Auro-

33 O. GARANA, *I vescovi di Siracusa* . Siracusa, 1969, pp. 120-122; D. MAC SMITH, *Storia della Sicilia medievale e moderna* . Bari, 1973, pp. 114-115.

34 G. DI MARZO, ob. cit., vol. I, p. 653.

35 A.A.S. – V.P., vol. 1563/1566 bis, f. 3r .

36 F. CAMPAGNA CICALA, *San Zosimo*, in *Da Antonello a Paladino. Pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo* , cat. mostra (Siracusa 1996-1997), a cura di G. Barbera. Palermo, 1996, pp. 34-37.

37 S. BOTTARI, *La pittura del Quattrocento in Sicilia* . Messina-Firenze, 1954 particolare della mitra tav. XLIV; A. TEMPESTINI, «Giovanni Bellini e l'oreficeria: i pastorali dei vescovi e degli abati nei suoi dipinti», in *Ori e tesori d'Europa*, Atti del Convegno di Studi (Udine 1991). Udine, 1992, pp. 269-278.

38 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 154r .

39 A.A.S. – V.P., vol. 1563/1566 bis, f. 2v .

40 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 154v .

41 A.A.S. – V.P., vol. 1573/1577, f. 19r .

belli»[42], i cui committenti possono essere identifi cabili con *Petrus et Leonardus de Auribello* canonici nella Cattedrale nel 1388 [43].

Anche due pissidi facevano parte del corredo argenteo della Cattedrale. Si trattava di «una custodia piccola tutta di argento daorata con certi letteri à torno che dicano *Hic habitabo quoniam elegi eam* che servi per lo giovi sanctus et con il suo crocifixetto d'argento di sopra deorata tutta»[44] e del «tabernaculo undi sta lu sacramento chi si porta a li infi rmi tutto deorato cum dui imagini di Sancto Bastiano» [45]. Ricordata nei documenti anche «una statua di Sancto Sebastiano tutta d'argento con cinque fi lechi di argento con tri deorati con suo diadema di argento e con una colonna e doi campanelli et un'altra menza di argento con certi reliqui in collo» [46]; la colonna era «di ligno coperto di argento con tri campanelle et menza di argento appise»[47]. Le due parti non erano saldate ma assemblabili, tanto che vengono pesate separatamente: «la imagini di ditto Sancto Sebastiano sola et la colonna cum lo ligno», e a parte «li fi lecci». Già nel 1588 la statua necessitava di un restauro, come si evince dall'ordine del visitatore: «che si ci accomodano li due fileci et che si conci lo pede di detto santo» [48]. Il Privitera ci informa che la «la statuetta di argento fi no al secolo passato conservavasi nel tesoro della Cattedrale», prima cioè che nel 1778 venisse alienata per la costruzione di nuovi arredi per la chiesa[49]. Sia la pisside che la statua possono essere ricondotte alla committenza del vescovo aragonese di Siracusa Paolo Santafè, che volle costruire una chiesa dedicata a San Sebastiano proprio nella piazza della cattedrale, in occasione dell'ondata di peste del 1455 [50].

L'episcopato del Bologna fu un momento di arricchimento nella storia degli arredi della Cattedrale.

---

42 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 168r.

43 R. PIRRI, ob. cit., p. 679.

44 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 154r.

45 A.A.S. – V.P., vol. 1563/1566 bis, f. 2r.

46 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 254r.

47 Da una nota a margine a un inventario sappiamo che la statua necessitava di un restauro dato che nel 1588 si ordinava «che si ci accomodano li due fi leci et che si conci lo pede di detto santo», ordine eseguito pochi anni dopo, quando l'anonimo compilatore segnerà «fuor accomodati» (A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 254r). La statua nel corso del XVIII è stata alienata per ricavarne argento necessario alla fabbricazione di altri arredi argentei: nel 1728 venne fusa la colonna del San Sebastiano per la costruzione di sei vasi e sei candelieri d'argento, mentre nel 1778 è la volta della «statua antica di S. Sebastiano inservibile di rotoli 7: 25: 22 […]», il cui argento venne riutilizzato insieme ad altri arredi ritenuti inservibili per la fabbricazione di un «uno scalino d'argento per servizio dell'altare maggiore di questa suddetta cattedrale», cfr. G. AGNELLO, «Argentieri e argenterie del Settecento». *Per l'arte sacra*, fasc. I, doc. n. 10; fasc. V , doc. n. 25.

48 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 254r.

49 S. PRIVITERA, *Storia di Siracusa antica e moderna* , 4 voll. Napoli, 1878, vol. III, p. 120, nota 3. «Libro degli introiti ed esiti 1758-1781, f. 271, 30 marzo 1778. Insieme l'argento di questa Catt. cioè: li due ceroferari vecchi antichi tutti rotti ed inservibili di Peso Rotila 5: 27, la statua antica di S. Sebastiano inservibile di rotoli 7: 25: 22», G. AGNELLO, Argentieri e argenterie ob. cit ., fasc. 6, pp. 1-22.

50 S. PRIVITERA, ob. cit., p. 120.

Discendente dalla nobile famiglia palermitana dei Beccadelli, già cappellano palatino, abate di Santa Maria di Roccamadore e Priore della Santissima Trinità di Delia, Girolamo Beccadelli Bologna venne nominato vescovo della diocesi di Siracusa il 29 aprile 1541 dal Re Carlo V, e mantenne l'incarico fino al 1560: la sua partecipazione ai due primi periodi del Concilio di Trento, dalla I all'VIII sessione e dalla XI alla XVI, è alla base della notizia concordemente tramandata dagli storici e dagli annalisti siracusani, di un suo generoso dono di parati alla chiesa di Siracusa, poi dismessi nel Settecento [51].

Gli inventari ricordano contraddistinti dallo stemma del vescovo Bologna «un paro di candileri di doi palmi è menzo con lo pedi triangulari toccati d'oro è nel pedi con tri fistini una dell'imagina di Nostra Donna, l'altri con l'armi della Città e l'altru con li armi di Monsignor Bologna tutti di argento» [52], vicini alla tipologia detta 'romana', formata da una base a sezione triangolare, nodi globulari decorati e balaustri, sicuramente realizzati a Siracusa anche per la presenza dello stemma cittadino; del resto candelieri dall'analoga composizione furono realizzati in Sicilia nell'ultimo quarto del Cinquecento da numerosi argentieri. Basti qui citare i fusti di reliquiario realizzati tra il 1573-1577 dal napoletano Scipione de Blasi per il Duomo di Castrogiovanni, i candelieri lavorati dello Scundaniglio a Trapani[53], quelli di Nibilio Gagini e di Pietro Rizzo (autore tra l'altro della statua argentea di Santa Lucia per la cattedrale di Siracusa) del 1595 sempre per il Duomo di Castrogiovanni (oggi Enna); o quelli bronzei di Battista Arceri per la chiesa di San Giacomo a Caltagirone. Se poi ci soffermiamo a leggere una nota a margine dell'inventario, ovvero «che si ci acconza il dalfino che manca et li fogli all'altro candileri», la radice manierista dell'opera si fa evidente, soprattutto se letta in rapporto con il reliquiario ennese di san Martino, in cui il Di Blasi aveva sbalzato mascheroni legati da volute e da festoni di frutta e «quattro mascheroni alati e raffiguranti un mostro marino dalla testa di capro, due anatre con il sole e la luna due delfini e un veliero» [54].

Vicino come forma ai secchielli della dalla Chiesa Madre di Enna e dalla chiesa di Santa Maria di Randazzo [55] doveva essere il «sichettu d'argento cum li arme de Monsignor de Bulogna con suo manico de argento et la sua spongia de argento» [56]. Nello stesso tesoro è documentato un altro secchiello descritto dagli inventari come «un bacili menzano di argento toccato una poco di oro in menzo con la imagine di

51 O. GARANA, *I vescovi di Siracusa* ob. cit., pp. 134-141; G. ALBERIGO, *I vescovi italiani al concilio di Trento (1545-1547*). Firenze, 1959; G. AGNELLO, Argentieri e argenterie ob. cit., fasc. I, pp. 12-25; sett/ott. 1929, fasc. V, pp. 151-165.

52 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 254r.

53 V. SCUDERI, *Il Museo Nazionale Pepoli in Trapani*. Roma, 1965, p. 20, fig. 65.

54 C. GUASTELLA, «Attività orafa nella seconda metà del secolo XVI tra Napoli e Palermo», in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*. Catania, 1982, p. 264.

55 M.C. DI NATALE, *Scheda 36*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, cat. mostra (Palermo 2000-2001), a cura di M.C. Di Natale. Milano, 2001, pp. 378-379.

56 A.A.S. – V.P., vol. 1570/1599, f. non numerato.

Nostra Madonna», poi nel 1588 fatto «plano in menzo per li ampulluzi»[57]. Completa il corredo degli argenti donati dal Bologna «una campanella di argento lavorata con personaggi è l'armi di Monsignor Bologna, con il battaglio di ferro» [58].

Altra opera legata al patrocinio del vescovo Bologna è il busto reliquiario di San Marziano[59], descritto nei documenti cinquecenteschi come «una imagini di Sancto Marciano tutta di argento cum una chinta de ramo a lo fi ne de lo busto cum certe lettere deorate vz: *San Martiano Episcopo Siracusano* et in lo petto una medalla de argento deorata cum la Resurrectioni et dui imagini di menzo relevo et Sancto Petro et Sancto Paulo alle spalle con un Christu et sua mitra di argento in testa con soi pendenti di argento cum 17 petre con quelle del petto, voti 7, manco 3» [60]. Il busto per volere del V escovo Trigona nel 1739 fu restaurato dagli argentieri messinesi Placido Furnari e Gaetano Martinez, che vi apposero i loro marchi [61].

Un altro momento di particolare vivacità nella storia del Duomo e dei suoi arredi si ebbe durante l'episcopato di Giovanni Orosco de Arzés, inquisitore in Sicilia, Vescovo di Siracusa dal 1562 al 1574 e vero protagonista della riforma liturgica che vide la sostituzione della liturgia gallicana con la romana. Riferisce il Privitera: «Una riforma pur faceasi allora nella sacra liturgia già stata in uso a Siracusa e in tutta la diocesi fin dai tempi dei Normanni, i quali, come sopra abbiamo detto, vi stabilirono il rito latino della loro chiesa che era il gallicano: il V escovo Osorio I, giusta le determinazioni del Concilio Tridentino e gli ordini di Pio V, abolì quello e vi sostituì il rito della chiesa romana, incominciandone l'officio dai Vespri dell'Ascensione del 1569»[62]. Un ricco corredo di paramenti voluto dal vescovo arricchì il tesoro della chiesa[63]. Anche le insegne episcopali furono rinnovate: si ricordi la «mitra pertiosa

---

57 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 255r.

58 A.A.S. – V.P., vol. 1583/1588, f. 255r.

59 Pubblicata per la prima volta da E. MAUCERI, «Il tesoro del Duomo di Siracusa». *L'Arte*, a. X, fasc.V, 1907, p. 384, l'opera è stata esposta alla mostra *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, cat. della mostra (T rapani 1989), a c. di M.C. Di Natale. Milano, 1989, pp. 204-205 e alla mostra *Splendori di Sicilia* ob. cit., pp. 369-370. Il reliquiario è stata analizzato da chi scrive in un contributo in corso di stampa.

60 A.A.S. – V.P., vol. 1563/1566 bis, f. 3v.

61 L'Accascina aveva ipotizzato un restauro curato esclusivamente dal Martinez; il documento e i punzoni, che sono GM, PD, PFC 739, riportano invece non solo al Martinez, ma anche a Placido Furnari e Placido Donia, tutti argentieri messinesi attivi sporadicamente anche a Siracusa.

62 S. PRIVITERA, ob. cit., p. 172. Giova ricordare che gli inventari cinquecenteschi del tesoro registrano contemporaneamente la presenza di messali gallicani e di messali romani: per esempio nel 1563 la Cattedrale possedeva ancora 5 messali gallicani e uno «gallicano comprato de novo», (A.A.S. – V.P., vol. 1563/1566 bis, f. 8v.), che poi nel corso del secolo tendono a non essere più ricordati.

63 Si trattava di: «Item un frontali con soi pendenti di villuto et fogli di borcatello reccamati di seta et filo de argento in campo de raso morato guarnita de seta carmixina foderata de terzanello rosso con le arme del Reverendissimo Episcopo Horosco et con suo capello di tila lavorata di fi lo d'oro con le Imagine della Madonna»; «Item un gremiario del detto belluto verdi con una stella d'oro e rossa con el nome de Jesu de oro guarnita de tela d'oro et frencza di carmixino et fi lo d'oro»; «Item una cassubula del ditto verdi con uno frixo guarnita come la supra ditta cappa foderata de terzanello rossa»;

guarnuta de argento deorata quali e de tela d'oro reccamata de perni con molti petri di diversi colori non fitti et ali pendenti la sonno dechi campanelli de argento logni deorati»[64] con «certe lettere che decano *Bonus Pastor animam suam dat pro ovibus suis*»[65], (che riecheggia il giovanneo *Ego sum pastor bonus, bonus pastor animam suam dat pro ovibus*) e il pastorale, «piculo de argento con dui cannoli con le armii del Reverendissimo Episcopum Herosche deorato» [66]; un nuovo corredo questo voluto dal vescovo Orosco de Arzés che sostituì defi nitivamente la *mitra vecha* con i suoi *smalti ala greca*, ritenuta forse un po' troppo antiquata per celebrare la nuova liturgia della chiesa romana.

APPENDICE DOCUMENTARIA

A.A.S. –V.P.– vol. 1583/1588, armadio 19, scaffale 1

(f 254r)

Die 21 septembris II Indicionis 1588

Inventario delli Giugali di Argento della Matryce Ecclesia di Siracusa

In primis

Item una menza imagine di Argento di San Martiano con la mitra di petri di diversi culori nella mitria ingastati et soi pendenti della mitra dell'istesso argento con lo suo reliquiario di argento pendente in anti al petto e dentro v'è la reliquia si Sancto Sebastiano Martiano et un scuto con la Imagine della resurectione nel petto di dicto Sancto Martiano

[Iussit che si accomodano li pendenti d'argento della mitria li ditti pendenti si guastaro per accomodari uno calice della Cappella]

Item una statua di Sancto Sebastiano tutta d'argento con cinque flechi di argento con tri deorati con suo diadema di argento e con una colonna e doi campanelli et un'altra menza di argento con certi reliqui in collo

[Iussit che si ci accomodano li due fi leci et che si conci lo pede di detto santo –fuor accomodati]

«Item dui cappi del detto belluto verdi con el suo frigio di borcatello supra raso rosso guarniti con frencza di carmixino et oro con soy capelli laborati del vedesmo foderati di tela verdi»; «Item chinco cappi del videsmodo belluto verdi VZ: quatro per lo choro et una per lo baculo pastorale guarnati con soy capelli di borcatello et frinczi guarnuti con frencza de seta carmixina»; «Item quattro tonichelli del detto belluto verdi VZ: dui guarniti con frincza d'oro et seta con le frinczi del detto borcatello et dui altri guarnuti con frencza de seta carmixina tutti foderati de tela verdi»; «Item un palio del detto belluto verdi con le armi del Reverendissimo Episcopo Horoscho foderato de tela verdi plano sencza guarnitione alcuna» (A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, ff. 157r.–158r.)

64 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 155r.

65 A.A.S. – V.P., vol. 1570/1599, f. non numerato.

66 A.A.S. – V.P., vol. 1575/1578, f. 155r.

Item un paro di Candireli sic grandi di palmi tri in circa lavorati tutti di argento con sei palli d'argento alli pedi per ogni candileri

Item un altro paro di Candileri di doi palmi è menzo con lo pedi triangulari toccati d'oro è nel pedi con tri fi stini una dell'imagina di Nostra Donna, l'altri con l'armi della Città e l'altru con li armi di Monsignor Bologna tutti di argento

[Iussit che si ci acconza il dalfi no che manca et li fogli all'altro candileri –foro accumodati]

Item una custodia grandi di doi palmi in circa che servi per la sancta domenica con doi angeli di dentro toccata d'oro et ali pedi una festina con l'armi di Sicilia tutta di argento

[Iussit che si accomodi et rinforti]

Item una custodia piccola tutta di argento daorata con certi letteri à torno che dicano Hic habitabo quoniam elegi eam che servi per lo giovi sanctus et con il suo crocifixetto d'argento di sopra deorata tutta

(f 254v)

Item un altra custodia piccola con lo pedi tutto di argento, deorato, con doi cristalli tondi, e di sopra con uno crocifi ssetto di argento anchora deorato.

Item un calice grandi tutto di argento deorato è lavorato cossi il piede come la coppa, con sua patena scolpita con un crucifi sso

Item un altro calice grandi tutto di argento deorato è lavorato scolpito nel piede un castello, un arbor, et una paloma con sua patena

Item un altro calice tutto di argento deorato con il pomo a sei ponti con sua patena di argento deorata

Item un altro calice tutto di argento con sua patena con certi lettere à pedi di detto Calice che dicino Don Antoni di Pha

Item un altro calice piccolo antiguo con sua patena tutti di argento deorati con un pomo scacciato à sei ponti

Item un altro calice piccolo antiguo con sua patena d'argento deorati con 'l pomo con cinque sigilli

Item un altro calice mezzano tutto di argento con sua patena deorato col piede lavorato et il pomo lavorato a scaloni

[Iussit che si tenga cura di farsi far il calice dell'argento che e in poter di Magistro Zosimo lo quale calice e huggi in poter di Zosimo Blanca ad effetto di farne un calice novo]

Item un altro calice con la coppa, è patena di argento, piedi e pomo di Ramo deorato, di forma mezzana lo tene in potere Don Nicola Zupello

Item doi pateni deorati una piccola et una mezzana con una cruci nel menzo

(f 255r)

Item un lamperi grandi di argento lavorato con soi tri piendenti che tengono lo lamperi, et la catinella che teni la lampa in menzo

Iussit che inanti la capella de Paula si acconci lo lamperi [fu acconciatu]

Item un secchio con il suo manico di argento lavorato con l'armi al manico di Monsignor Bologna con il manico di sopra

Item una sponsa di argento toccata d'oro con suo manico anchora d'argento

Item un bacili menzano di argento toccato una poco di oro in menzo con la imagine di Nostra Madonna

Iussit che detto baciletto si facci plano in menzo per li ampulluzi

Item un paro di lampi luchi di argento à modo di vasi alla romana lavorati con soi manichi tutti deorati

Item una campanella di argento lavorata con personagi è l'armi di Monsignor Bologna, con il battaglio di ferro

Item un cinsero di argento lavorato grandi con soi catinelli et il censiero lavorato a campanili

Item un altro cinsiero piccolo lavorato tutto di argento con soi catinelli

Item una navetta di argento con sua catinella, e cochiarella di argento, è la navetta è toccata di oro con Madona scolpita in menzo

Item una virga di argento toccata d'oro nelli ponti con l'armi di Horosco longa plami tri è menzo in circa

(f 255v)

Item una miscula d'argento che servi il giovidi Sancto per _l'oglio Sancto

Item un baculo pastorale grande in doi peczi deorato, e lavorato tutto di argento con la imagine del Salvatore della ponta

Item una Cruci grandi con il suo crucifi xo e le imagini alle ponti di Nostra Donna, Sancto Giovanni, la morte, et uno angelo in mezi, è dell'altra parte li quattro evangelisti, con il suo pedi di ramo deorato

Item un'altra cruci picciola che servi quando si va a sepelire con suo crucifi sso di argento plana

Item una paci di ramo con l'imagine del crucifi sso dentro di argento deorata, è smaltata rotta

Item una cruci di cristallo di rocca mizana in mezzo gastata di argento deorato di una parte con l'Imagine del Crucifi sso l'altra della Ressurectioni

Item uno monte di detta croce di argento con quatro babuci tri corchiuli dui scotarii un Sancto Geronimo et una testa di morte tutti di argento fi ssati nel stesso monte et dui ranunchi

Item uno annello sic pontificali di ramo deorato con una granata chiara deorato e lavorato

Item un altro annello d'argento deorato con un scuto di sopra con cinque petri et una manco di diversi coluri è nel menzo il vulto Sancto lo tene Monsignor Illustrissimo in Palazo

Item una crucetta di argento deorata con suo crucifi sso pontificali con una pendenti di argento

Item una chiavi di argento per lo tabernaculo del Sanctissimo Sacramento del Giobi Sancto con il suo cor doni di sita ver de e oro

(f 256r)

Item una caxetta grande di argento lavorata dove si conserva l'oglio Sancto e la Crisma con il suo coverchio con l'arme di Monsignor Bologna

Item un altra caxetta piccola con il suo coverchio e chiudenda dove si conserva l'oglo dell'infirmi tutta di argento plana [la tene li Cappellani]

Item una custodia tutta di argento con suo pedi deorato è lavorata con sua chiudenda con l'altra crucetta di supra dove si conserva il Sanctissimo Sacramento quando si va à comunicare l'enfermi [la tenino li cappellani esservi per la communia dell'Infirmi]

Item una mitra pertiosa di burchatello foderata di raso rosso con soi guarnitioni circum circa di argento à macchi deorati à foglia con dichisetti fsitini d'argento smaltati con diversi figuri, con cinquanta petri di diversi coluri con soi ingasti di argento deorati; et una grandi di color morato con altri quattro piccoli in torno ingastati d'argento con tri fogli deorati; è detta mitra è lavorata di perni navarelli con li soi pendenti del stesso imborcatello con li deci campanelli longi d'argento deorati

Item un altra mitra pretiosa di tila d'oro foderata di tila d'oro fodorata di rosso lavorata d'intorno intorno di argento à macchi deorato con petri numero 80 tra piccoli, è grandi ingastati d'argento con soi pendenti del stesso imborcato con dieci campanelli longi dell'istesso argento deorato

Item uno vasetto di crestallo tondo ingastato d'argento deorato dove si conserva la reliquia di Sancta Lucia

Item una crucetta con certi reliqui la quali <…> depositi alla citta [la tenino nello monasterio di Sancta Maria]

(f 256v)

Item una crucetta di cristallo antiqua con suo pedi di legno ingastata di ramo

Item una cascia di cristallo di doi palmi in circa con soi guarnitioni di argento deorati à foglia, e suo crucifi sso di supra di argento deorato che serve per condurre il Sanctissimo Sacramento il suo giorno, à l'ottava

Item cinco mirori VZ: una di terzanello bianco raccamata d'oro foderata di terzanello russo, un'altra di tela d'argento raccamata d'oro foderata di terzanello rosso, un'altra antigua di damasco bianco foderata di villuto rosso, un'altra di tila d'oro foderata di terzanello ver de, l'altra di 'Landa bianca tutti antiqui et vecchi

Item una lampa di argento nova lassata per la quondam Bartola

Precisiones sobre los cargos públicos de la platería en el Virreinato de Nueva España (1527-1650) *

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

Mucho tiempo ha transcurrido desde que Artemio de Valle-Arizpe y Lawrence Anderson publicaron sus respectivas monografías sobre platería mexicana de época colonial, hoy ya clásicas y todavía referencias importantes para los estudiosos [1]. A estos trabajos pioneros siguió, pocos años después, el de Jesús Hernández Perera [2] y, a partir de los años ochenta del siglo XX y, sobre todo en torno a la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, los de otros muchos historiadores que, desde ambos lados del Atlántico, se esforzaron por profundizar en esta parcela, casi desconocida entonces, de la historia del arte hispánico [3].

---

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación HAR2008-02349/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 L. ANDERSON, *El Arte de la Platería en México.* Nueva York, 1941 (2 volúmenes). Hemos manejado también la edición en ingles *The Art of Silversmith in México, 1519-1936.* Nueva York, 1975. A. de VALLE ARIZPE, *Notas de Platería.* México, 1941. Hay 2ª edición en México, 1988, con prólogo de V. Armella de Aspe y fotografías de S. Saldívar .

2 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1954.

3 Una síntesis de la bibliografía publicada en España en M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, *Arte Hispanoamericano en Navarrra. Plata, pintura y escultura.* Pamplona, 1992, M.J. SANZ SERRANO, *Platería hispanoamericana en Andalucía Occidental,* Sevilla, 1995 y C. ESTERAS MARTÍN, «Platería virreinal novohispana» en *El arte de la platería mexicana 500 años*. México, 1989, pp. 79-406 y 589-590.

Tras todas estas investigaciones, el conocimiento de la platería en el virreinato de Nueva España experimentó un notable auge, tanto en lo que concierne a los artífices y a las obras cuanto en lo que se refiere al sistema de marcaje y al contenido y competencias de los cargos públicos. A desvelar éstas y otras muchas cuestiones como las relativas al mecenazgo indiano han contribuido de manera decisiva el hallazgo, documentación y análisis de numerosas piezas conservadas en iglesias o en museos repartidos por toda la geografía peninsular y por las islas Canarias. Por último, los dos recientes congresos internacionales celebrados en México y en León (España) reunieron a expertos de diferentes países para debatir diversos asuntos relacionados con la minería y con la plata labrada en novohispana desde el siglo XVI al XIX [4].

En suma, la labor que se ha hecho ha sido muy intensa y muy importante, de manera que hoy se puede afirmar que el panorama general de la platería del Virreinato ha quedado trazado en sus líneas fundamentales. No obstante, debido a la amplitud y a la complejidad del tema, quedan todavía por precisar numerosos detalles que permitirán profundizar en el actual estado de la cuestión para comprender de forma más cabal aspectos aún imprecisos referentes al funcionamiento de los cargos públicos y de los individuos que los desempeñaron.

En este contexto, la revisión de la bibliografía y de las leyes de Indias, y, sobre todo, el análisis de los nuevos documentos que hemos logrado localizar en el Archivo General de Indias de Sevilla permiten aportan una serie de datos que contribuirán a cubrir algunas lagunas sobre el modo de nombramiento y sobre las competencias de los oficios de control de la orfebrería mexicana [5].

De acuerdo con lo publicado hasta ahora, el cargo de ensayador existía ya en México en el año 1522 en que los desempeñaba Francisco de Cobos y no hubo marcador nombrado como tal durante la primera mitad del siglo XVI, aunque la tarea de sellar la plata era competencia de los alcaldes y veedores, que se solían elegir anualmente y por parejas, y cuya nómina se inicia en 1527 con Etor Méndez y Diego Martín[6]. En 1530, el alcalde Francisco Alonso recibió el encargo de hacer un sello con un castillo para marcar la plata[7] y en el 1533 se nominó a Pedro de Espina, que desempeñó también el puesto de ensayador [8]. A partir de entonces, algunos de los alcaldes veedores añadieron a sus nombramientos el título de marcador, como sucedió

4 J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (Coordinadores), *La plata labrada en Iberoamérica.* México D.F./ León (España), 2009 y *La plata labrada en Iberoamérica. 2º Congreso Internacional,* en prensa.

5 Las fechas que abordamos vienen determinadas por las de los documentos que hemos manejado.

6 C. ESTERAS MARTÍN, «Más noticias sobre Villasana y Consuegra, marcadores de la platería mexicana del siglo XVI». *Cuadernos de Arte Colonial* nº 7, p. 75 y *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX.* Madrid, 1992, p. 105.

7 C. ESTERAS MARTÍN, *Marcas de platería…* ob. cit. p. 105.

8 L. ANDERSON, *El Arte de la Platería…* ob cit., p. 80. En esta misma fecha se votó para alcalde y veedor a Francisco de Toledo que fue sustituido por Espina al año siguiente.

en los casos de Antonio Hernández y Bartolomé Ruiz (1536), Gonzalo Rodríguez y Luis Rodríguez (1537) o Gabriel de Villasana (1544, 1551). En esta última fecha, el marcador se separa del veedor y los nombramientos recaen en individuos distintos. A Villasana le sucedió Miguel de Consuegra (1557-1558) y a éste, posiblemente, Oñate entre 1566 y 1572. Más tarde, ejercieron como marcadores Hernando Godoy (c. 1580), Gonzalo León (1581), Pedro Quero (1586), Miguel T orres Hena «el mayor» (-1606), Miguel T orres Hena «el menor» (1606-1620) y Melchor Cuéllar (1628). Por lo tanto, entre 1536 y 1628 se sucedieron trece marcadores distintos, a los que hay que añadir otra media docena de veedores que durante la primera mitad del XVI asumieron la tarea de sellar la plata en la ciudad de México.

Pero la problemática general sobre los cargos públicos es bastante compleja y , como reconocía el propio Anderson, resulta difícil establecer su orden y definir sus competencias[9]. Además, como ha indicado Paniagua Pérez, el control de la plata labrada iba unido a la legislación sobre los metales preciosos que, en los primeros territorios ocupados por los españoles, se inició a partir de 1501. En esta fecha se ordenó a Nicolás de Ovando, que llegó a La Española en compañía del marcador y fundidor para las Indias Rodrigo de Alcázar , platero, que el metal que explotaban los indios debía estar marcado [10]. Las *Leyes de Indias* corroboran que existieron fundidores y marcadores en el Nuevo Mundo desde antes de 1519, ya que el 14 de septiembre de dicho año el emperador don Carlos ordenó «Que el oro de rescates con los indios labrado en piezas, se quilate, funda, marque y quinte [...] presentes nuestros Oficiales Reales, y fundidor , o su lugar -Teniente, y el Ensayador , y Escribano mayor de minas...» [11]. Además, os sustanciosos beneficios que producían estos cargos motivaron que los nobles se interesasen de manera inmediata en su explotación, como hizo López Conchillos en Tierra Firme y Castilla del Oro, aunque, debido a su desconocimiento en el trabajo de los metales, tenían que delegar en expertos para que los ejerciesen en la práctica.

Según Paniagua, en el año 1522 se creó el cargo de fundidor , ensayador y marcador mayor de las Indias que se otorgó a Francisco de los Cobos con un salario de dos millones de maravedíes [12]. No obstante, para el territorio mexicano fue en el 1527 cuando una Real Cédula expedida en Madrid hacía merced de los oficios de fundidor y marcador mayor de Nueva España a Francisco de los Cobos en los siguientes términos:

---

9 L. ANDERSON, *The Art of the Silversmith...* ob. cit., p. 79, indica, por ejemplo, que no es posible definir con precisión los deberes de los primeros veedores.

10 J. PANIAGUA PÉREZ, «Plateros y platería colonial en los territorios de la Nueva Granada», en J. Paniagua Pérez y N. Salazar Simarro (Coordinadores), *La plata labrada…* ob cit., pp. 340-341.

11 *Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias mandadas imprimir y publicar por la Majestad Católica del Rey Don Carlos II, Nuestro Señor.* En Madrid por Juan de Paredes, año de 1681 (Reimpresa en Madrid por ediciones Cultura Hispánica, año 1973), Libro IV , Título XXII, Ley primera.

12 J. PANIAGUA PÉREZ, «Plateros y platería colonial…» ob. cit., p. 341.

«Por cuanto nos ovimos mandado de dar e dimos una merced de provisión firmada de mí el rey , sellada, su tenor de la qual es la que se sigue [...] por quanto el adelantado Diego Velásquez, lugarteniente gobernador nombrado capitán de la isla Fernandina, que antes se llamaba Cuba, y otras, por su industria y comienzo se han descubierto ciertas tierras que por relación que hasta agora se tiene dellas y de personas que las descubrieron se llamaba Cohuacan y Cocumel y San Juan de Ulua a la qual los españoles que se hallaron en el dicho descubrimiento pusieron nombre Nueva España la qual esta edificada en una laguna de Tenuxitán, México, y Hernando Cortés y Juan Ponce de León y otras personas han descubierto en las dichas tierras hasta la dicha costa del mar del sur , por ende por hazer bien y merced a vos el señor Francisco de los Cobos, secretario de Nuestro Consejo, acatando vuestra suficiencia y abilidad y los muchos y buenos y continuos y leales servicios que nos habeis fecho y nos faceis cada dia y esperamos que nos fagais de aquí en adelante, por la presente Nos hazemos merced y es Nuestra voluntad que agora y desde aquí en adelante para en toda vuestra vida seais fundidor y marcador mayor de todo el oro y la plata y estaño y cobre y otros cualesquier metales que se hayan de fundir o fundieren en todas las casas de fundición que oviera y se hizieren y a de aver en las dichas tierras e yslas que ansi el dicho Diego Velásquez o las otras dichas personas han descubierto por su yndustria o descubrieren en adelante, y como nuestro fundidor y marcador mayor o de las personas que para ello vuestro poder ovieren podais llevar e lleveis todos los derechos y salarios proveydos o otras cosas al dicho oficio anejas o pertenecientes a su designacion de la manera que la llevan los otros nuestros fundidores e marcadores mayores que han sido o son en las dichas casas de fundición de la ysla Española o de las otras yslas de Tierra Firme donde hay casas de fundizión y que goceis de todas las honrras, gracias, mercedes, franquezas, livertades, exenciones, prehemi-nencias, prerrogativas, ymmunidades y todas las otras cosas e cada una de las que por rrazon del dicho ofi cio deveis aver y gozar y a vos deven ser guardadas. Y por esta nuestra carta […] mandamos que los dichos Diego Velazquez y Francisco de Godoy y otros cualesquiera gobernadores y capitanes generales que son o fueren en las dichas tierras que se han descubierto o se descubrieren y a los ofi ciales que fueren de las casas de fundición que a de aver en las dichas yslas, tierras y provincias que os ayan y tengan por nuestro fundidor y marcador mayor de todo el oro y plata y estaño y cobre y otros cualesquier generos de metales que en las dicha casas de fundicion se fundieren o refundieren […] y podais llevar

> y lleveis todos los derechos y salarios proveidos o otras cosas al dicho oficio o pertenecientes al signo de la moneda [...]» [13].

Por lo tanto, el primer fundidor y marcador mayor de Nueva España del que tenemos noticia fue Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V , secretario del Consejo Real, marqués de Camarasa, de la orden de Santiago y comendador mayor de León, como se le denomina repetidas veces en los documentos, y fue nombrado directamente por el Emperador en el año 1527 con carácter vitalicio [14].

Es decir, se eligió para controlar los metales nobles del Virreinato a un personaje de la nobleza, miembro relevante de la administración y muy próximo al monarca, pero ajeno por completo al arte de la plata y que, al menos que sepamos, nunca se desplazó al Nuevo Mundo, aun cuando sus relaciones con aquellas lejanas tierras se habían iniciado años atrás. En 1524 se le hizo merced de 20.00 ducados durante diez años «de las granas que se sacan de Nueva España» [15]. A partir de entonces los privilegios y nombramientos reales relacionados con América se sucedieron y Cobos continuó acumulando cargos y privilegios como «fundidor y marcador de las Indias». En efecto, en 1528 se le hizo merced de las salinas de Tierra Firme y Nueva España[16]. Al año siguiente se le concedió, a él y a sus herederos, el oro y alhajas que se descubrieran en ciertos enterramientos de la provincia de Santa Marta por tiempo de 20 años [17]. De allí también obtendría el título de ensayador mayor en el 1537[18]. Otras mercedes reales otorgadas en 1538 lo designaron como ensayador de las provincias que descubriese en las costas del Mar del Sur el adelantado Pedro de Alvarado[19] y como fundidor y marcador de oro y plata de las tierras descubiertas y por descubrir por Francisco Pizarro y por Diego de Almagro [20].

Por lo tanto, Cobos ostentó la titularidad de fundidor y ensayador de las Indias desde 1527 hasta su muerte no por su habilidad, ya que un miembro de la nobleza no tenía por qué entender de metales ni de las operaciones mecánicas para controlar su calidad, sino por concesión directa del Emperador , en atención a sus méritos y como agradecimiento a los servicios prestados.

En la práctica, los inconvenientes y la inefi cacia de este tipo de nombramiento así como la necesidad de disponer de individuos capaces para ejercer las funciones de vigilancia sobre los metales nobles se resolvieron en México por una Real Cédula de 1529 que facultaba al nominado para «renunciar» en quien le pareciese la merced

---

13 Archivo General de Indias (En adelante AGI) *Patronato,* 246, N. 2, R. 2.

14 No tenemos constancia de que su designación como ensayador y balanzario ocurriese en 1522.

15 AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 1.

16 AGI. *Patronato,* 246, N. 2.

17 AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 7.

18 AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 16.

19 AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 5.

20 AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 19.

de fundidor y marcador de la plata y oro [21], como sucedió de manera inmediata. Así, el 8 de septiembre de 1531, la emperatriz Isabel otorgó al platero Pedro López el oficio de ensayador de la plata y otros metales que hubiese en estas tierras, «por nominación de Francisco de los Cobos», de la misma manera «que lo usaba Pedro del Castillo» que se vino a estos reinos [22]. En parecidos términos el platero Pedro de Espina fue elegido varios días más tarde como ensayador de todo el oro, plata y otros metales que hubiere en Nueva España y se ensayasen en las casas de fundición «según nombramiento de Francisco de los Cobos» [23]. Estas renuncias y nombramientos permiten suponer que el Secretario estuvo al frente de los oficios de forma meramente honorífica, pero que, en la práctica, funcionaron por delegación y los servían plateros de su confianza[24].

No obstante, Cobos mantuvo durante el resto de su vida la titularidad y suponemos, la responsabilidad de todos estos cargos y privilegios que, además de prestigio y exenciones importantes, le debieron proporcionar pingües ganancias, aunque su cobranza no siempre estuvo exenta de dificultades y retrasos. Una real provisión de 11 de mayo de 1529 instaba al presidente y oidores de la audiencia de México y a los oficiales reales de Nueva España para que le pagasen lo que se le debía «por la merced que le tiene hecha» [25]. En 1530 la Casa de Contratación de Sevilla daba testimonio del valor del oro que le remitieron de América[26]. Sobre este mismo asunto insistió otra real cédula a petición del propio Cobos «comendador mayor que tiene los oficios de fundidor, marcador y ensayador de las Indias», porque «ay dilación en embialle el oro y plata que dello le pertenece, por lo que se tiene que averiguar por nuestros libros la quenta de lo que a de aver y los gastos que se hazen en servir los dichos oficios y en lo que se da a las personas que los sirven» [27]. En el año 1529 Cobos dio poderes a Pedro Samano para que cobrase en América las rentas «pertenecientes a las gracias que Su Majestad le había concedido» [28] y el 6 de junio de 1539 los oficiales de la Casa de Contratación recibieron la orden de entregarle los 140 pesos de oro que había traído para él Juan de Balcázar, procedentes de los derechos de fundidor de la provincia de Quito [29].

---

21 AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 11.

22 AGI. *Audiencia de México,* 1088, L. 1 BIS, f. 116r-117r.

23 AGI. *Audiencia de México,* 1088, L. 1 BIS, f. 149r-150r.

24 Recordemos que en Castilla, según lo dispuesto por los Reyes Católicos en la Ley 8, título 22, lib. 5 R, de 1488, el Concejo y los Regidores Perpetuos, de acuerdo con el marcador mayor, nombrado necesariamente por designación real, elegían marcador municipal en toda ciudad o villa que fuera cabeza de partido «que sea persona hábil y suficiente, de buena conciencia y que sepa conocer y ensayar la dicha plata». Es decir, en México se sigue un procedimiento análogo al de Castilla, pero el cargo delegado es de ensayador mayor, no municipal, y de responsabilidad exclusiva de Cobos.

25 AGI. *Audiencia de México,* 1088, L. 1, f. 107v-113v.

26 AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 13.

27 AGI. *Audiencia de México,* 1088, L. 3, f. 46.

28 AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 6.

29 AGI. *Indiferente,* 1962, L. 6, f. 225r–225v.

En todo caso, los beneficios debieron ser tan importantes y los cargos tan codiciados, que en 1547 su viuda María de Mendoza intentó conservar para la familia «el oficio de fundidor y marcador de Yndias» que su marido tenía de por vida [30]. De hecho, su hijo Diego de los Cobos fue el heredero inmediato, pero a partir de 1552 los oficiales reales comenzaron a cobrar los derechos correspondientes. Para entonces, el título de marcador y ensayador de la Casa de la Moneda de México ya había pasado a Juan Gutiérrez en 1549, aunque en el 1554 renunció al puesto de ensayador [31]. Se nombró para sustituirlo al platero Luis Rodríguez, que había sido alcalde y veedor en 1537 y que lo ejerció al menos hasta finales del año 1568, en que solicitó informaciones sobre su suficiencia y habilidad [32]. Es probable que la renuncia de Gutiérrez estuviera motivada por el posible malestar entre los plateros a causa de la acumulación de las operaciones de control de los metales nobles en un único individuo, máxime cuando en este caso se trataba de una persona ajena al arte de la platería. Pero este tema quedó zanjado en el año 1561 por una real carta que permitía que la fundición y el ensaye fuesen servidos por una misma persona [33].

No volvemos a tener noticias sobre los cargos públicos hasta que en 1580 el platero Hernando de Godoy, vecino de la ciudad de México donde residía con su mujer e hijos desde1571 y donde acababa de ser designado por el cabildo como marcador de la plata labrada y ajustador de los pesos y marcos, es decir, marcador municipal, solicitó a las autoridades que hiciesen información de sus méritos y suficiencias para poder suplicar a Su Majestad «me aga algún oficio de su servicio» [34]. Si se refería al de ensayador mayor que había desempeñado Luis Rodrígues, es muy posible que su petición fuese denegada o que la ejerciese durante pocos meses, porque en 1581 se propuso a Gabriel Rodríguez de Babia, natural de Toledo, para ensayador y balanzario de México [35]. Este platero era hijo de Juan Rodríguez de Babia, platero real de Felipe II, y de Inés Álvarez, había obtenido licencia para pasar a Nueva España en 22 de mayo de 1579 [36] y se le dio permiso para llevar como criado a Juan Ruiz, natural de Sevilla [37]. Ignoramos el tiempo que permaneció al frente de estos cargos, pero también debió ser breve ya que, por una real cédula expedida en VaciaMadrid en 9 de abril de 1584, conocemos que el puesto de ensayador y fundidor de la Casa de la Moneda había quedado vacante por fallecimiento de su titular Juan de

30 AGI. *Patronato,* 170, R. 51. Además, según AGI. *Patronato,* 246, N. 2, R. 20, la polémica sobre el salario de Cobos todavía estaba candente en el año 1550, fecha en la que se emitió una Real Cédula «para que se revisen todos los libros de las fundiciones de Indias tras la merced a Francisco de los Cobos para averiguar qué derechos cobró».

31 AGI. *México,* 205, N. 7.

32 AGI. *México,* 209, N. 58.

33 AGI. *Patronato,* 286, R. 33.

34 AGI. *México,* 205, N. 42.

35 AGI. *Indiferente,* 739, N. 311.

36 AGI. *Pasajeros,* L. 6, E. 2529.

37 AGI. *Pasajeros,* L. 6, E. 2575.

Cueva y que ambos ofi cios había que cubrirlos vendiéndolos al mejor postor tras los correspondientes pregones:

> «se manda vender el ofi cio de ensayador y fundidor de la Casa de la Moneda que vacó por muerte de Juan de Cueva [...] y se remate en la persona que en este tiempo diere mas por el, siendo abil y sufi ciente y de las calidades que se requieren y a la persona en que se rematare le dareis el despacho para que pueda ejercerlo con que dentro de 3 años llegase confirmación»[38].

En cumplimiento de este mandato, don Pedro Moya Contreras, arzobispo de la ciudad de México, los remató en Luis Núñez Pérez pocos meses después, porque era «honrado, de buena habilidad y entendimiento y casado con nieta de conquistador de esta tierra [...] thesorero de las bulas de la Santa Cruzada [...] por los 57.730 pesos de oro común con que sirvió a Su Majestad» [39]. Por todas estas razones y aunque no consta de forma explícita su condición de platero, Núñez fue confi rmado en el puesto y se mantuvo en él hasta que renunció el 18 de marzo de 1611 en Pedro Ruiz, seguramente por motivos de salud ya que falleció pocos días más tarde. Sin embargo, su propuesta no fue aceptada, sino que, de acuerdo con la cédula del 1584, se procedió a pregonar por las calles de México la venta del ofi cio[40]. Uno de los que pujó en la convocatoria fue Juan Alemán, pero su postura de 55000 pesos fue desestimada al intentar el pretendiente conseguir algunas ventajas no contempladas por las leyesen vigor . Por último, el ofi cio de fundidor y ensayador mayor de la Casa de la Moneda de México se pregonó en Puebla de los Ángeles, volviéndose a reiterar su carácter vitalicio, y se remató en Melchor Cuéllar, regidor de la ciudad[41]. Es posible que Cuéllar se mantuviera en el cargo durante más de veinte años, hasta que el platero Diego de Godoy lo reemplazó como ensayador mayor en 1632 [42].

El hecho de que entre 1584 y 1611 los fundidores y ensayadores mayores no fueran plateros de oficio impulsaría a las autoridades municipales a nombrar a Pedro Quero en 1586 y a los artífi ces homónimos Miguel de Torres Hena, después, para que los ejercieran en la práctica. Pero la actividad de estos últimos ha planteado algunas dudas a los investigadores.

---

38 AGI. *México,* 220, N. 13 y 221, N. 20.

39 AGI. *México*, 172, N. 56.

40 Según una Real Cédula de 23 de octubre de 1619 (AGI, *Indiferente,* 450, L. A6, f. 3), también en Guatemala se vendía el ofi cio de marcador y ensayador de la plata a la persona que más diese por él.

41 AGI. *México*, 179, N. 6.

42 L. ANDERSON, *The Art of Silversmith…* ob. cit., p. 291.

Las primeras noticias las recogió Anderson que dio a conocer la marca de TO/RES identificándola con un platero de este apellido aunque sin relacionarla con ninguna obra ni concretar fechas[43]. Entre 1976 y 1983, se localizó la misma señal en los cálices de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla[44], conventos de Araceli de Corella (Navarra)[45] y Museo Diocesano de Coro (V enezuela)[46]. Todos ellos se dataron en torno a 1600, considerándose que la marca pertenecía al autor de la obra. En el caso de Corella se barajó la posibilidad de que el artífi ce fuese también el contraste [47] y en el de Coro se propuso el nombre de Domingo Torres, activo en 1657[48]. En 1987 Cruz Valdovinos aseguró que la marca correspondía a un ensayador activo entre 1590 y 1620, descartó a Domingo por razones de cronología y mencionó a Miguel de Torres en fecha indeterminada [49]. Poco después, Esteras planteó la existencia de dos plateros distintos y adjudicó la marca ENA del cáliz de Santander a Miguel de Torres Hena «el menor», que, según sus fuentes, habría sido nombrado ensayador el 8 de mayo de 1606[50]. Por último, a partir de 1992, la marca TO/RES se ha adscrito de manera sistemática a Miguel de T orres Hena «el mayor» en calidad de ensayador mayor[51], añadiendo a este grupo las nuevas piezas que se han ido localizando, tanto los blandones del museo Franz Mayer de México[52], como los del Nacional del Virreinato en Tepozotlán[53]. En cambio la señal ENA en marco ovalado que ostenta el cáliz de la catedral de Santander y que, de momento, no ha aparecido en ninguna otra obra, se considera de su hijo que le sucedió en el puesto. Con este segundo

---

43 Ibídem, p. 294.

44 M.J. SANZ SERRANO, *Orfebrería sevillana en los siglos del Barroco* . T. II, Sevilla, 1976, pp. 84 y 234.

45 M.C. GARCÍA GAINZA, M.C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra I. Merindad de T udela*. Pamplona, 1980, p. 125.

46 C. ESTERAS MARTÍN, *México en la Baja Extremadura. Su platería* . Trujillo, 1983, p. 222.

47 C. HEREDIA MORENO, «Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra».*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* nº 51, México, 1983, p. 61, fi gs. 1-2 y «Aportaciones para un estudio de la orfebrería hispanoamericana en España». *Arte Sevillano* nº 3 (1983), pp. 34-35.

48 Esta atribución a Domingo T orre la mantiene en 1992.

49 J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Dos incunables de la platería mexicana y varias observaciones sobre el marcaje en la capital virreinal durante los siglos XVI y XVII». *Archivo Español de Arte* nº 237 (1987), pp. 48 y 51. La noticia sobre Miguel T orres la recoge de L. ANDERSON, *The Art of the Silversmith...* ob. cit., p. 406, pero este último historiador lo documenta en 1792, por lo que no es posible identificarlo con el platero que nos ocupa.

50 C. ESTERAS MARTÍN, «Notas para la historia de la platería de Castilla, Portugal y México. Siglos XVI y XVII», en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*. Valladolid, 1990, pp. 95, 97 y 99.

51 C. ESTERAS MARTÍN, *Marcas de platería…* ob. cit., p. 13-15. C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIV ATTE, ob. cit., p. 52.

52 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería del Museo Franz Mayer . Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*. México, 1997, nº 14.

53 A. MONTERO ALARCÓN (Coordinadora), *Platería novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*. México, 1999, p. 46.

platero se ha relacionado también la marca de México del cáliz de la colección Várez Fisa[54] y las del cáliz de Galdar (Gran Canaria) [55].

Pero los datos estilísticos que aportan las obras no permiten establecer una cronología estricta y los documentos que hasta ahora se conocen no son definitivos. Esteras ha documentado la actividad de Torres el mayor entre 1584, en que admite por aprendiz a Manuel Martínez, hasta el 1620 cuando se obliga a pagar a Álvaro de Lozana la plata que le había comprado [56]. Además, considera que el padre fue el primer ensayador mayor de México, desde fecha indeterminada hasta el ocho de mayo de 1606, y que fue sustituido por su hijo, que se mantuvo al frente del ofi cio hasta el 24 de abril de 1620, si bien su actividad como platero se prolongaría hasta el 1643[57].

Los documentos inéditos que ahora aportamos suministran nuevos datos que precisan algunos de los que ya conocemos y que, si bien tampoco son defi nitivos, al menos nos permiten confi rmar la existencia de ambos artífi ces y concretar algunas cuestiones sobre su actividad y sobre su origen. Una Real Cédula de Felipe IV expedida en el Pardo a 8 de agosto de 1608 aporta sustanciosas y reveladoras noticias al respecto:

> «D. Phelipe. Por quanto por parte de Miguel de Torres Hena, beedor de los plateros de la ciudad de México de la Nueva España y ensayador , fundidor y marcador de la plata y oro que a mi fundición della se lleva a quintar y balanzario de la plata de mi Caxa Real de la dicha ciudad se me ha hecho información que por el nombramiento de mi Virrey Marqués de Villarta Manrique, conde de Monterrey , ha servido la dicha hazienda de más de 12 años a esta parte con todo cuidado y satisfacción, suplicándome ajunto y a ello y lo que me sirvió su suegro y que se halla en hedad de 60 años le hiziese merzed de dichos ofi cios a Miguel de Hena de T orres, su hijo, que es hábil y sufi ciente para servirlos, y haviéndose visto en mi Consejo de Cámara de Indias una información hecha y el parecer que en razón dello dio mi Audiencia Real de la dicha ciudad, he tenido por bien y es mi merced y voluntad que vos, Miguel de Hena de Torres, seais veedor de los plateros de la dicha ciudad de México y ensayador y fundidor y marcador de la plata y por lo que a mi fundición della se lleva a quintar y

54 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la colección Várez Fisa. Obras escogidas siglos XV - XVIII*. Madrid, 2000, p. 118.

55 J. PÉREZ MORERA, «Platería novohispana en las islas Canarias. Centros de origen y tipologías», en J. Paniagua Pérez y N. Salazar Simarro (Coordinadores), *La plata labrada…* ob. cit., p. 541, alude a ellas pero no indica cómo son.

56 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería del Museo* ... ob cit., núm. 14 y *Marcas de platería...* ob cit., pp. 13 y 181.

57 C. ESTERAS MARTÍN, *Marcas de platería...* ob cit., p. 181.

> balanzario de la plata de mi Caja Real de dicha ciudad por los dias de una vida, incluyendo a el dicho Miguel de Torres Hena viejo con que durante su vida ob ayude a vos teniendo salud para ello sin que por esta razón aya de llevar ni lleve ningún salario, y que como tal veedor podais usar los dichos oficios en los casos y cosas a ellos anexos [...] con el mismo salario y derechos que le estaban señalados al dicho Miguel de T orres...»[58].

El documento muestra que Miguel de Torres Hena el mayor presentó y obtuvo la renuncia de sus cargos de «beedor , ensayador, fundidor y marcador de plata y oro de la ciudad de México y balanzario de plata de su Caja Rea» a favor de su hijo «Miguel de Hena T orres», en atención a su edad de sesenta años y a que ya los había servido durante más de doce según nombramiento del virrey marqués de Villarta Manrique, conde de Monterrey . El virrey había sido designado como tal unos trece años antes, a mediados de abril de 1595, por lo que se deduce que la elección del artífi ce para ejercer los ofi cios públicos se produciría en torno a esta fecha, cuando contaba alrededor de 47 años [59]. En consecuencia es muy probable que Hena «el mayor» sea el mismo individuo que el 14 de marzo de 1562 se declara natural de Calatayud, soltero e hijo de Hernando de Torres y de Catalina Cantarero, y solicita y obtiene permiso para pasar a Nueva España como criado de Carlo Samano[60]. También hemos de deducir que Miguel embarcaría para las Indias a los 14 años, posiblemente en busca de un futuro mejor, y que su formación como platero debió tener lugar en la ciudad de México. Se desconoce quién fue su maestro en la capital virreinal, pero intuimos que aprendería con su suegro, quien, como se alude en el texto, también sirvió al rey durante cierto tiempo, suponemos que en el ejercicio de algún cargo público relacionado con la platería. Si nuestra intuición fuera cierta, habría que pensar en Gabriel Villasana, Luis Núñez o Juan de la Cueva sus antecesores más directos como veedores o marcadores municipales.

Además, según se indica también en el mencionado texto, la actividad de Miguel de Torres no cesó en 1508 sino que, por mandato expreso del rey continuó en activo ayudando a su hijo hasta que su salud y su edad se lo permitieron. T odo ello sería indicio del buen hacer y de la honradez del platero al frente de los cargos, a no ser que la juventud e inexperiencia de Miguel Hena de T orres, el menor, en 1608 hiciesen imprescindible la tutela paterna para desarrollar con acierto determinadas actividades, algo bastante probable si, como se ha indicado, el hijo todavía trabajaba en el año 1643.

Por otra parte, el hecho de que en el nombramiento se repita el nombre del hijo con los apellidos intercambiados –Miguel de Hena T orres el menor– es un dato importante para adjudicarle defi nitivamente la marca ENA que se le ha atribuido.

---

58 AGI. *Indiferente,* 449, L. A, 1, f. 260-261.

59 AGI. *Indiferente,* 743, N. 33 y N.35.

60 AGI. *Indiferente,* 1966, L. 14, f. 144v y 1969, L. 22, f. 220.

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, en el transcurso de algo más de un siglo, entre 1527 y 1632, fueron nombradas para desempeñar simultáneamente los puestos de ensayador/ marcador mayor y de fundidor de la Casa de la Moneda de México diez individuos distintos, de los cuales no todos fueron plateros de profesión a juzgar por los documentos. Se desconoce la actividad profesional de alguno de los nominados, como Juan de Cueva, mientras que la de otros se relaciona con la administración central o periférica. Es el caso de Francisco de los Cobos, miembro de la nobleza, próximo al Emperador y secretario del Consejo Real o el de Melchor Cuéllar, regidor de Puebla de los Ángeles. La diferencia entre ambos reside en que Cobos fue designado personalmente y por propia iniciativa del Emperador con un sustancioso sueldo, mientras que Cuéllar tuvo que ofrecer una crecida suma en metálico para lograr el nombramiento, igual que había hecho en 1584 Luis Núñez Pérez, de quien sólo conocemos su condición de persona honrada y su actividad como tesorero de la Santa Cruzada.

Por último, a tenor de todo lo expuesto se deduce que desde 1527 existieron en México unos cargos de control de los metales nobles cuyo cometido era más amplio que el de los beedores y marcadores municipales. A diferencia de estos últimos, que nominaba el cabildo y confirmaba el virrey, aquéllos se otorgaban por designación directa del rey o mediante venta pública que se remataba en el mejor postor, pudiendo suceder que la adjudicación recayese en individuos ajenos al ejercicio de la platería y la manipulación de los metales nobles. En tales circunstancias, los cargos solían funcionar por delegación a través de plateros de confianza. En todo caso, hay que tener en cuenta la complejidad, variedad y, a veces, ambigüedad de los términos que se utilizan para denominar a los cargos públicos y sus interferencias mutuas. Un ejemplo expresivo encontramos en los Torres Hena, a los que se viene considerando ensayadores mayores, pero a los que el citado documento menciona estrictamente como «beedores, marcadores, ensayadores y fundidores de plata y oro de la ciudad de México y balanzarios de la Caja Real de la ciudad», sin que aparezca el calificativo «mayor» a lo largo del texto. Por otra parte, excepto los Hena, Pedro de Espina o Hernando de Godoy, ya conocidos con anterioridad por su actuación como alcaldes, veedores, marcadores o contrastes, los demás nombres que presentamos son inéditos.

Además, al parecer no existió regularidad en la frecuencia ni en el modo de las elecciones. Algunos nominados lo fueron con carácter vitalicio. Otras veces se solaparon varios individuos en un mismo cargo o se sucedieron los nombramientos con intervalos de pocos meses, sin aclarar en cada caso si estos hechos se producen por delegación de los titulares –comprensible cuando éstos carecían relación profesional con el oficio–, si son indicio de una mala gestión o si hay que considerar la existencia de cargos duplicados. Pero esta situación no es exclusiva de Méjico y, al menos en el Virreinato del Perú, el panorama llegó a ser igual o más confuso durante los siglos XVI, XVII y XVIII, llegándose al extremo de que el regimiento y los propios cargos tuvieron que revisar minuciosamente las leyes en vigor porque

ni las autoridades ni los protagonistas conocían a ciencia cierta sus competencias y sus limitaciones[61].

Por lo tanto, ciñéndonos de manera literal a la terminología de los documentos inéditos que hemos manejado, establecemos el siguiente cuadro para añadirlo a los nombres y fechas conocidos hasta ahora, dejando un margen de duda sobre el contenido y las competencias estrictas de los cargos y sus relaciones e interferencias mutuas que el hallazgo de nuevas fuentes de información tendrá que desvelar en el futuro.

CARGOS DE CONTROL DE LA PLATERÍA DE NUEVA ESPAÑA				
FECHA	TITULAR	ENSAYADOR/ MARCADOR MAYOR	FUNDIDOR	BALANZARIO/
1527-1549	Francisco de los Cobos, secretario del Consejo Real, mar–qués de Camarasa, de la Orden de San–tiago y comendador mayor de León	De plata, oro y otros metales que hubiere en Nueva España	De la Casa de la Moneda de México	
1530	Pedro del Castillo, platero	De plata y otros metales		
8-9-1531	Pedro López, platero	De plata y otros metales		
24-12-1531	Pedro de Espina, platero	De plata, oro y otros metales que hubiere en Nueva España	De la Casa de la Moneda de México	
1549/1568…	Luis Rodríguez, platero	Ensayador de la Casa de la Moneda		
24-11 –1580	Hernando de Godoy, platero, marcador municipal de plata y ajustador de pesos y marcos	Solicitud de ensayador mayor?		
1581	Gabriel Rodríguez de Babia, platero	Ensayador de México		Balanzario de México

61 Parecida complicación ofrece el panorama de la platería del virreinato del Perú durante la época colonial, según analizamos en C. HEREDIA MORENO, «Notas sobre plateros limeños de los siglos XVII, XVIII y XIX». *Cuadernos de Arte Colonial* nº 8 (1992), pp. 29-75.

… 9-4-1584	Juan de la Cueva	Ensayador de la Casa de la Moneda de México	De la Casa de la Moneda de México	
¿-11-1584/ 1611	Luis Núñez Pérez (+ 20 de marzo 1611)	Ensayador de la Casa de la Moneda de la ciudad de México	De la Casa de la Moneda de México	
.?/ 8-8-1608	Miguel de Torres Hena, el mayor, platero	Veedor de los plateros de la ciudad de México, ensayador y marcador de plata y oro que a su fundición se lleva a quintar	Fundidor de la Casa de la Moneda de México	Balanzario de plata de la Caja Real de la ciudad de México
8-8-1608/...	Miguel de Hena Torres, ayudado por Miguel de Torres Hena, platero	Veedor de los plateros de la ciudad de México, ensayador y marcador de plata y oro que a su fundición se lleva a quintar	Fundidor de la Casa de la Moneda de México	Balanzario de plata de la Caja Real de la ciudad de México
18-3-1611–1632?	Melchor Cuéllar, regidor de la ciudad de los Ángeles	Ensayador de la Casa de la Moneda	De la Casa de la Moneda de México	

Reinas y joyas en la Europa del siglo XVI

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Dra. en Historia del Arte e Investigadora de Joyería

En 1998 con motivo de las *IX Jornadas de Arte: El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II* celebradas en el Departamento de Historia del Arte *Diego Velázquez*, del Centro de Estudios Históricos del CSIC, presenté una ponencia titulada*REINAS Y JOYAS EN LA ESP AÑA DEL SIGLO XVI* [1] en el que trabajé sobre algunas joyas de estas Reinas, especialmente las relacionadas con sus esponsales, aportando datos documentales y centrándome también en algunos retratos.

Isabel de Portugal, su sobrina María Manuela (que sólo fue Princesa), María Tudor (también solo Princesa, pero Reina de Inglaterra), Isabel de V alois y Ana de Austria, me dejaban ver algunas de sus más apreciadas*joyas*, a la vez que insinuaban la posibilidad de acercarse a las de otras Reinas europeas unidas a ellas por estrechos vínculos, como era el caso de Catalina de Médicis, madre de Isabel, y anunciaban que realmente el siglo XVI había sido un siglo de Reinas que aún tenían mucho que contar sobre sus *joyas.*

Y ahora ha llegado el momento de trabajar sobre esas Reinas que llevaban esperando pacientemente su oportunidad desde hace doce años.

He tenido difi cultades para consultar documentos, salvo los publicados o aquellos estudiados con anterioridad en el Archivo de Simancas, también en la búsqueda de retratos, imágenes publicadas en libros o colgadas en *Internet*, con calidad variable, de los que me he visto obligada a seleccionar exclusivamente uno,

---

1 N. HORCAJO P ALOMERO, «Reinas y joyas en la España del siglo XVI» en *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II* . Madrid, IX Jornadas de Arte, CSIC, 1999, pp. 141-150.

y en la elaboración de unos árboles genealógicos muy complejos, pero a la vez muy necesarios, que me han comunicado la trama familiar que existe entre todas las Casa Reales y Nobles de la Europa del siglo XVI.

Por lo anteriormente expuesto, el desarrollo de este nuevo trabajo dependerá en gran manera de los datos de que disponga, en ocasiones escasos, por eso se observará que de algunas Reinas hay más densidad de información que de otras.

Creo necesario señalar igualmente que las Reinas europeas, como las españolas, lo fueron en distintos niveles, pues hubo Reinas por *derecho propio, consortes* y *Regentes*. Y además *Duquesas*, porque había Estados que eran Ducados, y algunas tuvieron tanta importancia en relación a las *joyas* que era imposible no tenerlas en cuenta; y más aún, hubo *Gobernadoras*, todas ellas miembros de las Casas Reales; aunque finalmente he tenido que dejar a un lado algunas reinas y nobles de las que apenas tenía datos ni tiempo ni espacio que dedicarles.

También he dudado en la estructura del estudio porque había distintas posibilidades de enfocarlo debido a la trama familiar ya citada, pero al fi nal he tomado la decisión de organizarlo por países, puesto que ya había trabajado así con España.

Por otra parte quiero indicar que las *joyas* que voy a presentar no tienen porque pertenecer al país de su propietaria, las joyas eran tan *viajeras* que pueden haber dado varias vueltas por Europa antes de llegar a manos de una Reina, y el que además no tengan marca o punzón, como señalo siempre, hace muy difícil su identifi cación con un orfebre o un país determinado.

La importancia que tuvo la Casa de Habsburgo, su presencia tan amplia en Europa, es una buena razón para empezar con las esposas de los Emperadores de Alemania.

En el Imperio, las Emperatrices del siglo XVI, todas ellas *consortes*, fueron Ana Jagellón (1503-1547), hermana de Luis II Rey de Hungría y Bohemia y esposa (1521) de Fernando I, María (1528-1603), hija de Carlos I de España y V de Alemania y esposa (1548) de Maximiliano II, y Ana de Baviera (1574-1616), hija del Duque Guillermo V de Baviera y esposa (1600) de Fernando II.

No son muchos los datos que he podido localizar sobre ellas, pero al menos si he podido disponer de retratos.

Las *joyas* que lleva en ellos Ana Jagellón me parecen muy interesantes, especialmente las que muestra en el realizado por Hans Maler *circa* 1519[2] (lám. 1). La Reina tiene prendido en la gorra, bordada con hilos de oro y con lazos de perlas cosidos, un *¿colgante–renacentista?*[3], un *¿broche?* con tema mitológico, la Fortuna, que se

2 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Nº IN.275 (1937.2).

3 Para todo lo referente a la clasifi cación de joyas se aconseja consultar: N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático* . Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992. Y para los *colgantes renacentistas*: N. HORCAJO P ALOMERO, «Los colgantes renacentistas». *Espacio, Tiempo y Forma* nº 11 (1998), pp. 81-102.
http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0003801.pdf

Lámina 1. *Hans Maler, retrato de Ana Jagellon (circa 1519). Museo Thyssen Bornemisza, Madrid. Foto © Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.*

levanta sobre una especie de rosa con tres perlas redondas pinjantes. Del cuello, y de un cordón rígido dorado, le pende, aquí si, un *colgante-renacentista* con dos diamantes cuadrados tablas engastados, el inferior, mayor, con una perla pera en la base. El primer *colgante* o *broche* posiblemente está relacionado con la siguiente entrada en el *inventario* de 1547 (año de su muerte) y que dice así: *V. Mer ain ganz*

---

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-0C7E2E7A-5EC7-D0C3-22C0-58BD0E8F5CDC&dsID=PDF)

Aunque hay clasificaciones posteriores como la de D. SCARISBRICK, en *Jewellery in Britain, 1066-1837. A documentary, social, literary & artistic survey*. Norwich, Michael Russell, 1994, prefiero seguir utilizando la de mi tesis, a pesar de que estoy segura de que es mejorable, ya que no me parece oportuno clasificar las joyas por donde vayan a ir colocadas, cabeza, cuello, brazo… Ninguna otra manifestación artística, pintura, escultura… se clasifica según el espacio donde estarán ubicadas, además un colgante se puede llevar en el tocado, el hombro, colgado de una cadena sobre el pecho...

golden zaichen, Fortuna[4]. La presencia de esta última palabra en castellano me lleva a pensar en el posible origen español de esta *joya,* tal vez regalo de su esposo quien pudo haberla adquirido aquí.

De las joyas de María, que fue *Regente* (1548-1550) de España, junto con su esposo, durante las ausencias de su padre, se destaca una *cruz* de oro con cartelas recortadas, que tiene engastado en el centro un diamante cuadrado tabla, con ocho diamantes más, cuatro rectangulares tabla mayores y otros cuatro triangulares punta. Esta *cruz* no se conserva[5], pero el documento que narra la *Relación de lo subcedido en el desposorio del Serenísimo Rey de España, nuestro Señor, con cuyo poder se desposó el Serenísimo Príncipe Carlos, Archiduque de Austria, con la Serenísima ynfanta Ana…*, hija de María, el 4 de mayo de 1570, al describir el atuendo de la madre de la novia dice: *…Y de la toca colgada una cruz de diamantes grande, nuevamente hecha de mucho valor , con tres grandes perlas por pinjantes de hechura de peras* [6]. La *cruz* aparece pintada en el retrato de la Reina por Antonio Moro de 1551 [7], en él además hay otras *joyas*, así, en el pelo y junto a una *tira de cabeza* engastada con rubíes cuadrados tablas, lleva sobre la frente un *colgante-renacentista* con un diamante cuadrado tabla y una perla redonda pinjante; sobre el recogido que cubre su oreja izquierda hay otro semejante pero más pequeño, engastado con diamantes pequeños y con una perla, esta vez pera, colgando, y en su oreja, un *pendiente* de oro con una perla semejante a la anterior . En el dedo anular de la mano izquierda una *sortija* con un diamante cuadrado tabla y a través del guante de su mano derecha se notan dos *anillos* más en los dedos índice y anular .

La misma *cruz* vuelve a estar presente de nuevo en otro retrato de María, copia del anterior en los Musées Royaux de Beaux-Arts de Bélgica [8].

Me ha llamado la atención los puntos en común de esta *cruz* con la que aparece inventariada como perteneciente a la Reina María de Hungría (1505-1558), hija de Juana La Loca y esposa (1522) de Luis II Jagellón. Reina *consorte* de Hungría hasta la muerte de su esposo (1526) y *Gobernadora* de los Países Bajos de 1531 a 1555, de donde regresaría a España para morir. La *cruz a*parece registrada así: *Ytem. Hazese cargo al dicho rrogier paty de un collar de oro metido en una caxa angosta que tiene veynte e tres pieças de oro esmaltadas y en ellas avia veynte e q(u)tro perlas e seis esmeraldas e cinco rubís y den medio del pendiente atada con una hebra de seda*

---

4 Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*. London, Sotheby Parke Bernet Publications, 1979, p. 397. Quiero agradecer al Padre D. José Anoz, Agustino Recoleto, su amable colaboración con los textos en alemán. El registro dice así: *Item más una insignia completamente dorada con la Fortuna.*

5 Seis cruces de oro engastado con diamantes y perlas pinjantes están catalogadas en N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. Tomo I, volumen 1, p. 374, nº de catálogo 588, pp. 376-377, nº 593, 594, 595 y p. 380, nº 600 y 601, pero ninguna por desgracia es ésta.

6 N. HORCAJO PALOMERO, «Sobre ciertas joyas del siglo XVI y su relación con fuentes documentales y retratos». *Espacio, Tiempo y Forma* nº 6 (1973), p. 215.

7 Museo del Prado, Madrid, nº de inventario P0110.

8 Inventario nº 1297.

naranjada una cruz de diamantes en que parecía aver nueve pieças de diamantes engastadas en oro y pendientes en ella tres perlas que peso treinta e nueve castellanos e medio e veinte e quatro granos que se hallo en posee(sión) del dicho rrogier [9]. Aunque en la *datta* se nos informa que el collar y la cadena le fueron vendidos a una *dama* de la reina, no dejo de pensar que tal vez la *cruz* terminase en manos de su sobrina que la reformó utilizando los diamantes y las perlas.

De esta Reina y Gobernadora se conserva un retrato fechado en 1524, pintado por Hans Krall [10], en el que la Reina tiene prendido en la gorra un *colgante renacentista con monograma,* en concreto las letras *IHS*, engastado con diamantes y tres perlas pequeñas redondas pinjantes. Estas letras pueden ser interpretadas como las tres primeras del nombre de Cristo en griego, Χριστος. En el cuello lleva una gruesa *cadena* de oro a manera de gargantilla de la que pinja un *medallón redondo* con una perla pera en la base. En el medallón están engastadas dos piedras, la superior, más pequeña, es un rubí cuadrado tabla, la inferior un diamante triangular punta, flanqueando las piedras aparecen dos putti apoyados en cuernos de la abundancia.

El Museo Magyer Nemzeti de Budapest[11] conserva una *sortija* de oro esmaltado engastada con diamantes formando la letra M, datada de*circa* 1560 que se considera fue de esta Reina, pero de ser así, la datación tendría que ser anterior porque para esa fecha María había muerto.

En cuanto a Ana de Baviera sólo dispongo de un retrato por Joseph Heintz datado ya en 1604 [12] que no me permite ver sus joyas con detalle, entre ellas distingo una *cruz* engastada con diamantes y un *colgante-renacentista* con otros dos diamantes tablas engarzados y una perla lágrima en la base. Sin embargo quiero señalar que es posible que esta Emperatriz *consorte* recibiese en herencia alguna de las joyas de su abuela Ana, hija de Fernando I y Ana Jagellón, casada con Alberto V de Baviera y que Hans Mielich pintó en el *Das Kleinodienbuch*[13].

La nación *amiga* hasta el famoso *divorcio* fue Inglaterra, allí no hubo solo Reinas *consortes* sino también reinas por *derecho propio*. Las primeras fueron las esposas de Enrique VIII: Catalina de Aragón (1485-1536), Ana Bolena (1501-1536), Jane Seymour (*circa* 1508-1537), Ana de Clèves (1515-1557), Catalina Howard (1520/

9 «Archivo General de Simancas» (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas. 1ª Época. Legajo 1017, folio 1 a y c. 1558. «Rogier Pati tesorero general que fue de la Reina María de Hungría. Cargo de Bienes».

10 Staatsgalerie in der Residenz Bamberg, Bayer.

11 Inv. Ann. Jank. 300. Este dato está tomado de D. SCARISBRICK et alii, *Brilliant Europe: jewels from European courts.* United Kingdom, Thames & Hudson, 2008, p. 75.

12 Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. –Nr. GG_3133.

13 N. HORCAJO PALOMERO, «Joyas *pintadas*. Otra forma de ver las joyas. 2», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2008*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2008, pp. 287-303.

25-1542) y Catalina Parr (*circa* 1512-1548). Las segunda, las hijas del Rey , María I (1516-1558) e Isabel I (1533-1603).

El primer matrimonio del Rey tuvo lugar en 1509, siendo su esposa la *viuda* de su hermano Arturo, Catalina, hija de los Reyes Católicos. La Princesa española no fue demasiado afortunada con respecto a sus *joyas*, las que había traído de España y las que recibió en Inglaterra, pues en un primer momento había tenido, debido a su viudez, que vender algunas para poder mantener su Casa, en concreto unos *brazaletes,* y posteriormente, cuando cayó en desgracia a los ojos de su esposo, tuvo que entregarle todas sus *joyas*, que incluían veinte rubíes y dos diamantes, para que se le diesen a la nueva Reina, Ana Bolena.

Con motivo de su coronación, Catalina había llevado una*corona* de oro, el borde engastado con seis zafi ros y perlas, y Enrique, a lo largo de su vida en común, le había regalado varias *joyas* más, por eso, cuando se encontraron con Francisco I de Francia en el *Campo de la Tela de Oro*, ella llevaba ricas *joyas* y *perlas*, siendo estas últimas muy admiradas [14].

No es posible localizar con tan ambigua descripción ninguna de estas *joyas*, ni siquiera la *corona* está entre las de la Casa Real inglesa, que por otra parte, han sufrido varias remodelaciones; pero se conserva un*colgante granada* en una Colección Privada[15] que sí pudo ser de ella, puesto que la *granada* era uno de sus emblemas.

Es de oro esmaltado y rubíes, se abre por la mitad y en su interior tiene representadas las escenas de la Anunciación y de la Visitación. Por el tipo de trabajo que presenta y porque las carnaciones de las fi guritas están sin esmaltar , podría ser español del primer tercio del siglo XVI. La *granada* era símbolo de castidad y fecundidad [16], valores muy apreciados en un compromiso real y por lo tanto buena para incluir en una dote y con referencia a la suya, se conserva una carta muy curiosa de Catalina a su padre Fernando El Católico en la que le explica que las *joyas* en Inglaterra tenían un precio menor, eran más baratas[17]. Scarisbrick

---

14 A. FRASER, *Las seis mujeres de Enrique VIII* . Buenos Aires, Ed. B. Argentina SA, 1998, p. 73 y pp. 261-262, 313 y 132.

15 Y. HACKENBROCH, ob. cit., p. 316, fotos 822 a/b, lám. XXXVII. Este colgante fue adquirido en la venta de las joyas del Pilar de Zaragoza en 1870.

16 G. De TERVARENT, *Atributos y símbolos en el arte profano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 277-278.

17 *«…My lord, I had forgotten to remind your highness how you know that it was agreed that you were to give, as a certain part of my dowry , the plate and* ***jewels*** *that I brought; and yet I am certain that the king of England, my lor d, will not receive anything of plate nor of* ***jewels*** *which I have used; because he told me himself that he was indignant that they should say in his kingdom that he took away from me my ornaments. And as little may your highness expect that he will take them in account and will return them to me; because I am certain he will not do so, nor is any such thing customary here. In like wise the* ***jewels*** *which I brought from thence [Spain] valued at a great sum. The king would not take them in the half of the value, because here all these things are esteemed much cheaper, and the king has so many* ***jewels*** *that he rather desires money than them. I write thus to your highness because I know that there will be great embarrassment if he will not receive them, except at less price. It appears to me that it would be better if your highness should take them for yourself, and*

comenta[18] que Catalina tenía *joyas* con sus emblemas (lo que avala al *colgante granada* ya citado) y que se quedó con un *collar* español que tal vez podría ser el que voy a citar a continuación.

Michel Sittow pintó el original y la réplica de uno de los primeros retratos de Catalina, ambos en el Kunsthistorisches de Viena[19]. El original, pintado *circa* 1503-1504, es de gran calidad, el otro parece o bien un boceto para el anterior o lo más probable, una copia posterior no demasiado buena y el propio el Museo lo data simplemente como del siglo XVI. Las joyas que lleva en los dos retratos son una *gargantilla* de oro esmaltada muy compacta, a manera de cinta, con dos tipos de eslabones, unos decorados con letras K (Katherine) y una perla y los otros con una flor con un diamante engastado en el cáliz; muestra además una *cadena* larga de oro hecha a base de varias anillas entrelazadas formando cada eslabón. Parecen trabajo español y personalmente me recuerdan a los dibujos de *joyas* de comienzos del siglo XVI, del primer Libro de los *Llibres de Passantíes* , especialmente la gargantilla, aunque el uso de la letra K podría llevar a pensar en un taller inglés.

Ana Bolena se caso con Enrique VIII en 1533. Como ya hemos podido conocer una parte de sus *joyas* eran de Catalina, la primera esposa del Rey , aunque ella también tuvo las suyas propias, regalos de su esposo, entre ellas un *collar* de perlas con un *colgante* engastado de diamantes; pero la más conocida de todas sus *joyas* es sin lugar a dudas el *colgante con la letra B* y tres perlas ovales pinjantes que lleva en el retrato de la National Portrait Gallery de Londres[20]. Holbein diseñó para ella otros *colgantes con iniciales*, en concreto la H(enry) enlazada con la A(nna) [21] pero ninguna de estas joyas se conserva, como tampoco se ha localizado ningún colgante con un *leopardo,* el emblema de la Reina.

La tercera esposa de Enrique fue Jane Seymour, con la que contrajo matrimonio en 1536. Aunque no he encontrado ningún dato al respecto, deduzco por lo anteriormente expuesto, que todas las *joyas* de las Reinas anteriores fueron a parar a sus

---

should give to the king of England, my lor d, his money. Your highness will see what would serve you best, and with this I shall be most content.

The humble servant of your highness, who kisses your hands».

From Richmond, the second of December, 1505.

En http://englishhistory.net/tudor/letter1.html

Como la carta está reproducida en inglés he decidido respetar esta lengua, si bien, el original era en castellano.

18 D. SCARISBRICK, ob. cit., p. 65.

19 Catalogados: INV.– Nr. GG_5612 e INV.-Nr. GG_7046 Para verlos consultar en estos dos link en internet http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1788 y http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=244

20 Anónimo, puede ser fechado entre 1533 y 1535, con nº de catálogo NPG 668.

21 De los diseños de Holbein conservados en el British Museum de Londres, este es el que enlaza la H con la A, con una piedra engastada en el centro por lo que es seguro que fue diseñado para ella: .http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=720718&partid=1&searchText=holbein&fromDate=1500&fromADBC=ad&toDate=1600&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=16

manos, así como otras nuevas, regalos de su esposo. Holbein también diseñó para ella algunas *joyas con iniciales* entrelazadas, esta vez la H(enry) con la I(oanna), y muy especialmente un *colgante* con una esmeralda, piedra que protegía la castidad, y perlas, conservándose este dibujo entre los del British Museum [22], siendo muy similar a los de Ana Bolena.

Holbein es también el autor del, al parecer, único retrato de la Reina, en el Kunsthistorisches Museum de Viena[23], en él, Jane lleva un *collar* de dos vueltas formado por dos tipos de eslabones, las entrepiezas tienen cuatro perlas, las piezas, una montura de oro con un diamante o un rubí tablas engarzados en él. De este collar pende un *colgante renacentista* engastado con un rubí, una esmeralda y una perla pera pinjante. Ciñendo su talle hay una *cintura* de eslabones de oro, las piezas en forma de *ánforas*, símbolo de la pureza [24], alternado con entrepiezas con dos perlas y una piedra tabla en medio de ellas; en la mano izquierda dos *sortijas* de oro, una, en el dedo índice, engastada con un diamante cuadrangular tabla, la otra, en el anular, con un rubí oval con talla cabujón. En este dedo lleva también una simple *alianza* de oro. Finalmente, prendido del escote, lleva un *colgante renacentista con monograma,* en concreto las letras *IHS.* No se conserva ningún colgante exactamente igual a este y o al anteriormente citado, los más parecidos, en el Museo Victoria & Albert de Londres [25], están datados *circa* 1560 y *circa* 1580-1600; en el mismo museo hay un diseño de Arnold Lulls ya de comienzos del siglo XVII [26]. Posiblemente este colgante fue del Rey, porque en un *inventario* del 6 de octubre de 1519 aparece: *A I.H.S of diamonds with 3 hanging pearls*[27]. Cuando Jane murió, muchas de sus *joyas* fueron repartidas entre sus hijastras, María e Isabel, siendo la primera la más beneficiada[28], y así parece ser que sucedió, porque en el *inventario de sus joyas de 1542-1546* aparece esta entrada: *Itm a Ihus dof Diamonde w(hi)t iij. ples pendute at the same,* y más adelante, ya en 1546 vuelve a aparecer así: *Itm a Ihus set all w(hi)t Diamonde w(hi)t iij (small 1) perles pendant*[29]. Estoy convencida de que es el colgante que Jane lleva en el retrato, por lo que pasaría a ser otra de las joyas que he podido documentar hasta el momento.

---

22 Está fechado *circa* 1536-1537. El conservador del Museo también lo relaciona con la tercera esposa del Rey. http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=720789&partid=1&searchText=add.5308.a&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=18

23 Datado ente 1536-1537, tiene el nº de catálogo GG_881.

24 VV.AA., *Oro, gemme e gioielli*. Milán, Mondadori Electa S. p. A., 2007, p. 250.

25 Nº de catálogo M.76-1975 y M.248-1923. En mi tesis catalogué varios más, N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. Tomo I, vol. I, p. 332, nº 515, p. 333, nº 516 y 517 (en el V&A).

26 No he podido localizarlo en la colección online del Museo, así que me es imposible indicar el nº de catálogo del dibujo. Sí aparece reproducido en D. SCARISBRICK,*Tudor and Jacobean jewellery.* Londres, Tate Publishing, 1995, p. 11, foto 3.

27 Y. HACKENBROOCH, ob. cit., pp. 402-403.

28 A. FRASER, ob. cit., p. 391.

29 Y. HACKENBROOCH, ob. cit., p. 403.

La cuarta esposa fue Ana de Cleves con la que contrajo matrimonio en 1540, fue un matrimonio breve, pues la joven no gustó al monarca inglés, en parte porque Holbein, que fue enviado a retratarla, no fue fiel a su imagen, embelleciéndola más de la cuenta. En la ceremonia de esponsales Ana había llevado muchas *joyas*, entre ellas una *corona* de perlas y piedras preciosas entrelazadas con romero, símbolo de amor y fidelidad en el matrimonio [30]. El *anillo* de bodas fue un *posy-ring*[31] con la inscripción: *Dios me envió para cumplir el bien*. Es posible que este *anillo* lo heredase a su muerte la Princesa Isabel, pues fue a ella a quien le dejó parte de sus *joyas*. En el retrato citado, en el Louvre [32], las *joyas* que Ana lleva son: Una *cadena* de oro dada dos vueltas, una *gargantilla* a manera de cinta, con flores esmaltadas en cuyo centro hay engastadas alternativamente una perla y un diamante tabla, con una *cruz*, también engastada con diamantes tablas, colgando. En las manos tiene muchas *sortijas*, dos en el dedo anular de la mano derecha, engastadas con un diamante punta y un rubí cabujón respectivamente, y otra en el dedo índice, con un diamante cuadrado tabla. En la mano izquierda solo lleva una en el dedo pulgar con un rubí cabujón. Pero de todas las *joyas* la más interesante, y de la que apenas se ve el perfil por llevarla prendida en el tocado, es un *colgante* en el que sobre un lecho de frutos se destacan dos figuritas sosteniendo una montura con una piedra engastada; están apoyadas en una flor de perlas y piedras preciosas en alternancia, con otra piedra engarzada en el centro, este colgante parece superpuesto a otro, un *colgante-silbato,* con múltiples piezas rectangulares de oro pinjando, formando borlas, con una pieza esférica en el centro de cada una. Es un ejemplar extraño, de comienzos del siglo XVI, con un valor de talismán, ya que al andar las piececitas de oro pinjantes tendrían que entrechocar entre ellas produciendo un sonido destinado a ahuyentar a las brujas y malos espíritus. Como el emblema de Ana era el *cisne*, creo conveniente indicar la existencia de varios *colgantes cisnes*; dos de ellos, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid [33], no me parecen adecuados para ser considerados como una divisa, los otros dos, en el Metropolitan y en el Hermitage, son de fines del siglo XVI.

El disgusto del Rey se disipó cuando contrajo matrimonio ese mismo año de 1540 con su quinta esposa, Catalina Howard a la que le esperaría el mismo final que a Ana Bolena. Muchas fueron las *joyas* que Enrique regaló a su nueva esposa, así con motivo del Año Nuevo de 1541 le entregó un *collar* con seis diamantes tablas y cinco rubíes con perlas entre ellos que debe ser el que lleva Jane Seymour

30 A. FRASER, ob. cit., pp.422-423.

31 N. HORCAJO PALOMERO, «Shakespeare y las joyas. I.– Las comedias» en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2009*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2009, pp. 352-354.

32 Datado *circa* 1539, catalogado con nº INV.1348.

33 Nº de Catálogo 706 y 4258. En mi tesis catalogué también otros dos colgante más con esta ave, N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. Tomo I, vol. I, p. 244-245, nº 380 y p. 245-246, nº 381.

en el retrato que acabo de analizar. También le dio un *broche* de oro engastado con treinta y cinco diamantes y diez y ocho rubíes [34]. A la muerte de Catalina y como era habitual, todas sus *joyas* le fueron llevadas al Rey. No se conserva ningún retrato de esta Reina, pero se la ha solido identifi car con el de una *dama desconocida,* una pintura en el estilo de Holbein realizada a comienzos del siglo XVII en la National Portrait Gallery de Londres[35]. Entre las *joyas* que lleva en él hay un *medallón oval* con la *historia de Lot* del que se conserva, como ya señaló Hackenbroch, el dibujo preparatorio de Holbein en el Museo Británico [36]. Pero como esta no es razón suficiente para atribuirle el retrato ni identifi car a la *dama* con la Reina, es mejor no seguir con él.

En 1543 Enrique contrajo matrimonio, el sexto y último, con Catalina Parr . Catalina debía de tener algunas *joyas* propias porque al fallecer su madre había heredado una *cadena* de oro con la imagen de San Gregorio. Cuenta Fraser que el Duque de Nájera informó en 1544 que la Reina llevaba, con ocasión de un sarao, dos *cruces* colgando del cuello, un *colgante, ¿renacentista?,* compuesto por diamantes y un *cinturón* (sic) dorado con varios pinjantes. Dos años después, en 1546, y con motivo de la visita al embajador francés, Enrique volvió a regalarle varias *joyas* y éstas constituyeron un problema cuando murió el Rey, porque el Lord Protector no supo distinguir entre las que eran personales y la de Estado, quedándose exclusivamente con el *anillo* de esponsales [37]. El mejor retrato conservado de la Reina es de *circa* 1545 y de autor desconocido [38], en él Catalina lleva una *gargantilla* de oro con dos tipos de eslabones, las piezas tienen un rubí engastado, las entrepiezas tienen dos perlas puestas en vertical. De la *gargantilla* pende un *colgante renacentista* con dos piedras engastadas, la superior, menor, es un diamante tabla, la inferior , mayor, un rubí cabujón, pinjante lleva una perla pera; tanto el *collar* como el *colgante* recuerdan mucho a los de Jane Seymour . En la mano derecha tiene tres *sortijas*, la del índice está engastada con un rubí cuadrado tabla, la del anular con un diamante cuadrado tabla también y la del meñique tiene un rubí redondo cabujón.

Cuando el Rey murió en 1547, y tras el breve reinado de su hijo Eduardo VI, una Reina llegó al trono en 1553 por *derecho propio*, María (1516-1558), la hija primogénita de Enrique con su primera esposa, Catalina de Aragón. María había tenido una niñez y una infancia desgraciadas, hasta que la cuarta mujer del Rey se preocupó por ella, entonces cambió la situación y los regalos entre ellas fueron constantes, entre estos estuvo una *sortija* con un diamante y otras *joyas*, incluso su propio padre, que tanto la había despreciado, llegó a denominarla como *su perla*[39].

34 A. FRASER, ob. cit., pp. 454 y 470.
35 Nº catálogo NPG 1119.
36 Y. HACKENBROCH, ob. cit., p. 276, fotos 737 A/B.
37 A. FRASER, ob. cit., pp. 501 y 546.
38 National Portrait Gallery, Londres, nº de catálogo NPG 4618.
39 A. FRASER, ob. cit., pp. 363 y 336.

LÁMINA 2. *Hans Eworth, retrato de María Tudor (1554). Propiedad Privada.*

En el *inventario* ya citado de 1542-1546 hay muchas registradas, a ella le gustaban bastante, y de entre todas me parece interesante señalar una de 1542: *Itm a Broche of golde of thistory of Moyses striking water out of the Rock-Balace set in the same*[40]. Se conserva un *colgante renacentista* del mismo tema, aunque no se trate de la misma joya, en el Kunsthistorisches Museum de Viena[41], catalogado como trabajo de Ausgburgo de *circa* 1600. En oro esmaltado engastado con rubíes y diamantes, Hackenbroch lo relaciona con Erasmus Hornick y su etapa de Nuremberg [42], pero a mí me parece más acertado considerarlo de la etapa en la que trabajó con Delaune en Augsburgo, antes de 1580 [43].

De María se conservan varios retratos, de cuando era Princesa y de Reina; como tenía que elegir uno de ellos y no quería volver sobre el retrato de Moro en el Prado porque ya lo trabajé en las *Reinas españolas*, me he decidido por un retrato de *Propiedad Privada*, realizado por Hans Eworth en 1554 (lám. 2), aunque algunas *joyas* coinciden con las del otro retrato, entre ellas un *medallón-relicario redondo*

40 Y. HACKENBROCH, ob. cit., p. 403.

41 Nº de Inventario, INV.-Nr. KK_1616.

42 Y. HACKENBROCH, «Erasmus Hornick as a jeweller». *The Connoisseur* nº 166 (1967), pp. 62-63 y *Renaissance…* ob. cit., p. 194, foto 539 a/b.

43 N. HORCAJO PALOMERO, «Etienne Delaune, orfebre» en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2005* . Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2005, pp. 223-225.

que lleva colgando de una cinta de la cintura; de oro, está engastado con diamantes tablas formando una cruz de Jerusalén potenzada que tiene en los ángulos las imágenes del Tetramorfos: los cuatro Evangelistas, Mateo, Lucas, Marcos y Juan con sus símbolos. Este *medallón*, según Scarisbrick, había pertenecido a su padre Enrique y llevaba escrito su lema: *DIEU ET MON DROIT* (Dios y mi derecho)[44]. Alrededor del cuello, la Reina lleva el mismo *collar* del retrato de Jane Seymour y que aparece entre las joyas que su padre entregó a Catalina Howard, con una ligera variante, las entrepiezas de perlas en lugar de cuatro llevan seis, pero como este collar es más corto, en realidad es una *gargantilla,* posiblemente lo mandase reformar y con las piezas de diamantes que sobraron mandó hacer la *cruz Tau* que cuelga de él, con la que buscaba la protección de Dios. Ésta no debió ser la única transformación que sufrió el *collar*, porque en el retrato del Prado también lo lleva, pero en esta ocasión, las entrepiezas sólo tienen dos perlas. Del cuello de su vestido cuelga el *joyel* que también muestra en el retrato de Moro y que es posible que le enviase Felipe II con motivo de su enlace [45], es un *colgante renacentista* de oro esmaltado con roleos y figuritas, con un gran diamante cuadrado tabla engarzado en una montura lobulada y una perla pera pinjando en la base. El colgante pende a su vez de un eslabón engastado con otra piedra, posiblemente un rubí. En las manos de María hay muchas *sortijas*, todas ellas engastadas con diamantes tablas, en la derecha, en los dedos índice y meñique, en la izquierda, en el índice, anular (lleva dos) y meñique. Posiblemente tres de ellas sean las mismas del otro retrato, pintado en ese mismo año de 1554, pero como en el de Ewarth no lleva las *alianzas,* creo que este debe ser algo anterior puesto que la boda por poderes se había celebrado en enero de 1554 y la ceremonia de bendiciones, con el Príncipe ya presente, no se celebraría hasta julio de ese mismo año, es decir seis meses después.

A la muerte de María su hermanastra Isabel (1533-1603) ascendió al trono en 1558 como Reina de Inglaterra por *derecho propio*.

Si a María le gustaban mucho las *joyas*, el gusto de Isabel I por ellas es infinitamente superior, como lo es el culto a su propia imagen que queda patente en los múltiples retratos localizados. La Reina no solo encargaba *joyas* para su propio uso, sino también para regalar, especialmente con motivo del Año Nuevo, y preferentemente tenían que llevar su retrato incorporado [46], como fue el caso de la *Joya Heneage* o *Armada,* regalada por Isabel a Sir Thomas Heneage o la *Joya Fénix*[47].

Ella por supuesto también recibía *joyas* de regalo, destacando las que le entregó el Duque de Alençon, hijo de Enrique II de Francia y de Catalina de Médicis: Una *sortija* engastada con un diamante, un *brazalete* compuesto por eslabones con

44 D. SCARISBRICK, *Tudor…* ob. cit., p. 13, fig. 6.

45 N. HORCAJO PALOMERO, «Reinas y joyas …» ob. cit., pp. 144-145.

46 N. HORCAJO PALOMERO, «El *orfebre* y el joyero del Renacimiento». *Espacio, Tiempo y Forma* nº 10 (1997), p. 157.

47 Victoria & Albert Museum, Londres, *circa* 1595, nº catálogo M.81– 1935, British Museum, Londres, *circa* 1570-1580, nº de registro SLMisc. 1778.

las iniciales de su nombre, Francisco de V alois, y una *insignia* con un camafeo de sardónica con la diosa Diana [48]. ¿Habría pertenecido esta joya a Diana de Poitiers amante de su padre?

Las joyas registradas en sus inventarios son numerosas y diferentes, entre ellas destaca por su tema un *colgante* que le regaló el Conde Ormonde con motivo del Año Nuevo (1577-1578): *A fayer juell of golde, being a phenex, the winges fully garneshed with rubyes and small diamonds, and at the fete thre feyer diamonds and two smaller; in the top a branche garneshed with six small rubyes, and thre very meane perle, and in the bottome thre perles pendant* [49]. Era sin duda un *colgante-figura* con un ave fénix resurgiendo entre sus cenizas, símbolo del triunfo de la vida sobre la muerte, alegoría de la Resurrección de Cristo, augurio de éxito [50] y atributo de la verdad y la esperanza [51]. Aunque tengo localizados tres *colgantes* con esta ave, dos de ellos *renacentistas* y el tercero un *colgante-figura*[52], no se le puede identificar con ninguno.

En el retrato por Nicholas Hilliard de *circa* 1575[53], Isabel lleva prendido en el traje un *colgante-figura* con un fénix, de oro esmaltado de rojo, sobre una terraza formada por las llamas con un rubí cabujón engastado entre ellas, pero tampoco en esta ocasión es posible hacer ninguna identifi cación. En el cuadro podemos además ver otras *joyas,* la Reina lleva una *gargantilla* con dos tipos de eslabones, las piezas son de oro recortado en cartelas con un rubí oval cabujón o un diamante punta engastados alternativamente en el centro, las entrepiezas son eslabones con motivos florales y cuatro perlas engarzadas. En el centro de la *gargantilla* la pieza mayor tiene un diamante punta con una perla pera pinjante. Muestra también un *collar* de dos vueltas de eslabones de oro, y una *cintura* que es un hilo de perlas con una pequeña *broncha* de oro engastada con un diamante tabla. En el pelo tiene una *tira de cabeza* formada por eslabones de cartelas recortadas esmaltadas de rojo con rubíes, diamantes y perlas similares a los de la gargantilla, engarzados, de ella cuelga una perla pera que cae sobre su frente. Cosido al escote del vestido hay otra especie de *collar* también de eslabones, similares a los de la*gargantilla* de referencia, intercalados con rosas engastadas con diamantes puntas, es la Rosa de los T udor, su emblema. Aunque no se ve su mano izquierda si se aprecian las plumas de un abanico, posiblemente el mismo que lleva en otro retrato anónimo de *circa* 1585-1590[54] y que tenía el mango de oro engastado con piedras preciosas.

---

48 D. SCARISBRICK, *Tudor…* ob. cit., p. 15.

49 Y. HACKENBROCH, *Renaissance …* ob. cit., p. 406.

50 C. AGRIPPA, *Filosofía oculta*. Buenos Aires, Ed. Kier S.A., 1982, Libro I, capítulo XXII, p. 39, capítulo XXIIII, pp. 41-42 y capítulo LIV , p. 83.

51 G. De TERVARENT, ob. cit., p. 252.

52 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. Tomo I, vol. I, p. 78, nº de catálogo 110, p. 79, nº 111 y p. 277, nº 437.

53 Tate Gallery, Londres, nº de inventario, L00 128.

54 National Portrait Gallery, Londres, nº de inventario: NPG 2471.

Por su desgraciada relación con Inglaterra creo oportuno citar aquí a otra Reina por *derecho propio*, María Estuardo (1542-1587) de Escocia (1542-1547), quien también había sido Reina *consorte* de Francia (1559-1560) por su matrimonio (1558) con Francisco II. Catalina de Médicis, la madre de su esposo le había regalado las joyas que había traído de Florencia y las famosas perlas. Las *joyas florentinas* tenían que ser las habían sido realizadas en Mantua bajo la supervisión de Beatriz D´Este y que había adquirido para ella su hermano el Duque Alejandro; las *perlas*, formaban parte de la dote que le había dado su tío el Papa Clemente VII [55]. Estas perlas eran veinticinco, del tamaño de una nuez moscada, más seis hilos más, y María, estando ya de vuelta en Escocia, se las ofreció por un buen precio a Isabel I y esta se las compró [56]. En un inventario que se hizo de las *joyas* de María, ya viuda, de 1561-1562, hay dos entradas de perlas, pero ninguna de ellas me parece que hace alusión a éstas, lo que si hay inventariadas son seis pieles de marta (4) y armiño (2) con *cabezas* de cristal o de oro y esmaltadas y engastadas con piedras preciosas, semipreciosas y perlas. De todas ellas, mayoritariamente engastadas con diamantes, rubíes y perlas, me ha llamado la atención la siguiente, con turquesas: *Ung loup feruier garny d´une teste de marte de cristal acoustree dor esmaillee de rouge garnye de xxj turquoyses*[57]. Aunque tengo localizadas nueve *joyas* con cabezas de marta [58], por las descripciones de los inventarios, no creo que puedan ser relacionadas con las de la Reina.

De las imágenes de María me parece interesante un retrato realizado por François Clouet datado *circa* 1559[59] (lám. 3); en él, la Reina adorna sus cabellos con hilos de perlas, lleva un *pendiente* con una perla pera y un largo *collar* también de perlas con un nudo de varias vueltas en el cuello, así que es posible que fuesen las que le regaló Catalina. De estas perlas, lo más destacable sería su color , un gris casi negro.

Y de la mano de María pasamos a Francia y a la recién nombrada Catalina (1519-1589), esposa de Enrique II (1533), y no sólo *reina consorte*, sino también *Regente* a la muerte de su esposo (1559) y durante la minoría de edad de sus hijos y reyes Carlos IX y Enrique III. Catalina era una Médicis, con toda la carga que supone afirmar esto, fue una amante del Arte en todas sus manifestaciones y mecenas de artistas, entre los que hubo *orfebres-joyeros* como François Dujardin y Etienne Delaune. Dujardin fue *orfebre de la Reina* posiblemente a partir de 1569. Remito a Hackenbroch[60] para todo lo relacionado con la relación de la Reina y Dujardin,

---

55 A. FRANCHI, *Catalina de Médicis*. Barcelona, Planeta-De Agostini S.A., 1996, pp. 280 y 43.

56 D. SCARISBRICK, *Tudor…* ob. cit., p. 17. Para saber más sobre las joyas de esta Reina se aconseja consulta a Y. HACKENBROCH, *Jewellery…* ob. cit., pp. 286-287.

57 Y. HACKENBROOCH, *Renaissance…* ob. cit., p. 404. Para saber más sobre las joyas de esta Reina se aconseja consultar también las pp. 286-287.

58 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. Tomo I, vol. I, pp. 842-846, nº de catálogo: 1239, 1240, 1241, 1242, 1243, 1244, 1245 y 1246.

59 Victoria & Albert Museum, Londres, inventario nº 625-1882.

60 Y. HACKENBROCH, *Renaissance…* ob. cit., pp. 93-100.

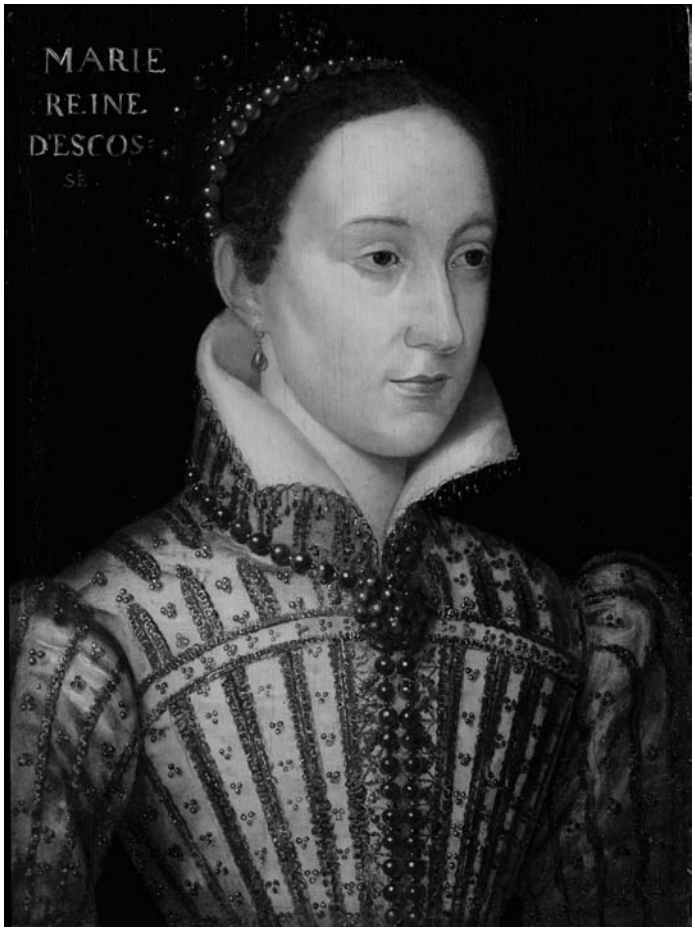


LÁMINA 3. *François Clouet, retrato de María Estuardo (circa 1559). Museo Victoria & Albert, Londres. Foto © Victoria & Albert Museum, London.*

sin embargo quiero hacer referencia a un *colgante-renacentista* en oro esmaltado engastado con diamantes y esmeraldas[61], porque según ella, la propia Reina cita un *colgante* similar en una carta fechada en 1571, aunque con una sola esmeralda y un rótulo; sin embargo Anna Sommers Cocks [62] no opina lo mismo, cree que no es este colgante porque tiene dos esmeraldas en lugar de una, y el monograma MA, datándolo *circa* 1575. Me parece conveniente añadir aquí que a Catalina le gustaban las esmeraldas porque el verde era su color hasta que se quedó viuda.

61 Cabinet des Médailles, París, nº de inventario 336.

62 A. SOMERS COCKS et alii, *Princely magnificence. Court Jewels of the Renaissance. 1500-1630*. Londres, Debrett Peerage Limited, 1980, p. 56, nº de catálogo y foto 26. Para ella Dujardin entró a trabajar como orfebre de la Reina en 1560.

Aunque el lujo rodeó siempre a la italiana, me ha llamado mucho la atención sus escasos retratos y el poco empleo que hace de las *joyas* en la mayoría de ellos, en algunos incluso ninguna, habría que señalar su viudedad como culpable de esta situación, pero puede ser que, aunque tuvo muchas, no le gustara demasiado ponérselas, excepto en ocasiones muy puntuales, lo que quizás también podría explicar que le costase tan poco desprenderse de algunas de ellas para, como ya he explicado más arriba, regalárselas a su nuera María Estuardo. Debió de recibir muchas de su futuro esposo y de la Familia Real Francesa, sin olvidar las que su tío, el Papa Clemente VII le regaló, además de las perlas ya citadas, una *cintura* de oro engastada con rubíes y diamantes tasada en más de nueve mil escudos, y al parecer tres ejemplares de *leyenda*: El *huevo* de Napoleón, la *punta* de Milán y la *lámina* de Génova[63]. Cuando Catalina murió dejó sus joyas personales [64] a su nieta Cristina de Lorena, y efectivamente así aparecen registradas en un *inventario* de 1589 en el *Archivio di Stato di Firenze, Guar daroba Medicea, 152*[65], pero al no estar publicados los *ítems* en la bibliografía a la que he podido tener acceso, me es imposible en este momento citar algún ejemplar y lo que es más importante, cotejarlo con los *inventarios* publicados de Catalina, aunque posiblemente alguna de las *joyas* expuestas en el Museo degli Argenti (Palazzo Pitti, Florencia) como pertenecientes a la Duquesa de T oscana fueran de su abuela.

Lo que sí le interesaba y mucho a la Reina de Francia eran las *joyas* con valor de *amuleto:* Tuvo un *brazalete* de piedras semipreciosas con imágenes grabadas y cuentas talladas en huesos de cráneo humano, fechada en 1559[66], pero al desconocer cuales eran las piedras engastadas en él no me es posible establecer que clase de protección buscaba la Reina al usarlo.

De los retratos de Catalina he querido elegir uno en el que sí lleva *joyas*, de Escuela Francesa del siglo XVI y datado *circa* 1547-1559 (anterior a la muerte de Enrique)[67], en él la profusión de perlas cosidas en su vestido y tocado es impresionante, pero no se quedan atrás las *joyas,* en las orejas lleva *pendientes* con una perla pera y al cuello una *gargantilla* en la que se alternan las piezas, engastes de oro lobulados con un diamante cuadrado ¿tabla? y una perla pera colgando, con las entrepiezas formadas por tres hilos de perlas. La *cintura* sigue el mismo patrón que la gargantilla y de ella le cuelga, casi a la altura de los pies, una cruz griega, con cinco diamantes cuadrados tablas, el central mayor , engarzados en monturas

63 A. FRANCHI, ob. cit., pp. 43-44.

64 En Francia Francisco I había instituido las *Joyas de la Corona* e 15 de junio de 1530.

65 M. SFRAMELLI et alii, *I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto* . Liborno, Sillabe, 2003, p. 204. También HACKENBROCH (*Renaissance…* ob. cit., p . 390) indica la presencia de la herencia de Catalina en las joyas de Cristina de Lorena, remitiendo al Archivo mediceo, Florencia, 6354ª, folio 173 ff.

66 A. FRANCHI, ob. cit., pp. 251-252.

67 Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florencia, inventario 1890, n. 2448. Lleva la inscripción *Caterina de Medicis/ Reyne de France* .

piramidales. De los brazos y del pie de la *cruz* penden tres perlas peras, la del medio más grande. Lleva además otro *collar* igual, excepto las piezas que no tienen perlas peras pinjantes, recogido sobre el pecho donde cuelga una cruz bastante larga, engastada con siete diamantes tablas ¿puntas? también en monturas piramidales, con dos perlas, una oval fi ja y otra pera, colgándole de los brazos, y al pie un racimo de otras tres perlas peras pinjantes.

Pero no solo Catalina y María Estuardo fueron Reinas de Francia, *antes* que ellas lo hicieron las dos esposas (casadas en 1514 y 1530 respectivamente) de Francisco I, Claudia (1499-1524), hija de Luís XII, y Leonor (1498-1558), hija de Juana La Loca y Felipe I El Hermoso; y *después*, Isabel (1554-1592), esposa (1570) de Carlos IX e hija de Maximiliano II y María, hija de Carlos I y V .

Al no disponer prácticamente de datos sobre Claudia, y a que la mayor parte de su vida transcurre en el siglo XV , he optado por apartarla, centrándome en las otras dos Reinas *consortes* de las que ya advierto que tampoco dispongo de una información amplia, pero al menos sí de buenos retratos.

Leonor, Eleonora, había sido Reina *consorte* de Portugal por su matrimonio (1519) con Manuel I El Afortunado. Debía tener muchos bienes porque cuando murió dejó a su hija María (de su primer esposo) una cuantiosa fortuna y *joyas*, tanto portuguesas como francesas. Entre las *joyas* que Manuel I El Afortunado le regaló cuando se casó, estaba: *Item, suma otra gargantilla de perlas e ouro que tenía six perlas pendentes que pesa dos ¿ducados? y quatro onzas* [68].

Solo he podido localizar un retrato que es el que comentaré, pintado por Joos Van Cleve *circa* 1530[69]. En él, además de todas las piedras cosidas en el vestido, incluidos dos rubíes tablas rectangulares de buen tamaño, Leonor lleva una *tira de cabeza* con eslabones, las piezas de diamantes y rubíes cuadrados tablas alternado con las entrepiezas que llevan perlas, y sobre su oreja izquierda un *colgante* formado por un eslabón con un diamante cuadrado tabla y una gran perla pera pinjante. En las orejas, tapadas por el peinado, se aprecian unos *pendientes* de oro con tres perlas peras pinjantes. En el cuello, un *collar* de eslabones alargados de oro esmaltado, iguales, engastados con diamantes cuadrados tablas alternando con perlas, sólo la pieza central es mayor y en ella el diamante es triangular . Este *collar* tiene una estructura similar a tres diseñados por Holbein, si bien en sus eslabones no hay piedras ni perlas engastadas, sino que siguen patrones de arabescos, grutescos y roleos vegetales[70] y son además, algo posteriores, *circa* 1532-1543, pero prueban que este modelo de collar estuvo de moda en esos años.

---

68 AGS, Patronato Real, Tratados con Portugal, Caja 50, folio 36r , nº 44, s/f [1518]. «Relación de las joyas que el Rey D.Manuel de Portugal dio a la Reina Dª Leonor su mujer al tiempo de su matrimonio».

69 Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv.-Nr. GG_6079.

70 British Museum, Londres, nº inventario SL. 5308. 145, SL, 5308.144, SL. 5308 y 152.

Lleva también dos *sortijas* en la mano derecha, la del índice con un diamante cuadrado punta y la del anular, algo menor, con un rubí tabla.

En cuanto a Isabel, tampoco dispongo de más datos sobre esta Reina que sus retratos, y de ellos me ha parecido interesante estudiar el realizado por François Clouet de *circa* 1571[71]. En él, Isabel, además de las perlas y eslabones engastados con rubíes y diamantes cuadrados tablas que lleva como *tira de cabeza*, y de las cintas de eslabones similares cosidas al cuello y escote de su vestido, en los hombros tiene una *cadena* de oro esmaltada con tres tipos de eslabones, las piezas están engarzadas con rubíes cuadrados tablas, mientras las entrepiezas llevan una perla redonda en monturas que parecen flores, y entre ellas hay otro eslabón de oro esmaltado de negro. Recogiendo este *collar* y sobre el pecho lleva un *colgante-renacentista* de oro esmaltado con cartelas recortadas y dos piedras cuadradas tablas engastadas en monturas lobuladas, la inferior, mayor, es un diamante, la superior, un rubí. En la parte inferior tiene una perla pera pinjante. En las manos, dos *sortijas,* la mayor, en el dedo índice de la mano derecha, tiene un diamante tabla, la menor, en el meñique de la izquierda un rubí igualmente tabla. De todas las *joyas* que lleva, sin duda la más interesante es el *colgante*, similar al que presenta, sobre el recogido que tapa su oreja izquierda, Isabel de Valois en el retrato por Pantoja de la Cruz de 1604 [72], sobre este *colgante* opiné en su momento que tal vez fue realizado en Francia por orden de Catalina que se lo envió a su hija con otras joyas en 1560, de modo que es posible que ambos se hubiesen ejecutado en el mismo taller e incluso puede ser que sean trabajo de Delaune [73].

Leonor había sido primero, como ya he indicado, Reina de Portugal así que sería bueno seguir con este país. Las Reinas portuguesas del siglo XVI fueron la ya citada y su hermana Catalina (1507-1578), casada (1525) con Juan III. Para estudiar las joyas de Catalina[74], *consorte* y *Regente*, recurro a un retrato que fue pintado por Antonio Moro *circa* 1552[75]. Las *joyas* vistas en él son muy bonitas y buenas y hay muchas. En el cabello, una *tira de cabeza* de oro con piezas y entrepiezas, engastadas alternativamente con diamantes talla punta y perlas redondas. En las orejas luce unos *pendientes* formados por una especie de florón con dos volutas o motivo de orejas adosadas, y tres perlas redondas pinjantes. Este tipo de pendientes no fue el más utilizado durante el siglo XVI, en el que predominaron los compuestos por un

71 Museo del Louvre, París, nº inventario 3254.

72 Museo del Prado, Madrid, inventario P01030.

73 N. HORCAJO PALOMERO, «Reinas y joyas…» ob. cit., p. 148.

74 Aunque he consultado AGS, Patronato Real, Tratados con Portugal, caja 50, nº 57, Évora, 16.II. 1525, «Inventario y evaluación de las piezas de plata y joyas que llevó en dote la Infanta Catalina al tiempo de su casamiento con el Rey de Portugal Juan III». Me siento incapaz de leer algunas palabras de los Items, de forma que no me parece oportuno citarlos en texto, pero aparecen joyas tan interesantes como … *Un diamante punta grande engastado en una rosa douro esmaltada… tres perlas grosas pendentes…,* folio 3r.

75 Museo del Prado, Madrid, inventario nº P02109.

simple aro de oro con una perla pera pinjante, como ya he señalado en anteriores retratos. Alrededor del cuello una *gargantilla* muy compacta, elaborada con dos tipos de eslabones, las piezas tienen una flor de cinco pétalos engastada alternativamente con diamantes y rubíes, las entrepiezas, dos perlas. En la cintura lleva un *escudo coronado*, con un gran rubí cabujón engastado en una montura lobulada con alas y un diamante tabla en una montura similar, con tres perlas redondas atravesadas por permios. En la parte inferior dos especies de balaustres cada uno con otra perla. Desconozco todo lo referente a este escudo, no parece que sea el de Portugal, al menos no coincide con el actual, ni es el escudo de la Casa Avis. En cuanto a las *sortijas,* lleva muchas, en los dedos pulgar, índice, anular y meñique de ambas manos. Llamándome la atención que las de la izquierda tengan todas engastados diamantes cuadrados y rectangulares tablas, y las de la derecha rubíes redondos y ovales cabujones.

La preferencia por los *diamantes y los rubíes* en las sortijas de los *retratos reales* solo me la puedo explicar en relación con los poderes mágicos de estas piedras y su simbología, porque se conservan *sortijas* del siglo XVI con otras piedras, esmeraldas por ejemplo[76], que no aparecen en estos retratos, es más, las piedras que se repiten constantemente son el diamante y el rubí, y estoy empezando a pensar que además de significar fidelidad y castidad, eran el *símbolo del poder y la realeza*.

Faltan *joyas, documentos* y *retratos* de otras *Reinas, Duquesas* y *Gobernadoras* por estudiar, analizar y observar, pero se ha hecho tarde y *hemos* preferido posponer *nuestra* cita para otra ocasión, espero no defraudarlas.

76 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. Tomo I, vol. II, pp. 958-966, nº 1444 a1465.

Il database degli Argenti dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

SERGIO INTORRE
Università degli Studi di Palermo

Fin dalla sua istituzione, il 26 febbraio del 2006, l'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia «Maria Accascina», creato e tuttora diretto da Maria Concetta Di Natale, Professore Ordinario di Museologia e storia del collezionismo e Storia delle arti applicate e dell'oreficeria dell'Università degli Studi di Palermo, ha avuto tra le sue finalità «schedare e mettere in rete tutto quanto nel settore è stato edito, raccogliere volumi e materiali fotografici, realizzare sulle materie di suo interesse convegni di studi, pubblicazioni, mostre e ogni altra iniziativa scientifica e culturale»[1]. In questi anni l'Osservatorio ha perseguito questi obiettivi, dotandosi di strumenti utili alla loro realizzazione. Sono stati quindi costituiti nella sede di Piazza Marina a Palermo una biblioteca e un archivio fotografico e la struttura si è dotata di un sito internet (www.unipa.it/oadi), che, oltre a venire aggiornato regolarmente con le ultime novità relative al panorama nazionale ed europeo delle Arti Decorative (pubblicazioni, convegni, mostre, etc.), offre agli studiosi la possibilità di consultare on line risorse bibliografiche relative agli studi sulle Arti Decorative nelle singole regioni italiane e nei Paesi europei, riviste specializzate, saggi scientifici e schede di musei che espongono collezioni attinenti alla ricerca e agli studi che l'Osservatorio promuove e porta avanti (lám. 1). Contestualmente allo sviluppo di queste risorse,

1 Università degli Studi di Palermo-Dipartimento Studi Storici e Artistici, verbale n. 1/2007.

LÁMINA 1. *L'homepage del sito dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia (wwwunipa.it/oadi).*

implementate a beneficio degli studiosi del settore, si è proceduto anche alla creazione di un archivio digitale (database) di opere d'arte, che contenesse il lavoro di schedatura condotto da ricercatori, dottorandi e studenti, coordinati da Maria Concetta Di Natale, del patrimonio artistico delle Arti Decorative, coerentemente con le finalità dell'Osservatorio. La prima sezione dell'archivio ad essere sviluppata è stata quella relativa agli argenti, privilegiando nella fase iniziale opere il cui autore fosse documentato con certezza. Il primo nucleo inserito nel database è stato rappresentato da opere siciliane dal XIV al XIX secolo. Si va infatti dalla croce astile in argento sbalzato e cesellato del 1386 di Giovanni dei Cioni, custodita nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo e proveniente dalla chiesa Madre di Salemi [2] all'ostensorio in argento dorato, sbalzato, cesellato, con parti fuse, oro e pietre

2 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro dei Vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*. Marsala, 1993, pp. 21-22; P. ALLEGRA, scheda 1, in M.C. DI NATALE, *Il Tesoro dei Vescovi...* ob. cit., p. 95; M.C. DI NATALE, *Oreficeria siciliana dal Rinascimento al Barocco*, in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Catalogo della mostra a cura di S. Rizzo. Catania, 2008, p. 34.

preziose del 1852 di Giovanni Fecarotta, già a Monreale, custodito nell'abbazia di San Martino delle Scale[3]. La realizzazione del database e la necessità di immaginare una navigazione attraverso queste opere ha suscitato una serie di riflessioni che cercheremo di esporre da qui in avanti.

Nella fase di progettazione dell'archivio, due erano le esigenze più importanti da soddisfare: la prima era offrire a chi lo avrebbe consultato funzioni avanzate di ricerca che consentissero di filtrare i dati in base a parametri precisi; la seconda era la possibilità di integrarlo con il sito internet dell'Osservatorio, che costituiva senza dubbio il punto di accesso più idoneo per una consultazione a distanza. Per quanto riguarda la prima esigenza, la struttura tipo delle schede da inserire nell'archivio prevedeva la tipologia dell'opera (calice, ostensorio, etc.), i materiali e le tecniche, le dimensioni, eventuali marchi o iscrizioni, l'autore, il console, l'ubicazione dell'opera e la bibliografia ad essa relativa, oltre ad un'immagine dell'opera stessa. La ricerca doveva quindi offrire sia la possibilità di filtrare i dati relativi alle opere in base a ciascuna di queste variabili, sia di incrociare più variabili in modo da visualizzare, ad esempio, tutti i calici conservati in una determinata città o tutte le opere in argento sbalzato di una determinata epoca e così via. Alla luce di questa necessità, si imponeva la scelta di un database di tipo relazionale, che desse la possibilità di incrociare i dati di più opere al fine di realizzare ricerche mirate, ponendo appunto in relazione parametri diversi relativi alle opere archiviate. Ho scelto pertanto di utilizzare MySql come sistema di gestione di database relazionali, sia perché al momento è il sistema più diffuso, sia perché offre una compatibilità totale con diversi sistemi operativi (Windows e Linux, soprattutto). Per l'amministrazione del database ho invece adottato phpMyAdmin, che era già presente nell'architettura software del server dell'Università degli Studi di Palermo, che ospita sia il database che il sito dell'Osservatorio, ma soprattutto perché consente una piena interazione con il linguaggio PHP, attraverso il quale, come dirò tra poco, ho implementato le interazioni tra l'interfaccia utente del sito e il database. Una volta creato il database e strutturato i campi (autore, datazione, materiali, etc.), ho proceduto all'inserimento dei dati delle schede, creando così l'archivio vero e proprio (lám. 2). A questo punto, realizzata la struttura lato server, era necessario creare un'interfaccia utente che desse la possibilità di effettuare ricerche sul database. Ho perciò creato una maschera di ricerca strutturata in campi, annidandola nel codice HTML del sito dell'Osservatorio, che interrogasse il database attraverso query PHP e restituisse pagine dinamiche di risultati della ricerca. Queste pagine presentano l'elenco delle schede che soddisfano i criteri di ricerca, con una miniatura dell'immagine dell'opera e una sintesi dei dati

3 S. BARRAJA, *Un episodio di conservazione della suppellettile ecclesiastica*, in *L'Eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*. Catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale e F. Messina Cicchetti. Palermo, 1997, p. 319; R. VADALÀ, *Catalogo delle suppellettili liturgiche d'argento*, in *L'Eredità*... ob. cit., p. 173.

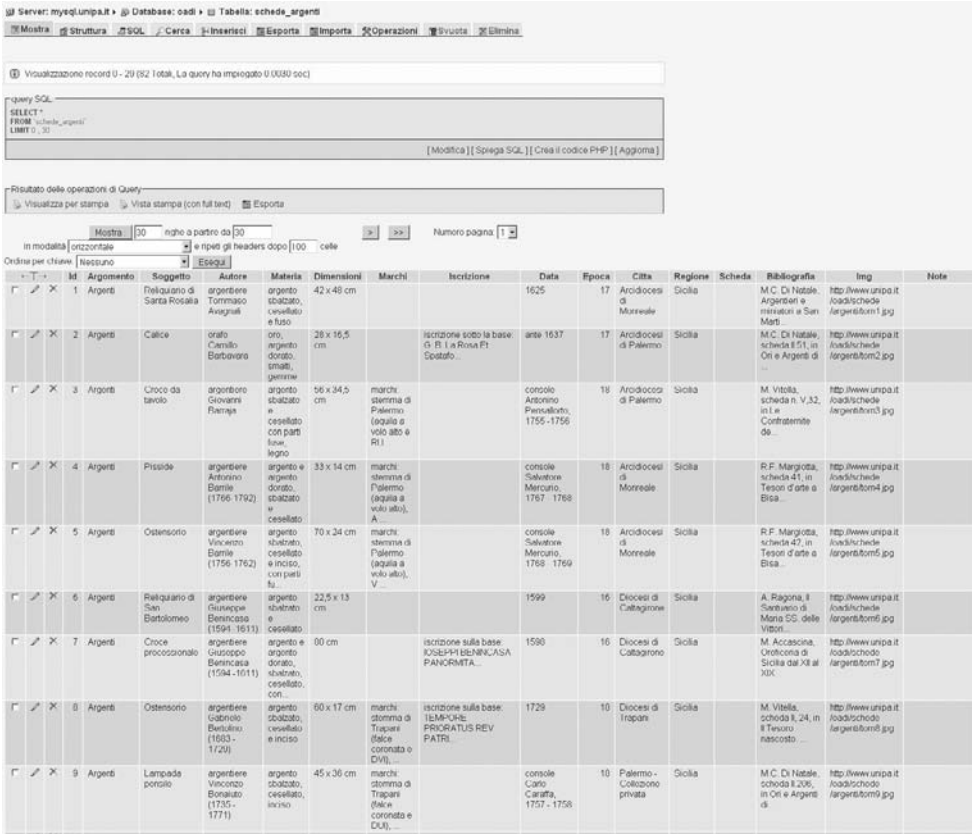


LÁMINA 2. *Il database degli Argenti dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia.*

contenuti nella scheda (tipologia, autore, materia, datazione e ubicazione) (lám. 3). Ciccando su ognuna delle voci di questo elenco, si accede alla scheda completa dell'opera corrispondente. Dal punto di vista del visitatore, la consultazione della scheda costituisce il punto di arrivo della ricerca, che è cominciata con l'inserimento delle parole chiave nei campi della maschera di ricerca. Una volta consultata la scheda, il visitatore può ovviamente effettuare ulteriori ricerche (lám. 4).

Come osserva giustamente Manovich, mentre i media tradizionali comunicano in base a un flusso di informazioni che va dalla realtà ai media e quindi al pubblico, l'Era Digitale «ha portato con se' un nuovo algoritmo culturale: realtà → media → dati → database» [4]. La maggior parte dei siti che oggi popolano la rete fanno

4 L. MANOVICH, *Database as symbolic form*, in R. PARRY (edited by), *Museums in a digital age*. New York, 2010, p. 68.

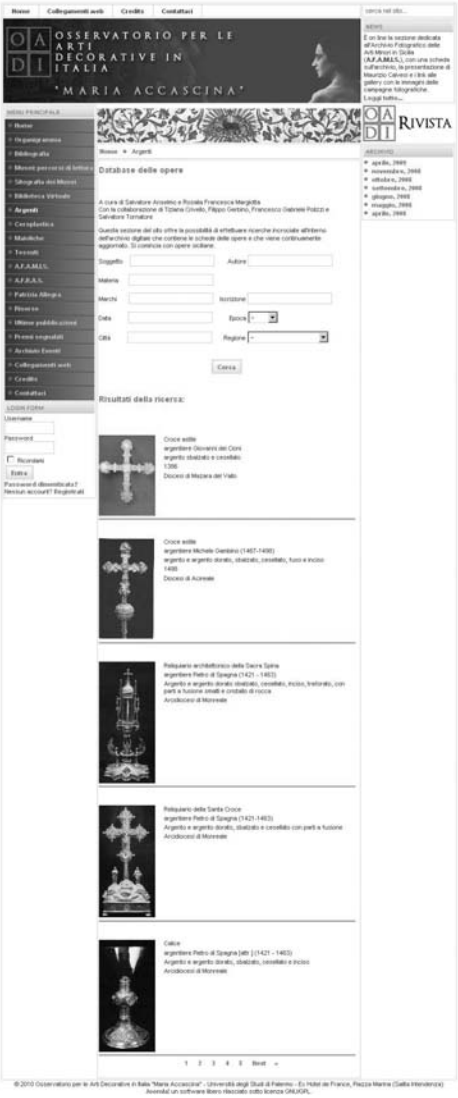


LÁMINA 3. *Una pagina tipo di risultati della ricerca.*

LÁMINA 4. *Un esempio di scheda.*

ormai riferimento a un database, dalle raccolte di immagini ai siti di e-commerce che presentano on line i cataloghi dei loro prodotti, dalle biblioteche on line agli archivi video, etc. La rappresentazione che un database dà del proprio contenuto non è narrativa, come quella dei media tradizionali, che prendono elementi della realtà per raccontare una storia al pubblico, secondo un preciso percorso lineare. I

database sono soltanto raccolte di dati organizzati in una struttura logica, all'interno dei quali possono essere effettuate ricerche e che possono essere navigati dall'utente non secondo sequenze prestabilite, ma con percorsi sempre differenti che cambiano da utente a utente. Alla luce di queste considerazioni, durante la progettazione del database degli Argenti dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia mi sono interrogato su come cambia il modello proposto da Manovich quando viene applicato allo studio dell'opera d'arte. Ognuna delle schede inserite nel database è il risultato di una ricerca scientifica condotta innanzitutto sul campo con un contatto diretto con l'opera, di una ricerca storico-artistica, di una ricerca documentaria e di analisi iconografiche ed iconologiche condotte sull'opera stessa. I risultati di questa ricerca sono confluiti in studi che sono stati pubblicati. Da questi studi sono stati estrapolati i dati che costituiscono le schede, che sono state infine inserite nel database. Il modello di Manovich applicato allo studio dell'opera d'arte potrebbe quindi essere così modificato: opera d'arte → ricerca scientifica → pubblicazione dati → database. Il risultato è un archivio digitale di opere d'arte e dei dati ad esse relativi, private (com'è naturale in una struttura come quella in questione) della dimensione narrativa che avevano negli studi di cui erano oggetto, in cui venivano contestualizzate in una sequenza lineare. Tocca adesso al visitatore ricontestualizzare le opere in un percorso personale, attraverso l'utilizzo delle differenti chiavi di ricerca che l'architettura client-server e l'interazione tra sito e database gli offrono.

Così si potrebbe decidere di visualizzare tutti gli ostensori, apprezzandone l'evoluzione della tipologia dal modello architettonico a quello a raggiera, soffermandosi su esemplari di particolare pregio, come ad esempio l'ostensorio architettonico in argento e argento dorato, sbalzato, cesellato e fuso che Bartolomeo Tantillo realizzò nel 1532, oggi nella Chiesa Madre di Castelbuono, che nell'ambito di questa tipologia rappresenta una «tra le sue espressioni più monumentali» [5]; o l'ostensorio con Sant'Ignazio di Antonio Nicchi in argento dorato, gemme e smalti, realizzato nel 1736 durante il consolato di Hieronimo Cristadoro (1736-1737), come rivelano le iniziali GCR36 intorno alla lente, custodito nella chiesa del Gesù di Casa Professa a Palermo [6]. Lo stesso criterio di ricerca potrebbe essere applicato anche ai calici, passando così dal calice in argento e argento dorato, sbalzato, cesellato e inciso realizzato da Pietro di Spagna nella seconda metà del XV secolo, custodito nell'Abbazia di San Martino delle Scale di Monreale [7] a quello di don

5 M.C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*. «Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo» n.1, collana di studi diretta da M.C. Di Natale. Caltanissetta, 2005, p. 25; M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*. Catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale. Milano, 2001, p. 26.

6 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*. Palermo, 2000, p. 201.

7 R. VADALÀ, scheda n. 4, in *Splendori*… ob. cit., pp. 355-356.

Camillo Barbavara, ante 1637, in oro, argento dorato, smalti e gemme del T esoro della Cattedrale di Palermo [8].

Volendo invece operare una ricerca per artista, si potrebbero consultare le schede relative a personalità come quella di Michele Ricca, attraverso opere come il reliquiario del capello e velo della Vergine, in argento sbalzato e cesellato con parti fuse rifinite a cesello e cristallo, del 1620 circa, nella chiesa di San Domenico a Palermo [9] o la mazza in argento sbalzato, cesellato, inciso, con parti fuse e rame dorato del 1652 nella Chiesa Madre di Caccamo [10]. Come già detto, è possibile incrociare più variabili, cosa che rende possibile ricerche più articolate. Si potrebbe decidere di effettuare una ricerca compilando i campi relativi alla tipologia dell'opera e all'autore, allo scopo di ottenere, per esempio, un elenco dei reliquiari a busto di Pietro Rizzo, come quello di San Tommaso in argento e argento dorato, sbalzato, cesellato e fuso del 1598, custodito nell'Abbazia di San Martino delle Scale di Monreale [11] o quello di San Benedetto in argento sbalzato, cesellato e fuso del 1607-1608, custodito anch'esso nell'Abbazia di San Martino delle Scale[12]. O ancora, aumentando il numero delle variabili, si potrebbe effettuare una ricerca sulle opere realizzate a Palermo nel XVIII secolo che contengono gemme, cosa che ci porterebbe alla consultazione, tra le altre, della scheda relativa alla Gioia del santo Costato di Francesco Burgarello in oro e gemme ante 1781, del T esoro della Cattedrale di Palermo [13].

Come è evidente, le possibilità di ricerca sono molteplici, e ovviamente aumentano all'aumentare delle schede inserite nel database, che per questo è in continuo aggiornamento. L 'affermarsi di questo tipo di struttura nel panorama della comunicazione digitale, on line e off line, e le opportunità che una ricerca effettuata attraverso una o più variabili offre di aprire orizzonti di studio diversi e

---

8 M.C. DI NATALE, scheda I, 47, in *Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*. Catalogo della mostra a cura di V . Abbate. Napoli, 2001, pp. 146-148; M.C. DI NA TALE, scheda n. 68, in *Splendori*… ob. cit., p. 403.

9 E. D'AMICO, scheda n. II 48, in *Ori e argenti di Sicilia, dal Quattrocento al Settecento* . Catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale. Milano, 1989, p. 222; R. V ADALÀ, scheda n. 59, in *Splendori*… ob. cit., pp. 395-396.

10 M.C. DI NATALE, scheda n. II 49, in *Ori e argenti* … ob. cit., pp. 222-223; R. V ADALÀ, scheda n. 84, in *Splendori*… ob. cit., p. 414; M.C. DI NA TALE, *Per un Museo all'Accademia delle Scienze Mediche*, in *Nel Corpo, nel Paesaggio. Quindici artisti per l'Accademia delle Scienze Mediche* . Catalogo della Mostra a cura di A. Gerbino. Bagheria (Palermo), 2008, pp. 9-11.

11 M.C. DI NATALE, *Argentieri e miniatori a San Martino delle Scale* , in *L'Abbazia di San Martino. Storia, Arte, Ambiente* . Atti del convegno «Storia-Arte-Spiritualità» a cura di A. Lipari. Palermo, 1990, pp. 135-136; M.C. DI NA TALE, *Le arti decorative*, in *L'Eredità*… ob. cit., p. 145; R. VADALÀ, scheda n. 5, in *L'Eredità*… ob. cit., p. 163.

12 M.C. DI NATALE, *Argentieri*… ob. cit., pp. 135-136; M.C. DI NATALE, *Le arti decorative*, in *L'eredità*… ob. cit., p. 157; R. V ADALÀ, scheda n. 9, in *L'eredità*… ob. cit., p. 166; R. V ADALÀ, scheda n. 56, in *Splendori*… ob. cit., p. 393.

13 M.C. DI NATALE, *Gioielli*… ob. cit., p. 238; 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, pp. 32-33.

nuovi, hanno riportato in auge una metafora che aveva avuto un grande successo all'inizio degli anni Novanta, quando per descrivere l'infi nità di percorsi possibili che una struttura ipertestuale, quindi non lineare, per sua stessa natura implicava, si ricorreva alla metafora borgesiana del «giardino dei sentieri che si biforcano». Nel racconto, l'autore parla di «un labirinto sinuoso e crescente che abbracciasse il passato e l'avvenire» [14] e fa dire al protagonista che deve decifrare il labirinto stesso: «Mi sentii, per un tempo indeterminato, percettore astratto del mondo» [15]. In un labirinto di opere d'arte, come il database degli Argenti dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia può essere descritto, lo studioso deve quindi farsi percettore astratto del mondo, individuando i percorsi attraverso il labirinto, che diventa quindi, più che un enigma, la più grande delle opportunità.

14 J.L. BORGES, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, trad. di F. Lucentini. Torino, 1985, p. 59.

15 Ibídem.

Envío de unos bejuquillos de oro de China por la ruta del galeón de Manila

YAYOI KAWAMURA
Universidad de Oviedo

La presencia en España durante el siglo XVII de cadenas de oro elaboradas en Asia es conocida mediante algunos ejemplares y también a través de algunos cuadros. Como indica Letizia Arbeteta [1], Felipe IV retratado por Velázquez porta una gran cadena, tipo banda, y lo mismo sucede en un retrato del Conde Duque de Olivares. Antonio de Pereda, por su parte, inmortalizó este tipo de cadenas en un cuadro[2]. La cadena de oro que se conserva en el Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid corresponde precisamente al tipo de esas bandas o cadenas de los cuadros antedichos. Mª Jesús Sanz Serrano [3] señala este tipo de cadena convertida en la joya de la Virgen de Gracia de Carmona, y asimismo la presencia de cadenas semejantes se detecta en Grazalema y Daroca.

La gran cantidad de oro y de plata explotados en las minas virreinales americanas desde mediados del siglo XVI hace pensar que esas reales minas eran los

---

1 L. ARBETETA MIRA, «Banda», VV. AA., *El Galeón de Manila. Catálogo.* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Ministerio de Asuntos Exteriores, Fundación Focus-Abengoa. Sevilla, 2000, p. 185.

2 *Retrato de Felipe IV* en el Metropolitan Museum de Nueva York (1624), *Retrato del Conde Duque de Olivares* en el Museu de Arte de São Paulo (1624), *Alegoría de la vanidad* de Antonio de Pereda en Kunshistorisches Museum de Viena (1634) respectivamente, según Arbeteta Mira.

3 M.J. SANZ SERRANO, «El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona». *La Virgen de Gracia de Carmona.* Carmona, 1990, pp. 71-123.

centros exclusivos de producción de los metales nobles durante la Edad Moderna, sin embargo, Asia oriental era también un lugar atractivo para los europeos para conseguir los preciados metales. Cuando los portugueses desde el segundo tercio del mismo siglo y más tarde los holandeses se afanaban en conseguir las relaciones comerciales en Asia oriental, la plata de Japón, el oro de China y las joyas de India eran productos de interés preferente. Ante el crecimiento de la producción de oro en América, pudo disminuir el interés de los españoles por dicho metal de Asia, pero el oro trabajado finamente por los artesanos chinos, es decir con el valor añadido, siguió siendo apreciado aún por los españoles, como indican los ejemplares conservados y los cuadros de Velázquez y Pereda.

Dos documentos, objeto de análisis de este presente artículo, atestiguan asimismo el envío de cadenas de oro desde Filipinas a España por vía Acapulco, Vera Cruz y Sevilla. El interés que mantenía España en Filipinas era por ser un lugar estratégico comercial. A pesar de que nunca se logró el control del dominio territorial en el archipiélago filipino, Manila suponía un punto de conexión con toda Asia, como indica Margarita Estella[4]. Los numerosos juncos chinos que llegaban al puerto de Manila llevaban para los españoles las mercancías más apreciadas de China, Japón, India e incluso Persia: porcelana, seda, laca, marfil y también oro. Estos productos eran cargamentos habituales de los galeones de Manila que durante 250 años (1566-1815) realizaron aquellos penosos tornaviajes por el Pacífico norte; los productos de lujo fueron bien consumidos en tierras americana o bien enviados hasta España concluyendo un larguísimo viaje dando media vuelta al mundo.

Asimismo los artesanos chinos de hábiles manos se asentaron en Manila para corresponder a las demandas de los españoles, como las tallas de marfil denominadas de la escuela hispano-filipina. El mercado del Parián de Manila era el primer punto del tráfico comercial entre Asia y España. Las cadenas de oro elaboradas en China o por los chinos afincados en Manila, los llamados sangleyes, fueron adquiridas en esta ciudad, la punta extrema del Virreinato de Nueva España.

El primer documento es una escritura de poder otorgada el 27 de noviembre de 1686 en Oviedo por Luis Ramírez y Valdés, canónigo de la catedral ovetense, y Juan de Argüelles Quiñones, regidor de la ciudad[5]. Un documento de sólo dos folios nos habla de un largo viaje en tiempo y en geografía de «dos bejuquillos de oro de China de hechura de resplandor dentro de una petaquilla negra» «que pessan treze onzas». El remitente era Domingo de Onís Rosal, natural de Lugo de Llanera, Asturias, y párroco del puerto de Cabite, localidad situada en la misma bahía de

4 M. ESTELLA MARCO, *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y coloniales, I. Texto y láminas.* Instituto Diego Velázquez, C. S. I. C. Madrid, 1984, pp. 31-43.

5 A.H.A., P.N. de Oviedo, caja 7536, ff. 141-142. Escritura de poder ante Juan de la Cuesta. Mi agradecimiento a mi amigo y compañero el profesor Vidal de la Madrid Álvarez por indicarme la existencia de este documento.

Manila. El envío fue iniciado por él en Filipinas en 1681, cinco años antes de la escritura. Las valiosas cadenas de oro fueron enviadas en primer lugar a Alonso Ramírez y Valdés, corregidor de la ciudad de México; bien es cierto que en 1686, fecha del documento, ya no se encontraba en ese cargo. El corregidor, que tenía los mismos apellidos que uno de los otorgantes del poder, llevaba la responsabilidad de «encaminar» a Juan de Argüelles Quiñones, regidor ovetense, esa petaquilla con las cadenas de oro. La petaca en cuestión traía unas «listas amarillas rotuladas con los nombres de los otorgantes», es decir, una especie de etiquetas con los nombres de los destinatarios. El corregidor de México, a su vez, la entregó a José Omaña Pando y Osorio, inquisidor de la misma ciudad. Este personaje debió de hacer de correo entre la ciudad de México y el puerto de Vera Cruz, ya que el documento indica que las cadenas de oro fueron entregadas a continuación a García González de Luzena, capitán de barco.

El poder fue dado en Oviedo precisamente cuando llegó la noticia de que el capitán había llegado a Sevilla, «assistente al pressente en las ciudades de Sebilla u Cádiz». El objetivo de la escritura notarial era para otorgar poder a una persona para que recogiera la petaquilla con las cadenas de oro del capitán en una de esas ciudades andaluzas. El canónigo y el regidor de Oviedo se confiaron en la persona de fray Alonso Sandín, de la orden de predicadores, procurador y definidor general de la provincia del Santo Rosario de Filipinas, en ese momento morador en la hospedería de la Pasión en Madrid. Este fraile dominico perteneciente a la provincia de Filipinas, lógicamente buen conocedor del mundo que giraba en torno al galeón de Manila y probablemente habituado a servir de enlace de estas características, iba a ser el correo entre Sevilla o Cádiz y Madrid.

Después de conocer esta red de personas a través de la cual la petaquilla con dos bejuquillos de oro iba acercándose muy lentamente al destino final, Oviedo, merece la pena hacer un análisis de todos los personajes que intervinieron. El remitente de las dos cadenas de oro, Domingo de Onís Rosal las envía a Oviedo para que «después de reducidos a plata pudiesse assistir, alimentar y sustentar a Mateo de Onís Rossal, su padre» y «hacer unas buenas honras de missas y sufragios en la yglesia de Santa María de Lugo de el concejo de Llanera por el ánima de Thoribia Díaz, su madre». Por lo tanto, la finalidad del envío radicaba en el valor intrínsecamente económico de las cadenas de oro de China y no en el valor artístico de las mismas. Los dos hombres que se encargaron de conducir las cadenas por tierras mexicanas, entre el galeón de Manila y el galeón de la carrera de Indias, se llamaban uno Alonso Ramírez y Valdés y el otro José Omaña Pando y Osorio. Son apellidos asturianos, lo cual nos señala a las claras la existencia de una red de asturianos unidos por paisanaje, vínculo muy arraigado en la sociedad de la época. Además el corregidor de México, como hemos señalado antes, se apellidaba igual que el canónigo de Oviedo, uno de los otorgantes del poder, por lo tanto, destinatarios de las cadenas de oro. No es nada descabellado pensar que eran hermanos –como demostraremos más adelante–, y que el canónigo ovetense fuera quien promoviese el envío de las

apreciadas cadenas para su amigo, el regidor Juan de Argüelles Quiñones, como a continuación analizaremos.

En cuanto al canónigo Luis Ramírez y Valdés, se conserva el documento de su genealogía y limpieza de sangre en la catedral de Oviedo, según el cual fue natural de la villa de Gijón, bautizado en la parroquia de San Pedro el 28 de febrero de 1639 e hijo de Alonso Ramírez de Jove y Margarita de Valdés, ambos naturales de la villa de Gijón[6].

Respecto a Alonso Ramírez Valdés, tenemos una primera información un tanto confusa de Rodríguez y García[7], que en 1893 habla de Alonso Ramírez Valdés «caballero de la orden militar de Alcántara, sargento mayor de Asturias y corregidor de Méjico; nació en Asturias en la referida villa de Gijón». Sin embargo, le sitúa en el siglo XVI. Puede que esté hablando de otro miembro de la misma familia. Pero a su vez, nos ofrece datos familiares interesantes: tenía una casa en Oviedo, en la calle de la Platería, y el panteón familiar en la iglesia parroquial de San Pedro de Gijón. Recientes estudios sobre los linajes asturianos en la sociedad de los siglos XVII y XVIII[8] nos revelan que Alonso Ramírez Valdés que figura en el documento era hermano de Luis Ramírez y Valdés, canónigo, del mismo documento. Ambos, por lo tanto eran hijos de Alonso Ramírez de Jove, mayorazgo de la Casa de Ramírez, señor del coto de Natahoyo y regidor de Oviedo y de Gijón. Alonso Ramírez de Jove y Valdés casó en 1664 con Catalina Vigil de la Rúa, hermana de don Sebastián Vigil de la Rúa, caballero de Calatrava y I marqués de Santa Cruz de Marcenado. Fue nombrado corregidor de la ciudad de México en el año 1677 y muere hacia 1681 o 1682 allí –por lo tanto, nada más cumplir el encargo de encaminar la petaca a España–, dado que en 1683 Catalina Vigil se la documenta como viuda en un pleito. Fue padre de Carlos Miguel Ramírez de Jove y Vigil, caballero del hábito de Calatrava y marqués de San Esteban del Mar, quien contrajo matrimonio con Francisca de Miranda Ponce de León, hija del II marqués de Valdecarzana.

Por lo que tanto, los hermanos Alonso y Luis pertenecen a uno de los conocidos linajes de origen gijonés con posesiones en Oviedo: casa cerca de la catedral, regiduría en la ciudad o canonjía en la catedral. Según la genealogía, el padre de Luis se

---

6 A.C.O., Libro de genealogía y limpieza de sangre, tomo XXXVI, documento 8. Los abuelos paternos eran Alonso Ramírez Jove, natural de Gijón, y Catalina Menéndez de Valdés, natural de Avilés. Los abuelos maternos eran Fernando de Valdés, capitán, y Luisa de Valdés, ambos de Gijón. El padrino de bautizo fue Diego de Valdés Soribo, capitán de infantería y regidor de Oviedo y de Gijón. La genealogía data de 1665 y fue rubricada por el escribano apostólico Luis de Posada.

7 F. RODRÍGUEZ Y GARCÍA, *Ensayo para una galería de asturianos ilustres, tomo 2.* Cebú, 1889, pp. 492-493.

8 J. DÍAZ ÁLVAREZ, *La oligarquía urbana en el Oviedo de los Austrias.* Tesis Doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 179, 185 y 320. IDEM., *Ascenso de una casa asturiana: los Vigil de Quiñones, marqueses de Santa Cruz de Marcenado*. RIDEA, Oviedo, 2006, pp. 58 y ss. y 192. M.A. FAYA DÍAZ y L. ANES FERNÁNDEZ, *Nobleza y poder en la Asturias del Antiguo Régimen*. KRK Ediciones, Oviedo, 2007, pp. 46, 60, 96, 102 y 118. Mi agradecimiento a Juan Díaz Álvarez por su colaboración.

llamaba Alonso Ramírez de Jove y su abuelo paterno también Alonso Ramírez de Jove, por lo que es fácil pensar que Alonso Ramírez Valdés, corregidor de México, fuera el hermano mayor de Luis y heredero del linaje y del nombre Alonso.

En cuanto a Juan de Argüelles Quiñones, aparte de ser regidor de Oviedo, figura como señor del coto y jurisdicción de Peñerúes. Se trata de la parroquia de San Pedro, sita en el concejo de Morcín, a poca distancia de Oviedo, donde aún hoy en día se conserva una torre medieval medio derruida. Sabemos que este coto perteneció a la Casa de Argüelles de Oviedo, señorío de solariego. A mediados del siglo XVIII, el coto se registra como perteneciente a «José Argüelles Quiñones, vecino del coto y regidor perpetuo de Oviedo»[9]. La familia tenía una capilla funeraria en el convento de San Francisco de Oviedo, una de las más antiguas [10]. La familia se registra desde 1383 en Oviedo como poseedor de la alcaldía de Oviedo concedida por Juan I. Uno de sus miembros, Gonzalo Rodríguez de Argüelles, fue contador mayor de Juan II. En 1440 la familia funda el mayorazgo. Por lo tanto, se trata de una de las familias oligárquicas de Oviedo, sin ser muy poderosa, de linaje antiguo.

Ahora nos detenemos a analizar los objetos enviados: dos «bejuquillos de oro de China» que pesaban 13 onzas (373,88 g) y tenían una hechura de «resplandor». No sabemos exactamente lo que significaba la expresión «resplandor» pero nos imaginamos una fina labor de orfebrería. El término «bejuquillo» corresponde a unas cadenas más bien cortas, destinadas como collar para las mujeres. En el caso que nos ocupa su peso, 13 onzas entre las dos, corrobora para apuntar este tipo. Como bien señala Arbeteta, estamos hablando de unas cadenitas elaboradas con hilo de oro trenzado, una técnica tradicional originaria del sureste de India [11]. Los estudios habidos sobre las cadenas orientales hasta ahora señalan que el estilo reinante desde la década de 1620 era de filigrana con el oro trefilado, como el antedicho ejemplar del Instituto de Valencia de Don Juan[12]. Este hecho nos sugiere que estas cadenitas trenzadas estarían acompañadas de algún elemento decorativo en forma de ráfagas afiligranadas –de ahí el término «resplandor»–. Por otro lado, las cadenas se enviaban guardadas dentro de una petaquilla negra, que sería un estuche de cuero bien elaborado para aguantar un largo viaje con cierres firmes.

En cuanto al lugar de manufactura de estas cadenas, el hecho de que el documento hable de «bejuquillos de oro de China» no significa que fueran elaboradas en ese país. El término China indicaba de modo confuso y difuso una vasta zona

---

9 G. ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, *Los señoríos asturianos.* Gijón, Silverio Cañada, 1989, pp. 30 y 127.

10 R. ALONSO ÁLAVREZ, *La arquitectura franciscana en Asturias. De la fundación a la desamortización.* Oviedo, RIDEA, 1995, pp. 51-54.

11 L. ARBETETA MIRA, «Influencia asiática en la joyería española. El caso de la Joyería india», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2009.* Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 123-145.

12 L. ARBETETA MIRA, «Banda» ob. cit. M. ALFONSO MORA y C. MARTÍNEZ SHAW, «Cadena», en VV. AA., *El Galeón de Manila.* ob. cit., p. 184.

de Asia para los españoles de aquella época. Por definición el galeón de Manila traía productos «chinos». Teniendo en cuenta la fecha del envío, 1686, en la que la escisión entre Portugal y España era ya un hecho, difícilmente se puede creer que estas cadenas fuesen confeccionadas en el sureste indio, zona tradicionalmente de dominio luso, y que llegasen a Filipinas. Sería más coherente pensar que fueron manufacturadas en China con destino a Manila o incluso que fueron elaboradas por los sangreyes, artesanos chinos instalados en Manila.

Las cadenas no pudieron llegar en otro momento mejor desde el punto de vista del valor del metal. Según señalan Marién y Arróspide [13], en noviembre de 1686 el valor de oro respecto al de la plata alcanzó el nivel máximo en la Edad Moderna: una relación de 1 a 16 ¾. Esta coyuntura resultaría muy favorable para los fines planteados por el remitente de las cadenas: convertirlas en reales para el sustento de su padre y para las honras de la difunta madre. Según nuestro cálculo el valor de las dos cadenas eran 1823,7 reales.

Retomando el tema de la entrega de las cadenas a los destinatarios últimos, a través de otro documento conocemos otra historia más. Las cadenas de oro de China parece que llegaron sin problema hasta Madrid a las manos de fray Alonso Sandín a lo largo del primer semestre de 1687, y desde Oviedo fueron dos personas a recogerlas. Pero en el primer intento sucedió un hecho inesperado, el cual motivó la protocolización de otra escritura, en este caso de obligación [14]. Este documento fue firmado por Diego Caldevilla y Alonso Fernández de la Vega, dos vecinos de Oviedo, quienes confesaban que habían ido a la hospedería de la Pasión de la villa de Madrid y que habían recibido una petaquilla con dos cadenas de dicho fraile dominico el 21 de julio de 1687. Sin embargo, tras recogerla la depositaron en la casa de Santos de Rosal en Madrid, mientras, suponemos que, arreglaban otros asuntos, y finalmente se olvidaron de las cadenas volviendo a Oviedo sin ellas. Como consecuencia de lo sucedido, el 18 de agosto firmaron esa obligación comprometiéndose con Juan de Argüelles Quiñones, regidor que figuraba también en el primer documento analizado, a traerle las cadenas olvidadas en Madrid en espacio de dos meses. Si no hubiera otro incidente posterior que sepamos, los dos bejuquillos de oro de China habrían llegado a Oviedo finalmente en octubre de 1687, seis años después de partir de Cabite, Filipinas, y Juan de Argüelles Quiñones habría pagado lo que correspondía al valor de oro a Mateo de Onís Rosal, si es que no hubiese fallecido antes.

Este segundo documento nos indica que los que tuvieron ese grave fallo debieron de ser personas habituadas a viajar, pudiendo ser profesionales de correo o gestores.

---

13 Las tablas procedentes de T.A. de MARIÉN Y ARRÓSPICE, *Tratado general de monedas, pesas, medidas y cambios de todas las naciones, reducidas a las que se usan en España.* Madrid, 1789, reproducidas en A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la Plata española y Virreinal americana.* Edición de los autores, Madrid, 1984, pp. 18-20.

14 A.H.A., P.N. de Oviedo, caja 7667, ff. 15-16. Escritura de obligación ante Manuel González Colloto.

Por otro lado, el encargo era algo extraordinario, por los objetos que tenían que traer, y precisamente por ello los depositaron por seguridad en una casa de una persona de confianza, acto que provocó esa grave consecuencia. En esta escritura de obligación figura únicamente Juan de Argüelles Quiñones como destinatario, quien se comprometía a recompensar a los dos firmantes cuando trajeran las cadenas a Oviedo. Este hecho, creemos que, es significativo. Quien realmente estaba interesado en recibir las cadenas de oro era Juan de Argüelles, y no Luis Ramírez y Valdés, canónigo que junto a él figuraba en el primer documento. Quizás este regidor fuera quien gestionara la adquisición de esas exóticas cadenas de oro para la ostentación de los miembros femeninos de su familia con la ayuda del canónigo Luis Ramírez y Valdés, hermano del corregidor de México, quien a su vez tendría medios para buscar en Filipinas a posible persona que quisiese enviar las cadenas de oro como valor metálico a su tierra natal, claro está, camuflado en el aspecto de cadena para evitar los tributos. El interés en estas cadenas de China por el regidor Juan de Argüelles Quiñones nos revela, asimismo, lo cosmopolita que era la moda en una ciudad como Oviedo. A pesar de situarse en el margen septentrional de la Península y lejos de los puertos de Sevilla o de Cádiz, las personas pertenecientes a un alto rango social estaban perfectamente informados de los lujos y caprichos que estaban de moda, y de hecho los consumían. Las informaciones sobre estos objetos exóticos parece claro que procedían de los asturianos destacados en los virreinatos americanos, sobre todo de Nueva España.

Conocemos los encargos de adquisición de objetos exóticos en Filipinas que se realizaron desde España, como porcelana china; especialmente aquellas piezas con los escudos familiares incorporados como decoración hablan claramente de este tipo de encargo por las personas de privilegiada situación social en España. Las ocho figuras de marfil filipinas conservadas en Medina de Rioseco, de excepcional calidad, donadas por el arzobispo de Sevilla Antonio Paino constituyen, según opinión de Margarita Estella, un encargo especial a Filipinas promovido desde Sevilla[15]. Para que funcionasen este tipo de encargos, los españoles destacados en el Virreinato de Nueva España ocupando cargos de importancia estarían habituados en servir de puente entre España y Filipinas. Es muy probable que el corregidor asturiano de la ciudad de México cumpliera esa misión en el caso que tratamos en el presente artículo.

15 M. ESTELLA MARCO, ob. cit., pp. 65-67.

ANEXO DOCUMENTAL

Documento I
1686, noviembre 27, Oviedo.
Poder que otorgan Luis Ramírez y V aldés, canónigo, y Juan de Argüelles Quiñones, regidor, a Fray Alonso Sandín, dominico, para recoger una petaquilla con dos bejuquillos de oro. (A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7536, ff. 141-1142. Ante Juan de la Cuesta.)

«En la ciudad de Oviedo a veinte y siete días de el mes de Noviembre de mill y seiscientos y ochenta y seis años, ante mi escrivano y testigos parescieron Don Luis Ramírez y V aldés, prior, dignidad y canónigo en la ssanta yglesia cathedral desta ciudad y Don Juan de Argüelles Quiñones, vecino y regidor de ella, dueño y señor de el coto y jurisdiczión de Peñerues en este Principado de Asturias, e dijeron que por quanto el bachiller Don Domingo de Onís Rossal, cura propio de el puerto de Cabite en el reyno de Manila, remitió al Sr. Don Alonsso Ramírez y Valdés, corregidor que fue de la ciudad de México, el año pasado de mil y seiscientos y ochenta y uno dos bejuquillos de oro de China de hechura de resplandor dentro de una petaquilla negra con sus listas amarillas rotulada con los nombres de los otorgantes para que dicho señor Don Alonsso la encaminasse y remitiesse al dicho Don Juan de Argüelles Quiñones otorgante para que con dichos bejuquillos que pessan treze onzas, después de reducidos a plata pudiesse assistir, alimentar y sustentar a Mateo de Onís Rossal, su padre de dicho bachiller Don Domingo de Onís, y hacer unas buenas honras de missas y sufragios en la yglesia de Santa María de Lugo de el concejo de Llanera por el ánima de Thoribia Díaz, su madre, cuya petaquilla con sus bejuquillos recivió el señor Don Joseph Omaña Pando y Ossorio, ynquissidor de dicha ciudad de México, quien para el efecto referido y conducirla a España, la entregó al capitán Don García González de Luzena, assistente al pressente en las ciudades de Sebilla u Cádiz, como resulta de las cartas escriptas a los otorgantes assí por dicho bachiller Don Domingo de Onís Rossal como por dicho señor ynquissidor a que se refieren, y para que se recauden dichos bejuquillos y petaquilla por ser para una cossa tan de el servicio de Dios, dar y otorgar todo su poder cumplido y el que de derecho se requiere y es necessario al muy Reverendo Padre Maestro Fray Alonso Sandín de la orden de Predicadores, procurador y difi nidor general de la probincia del Ssanto Rossario de Filipinas, morador en la Hospedería de la Passión de la villa de Madrid, para que en nombre de los otorgantes y repressentando sus perssonas recaude y perciba dichos bejuquillos y petaquilla en la forma que ba expresado de el dicho capitán Don García González de Luzena, u de la perssona u perssonas que que en su nombre lo debieren de entregar , y de ello pueda dar y de el recivo o carta de pago con las fuerzas, cláuslas y obligaciones que para su mayor seguro se le pidieren y se requieran, y no pareciendo la entrega de pressente la confi esse y renuncie las leyes de la prueba y las más que hablan en rraçon de el casso, y si

para dicho recobro y percepçión necessitare de litigar lo pueda haçer y nombrar el procurador o procuradores que le pareçiere quitarlos remoberlos y criar otros de nuebo y hacer y haga todos los pedimentos requirimientos, protestas, recussaciones, pida execuciones embargos y sequestros de bienes y haga todos los demás autos y diligencias judiciales y extrajudiciales que combengan y menester sean y todo lo demás que dichos otorgantes pudieran hacer si se hallaran pressentes hasta que con efecto se fenezca y acabe qualquiera pleyto que sobre lo dicho se los ofrezca litigar y conssiga el recobro y percepçión de dicha petaquilla y bexuquillos que quan cumplido y bastante poder como para todo lo dicho y lo a ello anexo y dependiente los otorgantes han y hacen tal, se le dan y otorgan con claussula de poderle jurar y sustituir en la perssona o personas que le pareçiere y por bien tubiere ynçidenzias y dependençias anexidades conexidades libre y general administraçión amplio y sin ninguna limitazión y con obligación que hacen de sus perssonas y bienes muebles, rrayces derechos y acciones pressentes y futuros de estar y passar y que estarán y passarán y abrán por bueno fi rme e valedero todo lo que se hiçiere y obrare por su Reverendísima dicho Padre Maestro Fray Alonsso Sandin y sus sostitutos em birtud de este poder y a maior abundamiento por él aprueban y ratifi can desde ahora qualquiera recibo y carta de pago que de dicha petaquilla y bexuquillos se diere y otorgare por los susso dichos o qualquiera de ellos como si los otorgantes lo dieran y otorgaran y a todo pressentes fueran y para que se lo hagan cumplir tanbien dan poder a las justicias de su Magestad y de su fuero competentes de derecho para que a ello les apremie como si fuera por sentencia difi nitiba de juez competente passada en cossa juzgada y por los otorgantes consentida sobre que renuncian todas las leyes de su fabor con la general de el derecho que las prohibe y diçe que general renunciazión de leyes fhano valga y el dicho D. Luis Ramírez el capítulo […] y assi lo otorgaron y fi rmaron los dichos otorgantes a quien doy fee conozco, siendo testigos Jazinto de Miranda, Pedro Toral, vecinos, y Francisco Fernández Castañera, vecinos de esta ciudad.

Luis Ramírez y Valdés (R)
Juan de Argüelles Quiñones (R)
Ante my, Juan de la Cuesta (R)»

Documento II
1687, agosto 18, Oviedo.
Obligación de Diego Caldevilla y Alonso Fernández de la Vega a favor de Juan de Argüelles Quiñones (A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7667, ff. 15-16. Ante Manuel González Colloto.)

«En la ziudad de Oviedo a deiz y ocho días del mes de agosto de mill seisientos y ochentta y siette años, ante mi escrivano y testigos parecieron Diego Caldevilla y Alonso Fernández, vecinos de esta dicha ciudad, e dijeron que por quanto a

Domingo de Onís Rosal, cura que fue de el puerto de Cabite, Yndias, remittió a poder de el Reverrendo Padre fray Alonsso Sandín, procurador general y defi nidor de la provincia de Santo Rosario en Filipinas y residentte en la hospedería de la Pasión en la villa de Madrid de la orden de Santo Domingo, una petaquilla con dos vejuquillos de oro de pesso de treze onzas […] petaquilla el dicho religioso enttregó a Juan Fernández de la V ega, vecino de esta dicha ciudad y ordinario de ella a dicha villa de Madrid en ella el día veyntte y uno de julio passado de este año, de que dio rezivo y se obligó a traerla y entregarla al dicho Don Juan de Argüelles Quiñones, vezino y regidor de esta dicha ciudad para quien venía dirigida de orden de el dicho lizenciado Domingo de Onís como lo conttiene dicho rezivo fi rmado de el dicho Juan Fernández de la Vega, que exsivió el dicho Don Juan de Argüelles y volvió a recoger, y a causa de aversele olvidado la dicha pettaquilla al dicho Juan Fernádez en la dicha villa de Madrid, y en casa de Santos del Rosal, a quien se la avía dado a guardar para más seguridad, por el dicho Don Juan de Argüelles con cartta de avisso […] Juan Fernández se la entregasse y no lo averlo podido por causa de dicho olvido, ahora los ottorgantes, para más seguridad del dicho Don Juan de Argüelles Quiñones, se obligan con sus personas y vienes muebles y raizes avidos y por aver de que dentro de dos messes que corren desde el día de la [firma] de éste el dicho Juan Fernández de la V ega entregará, pondrá en poder de el dicho Don Juan de Argüelles Quiñones o de quien su derecho y poder ttenga la dicha pettaquilla con los dos vejuquillos de oro como lo contiene dicho rezivo, pena de que passados los dichos dos meses no aviendo cumplido el dicho Juan Fernández de la Vega puedan ser compelidos a la entrega o a la paga de los dichos treze onzas de oro, del peso de los dichos dos vejuquillos y por ellos puedan ser executtados y compelidos hasta la real paga para lo qual dijeron acían y hizieron de deuda y echo ajeno suyo propio y para que así lo cumplirán, dieron poder a las justicias de su Magestad para que así se lo hagan cumplir como si fuera senttençia passada en auttoridad de cosa juzgada ssobre que renunciaron ttodas leyes […] y el dicho Don Juan de Argüelles se obligó ansimismo de que haviéndose [recibido dicha] petaquilla pagará al dicho Juan Fernández de la Vega […] y conducción de ella y de los dichos dos vejuquillos y a ello […] ansimismo ser compelido y en la misma forma y […] otorgaron y firmaron de sus nombres, siendo testigos Francisco González, maestro de obra prima, V ittorio Rodríguez y Francisco Rodríguez Soto, todos vecinos de esta dicha ciudad.

Juan Argüelles Quiñones (R)
Diego Caldevilla (R)
Ante mi Manuel González Colloto (R)»

La platería del catolicismo clandestino (s. XVII-XVIII) en la provincia de Friesland/Frisia (Países Bajos)

JUSTIN E.A. KROESEN
Universidad de Groningen

EL CATOLICISMO EN LA REPÚBLICA PROTESTANTE

El alzamiento contra el régimen español en los Países Bajos Septentrionales en el año 1568 anunció el comienzo de la Guerra de Ochenta Años, durante la cual la República de los Países Bajos Unidos alcanzaría su independencia de la monarquía católica española, tanto políticamente como religiosamente [1]. En 1572 se prohibió el ejercicio público de la religión católica en las provincias de Holanda y Zelanda, algo que ocurrió en la provincia norteña de Friesland (Frisia) en 1580. La iglesia católica fue despojada de todos sus edificios y tesoros, desaparecieron tanto los monasterios como la jerarquía episcopal. La mayoría de sacerdotes se convirtió al protestantismo, otros huyeron hacia los Países Bajos Meridionales, aún católicos, o a Alemania. Aunque la Unión de Utrecht garantizaba la libertad de religión a todo individuo (artículo 13), la iglesia reformada calvinista llegó a ser la iglesia oficial, y los seguidores de otras confesiones se consideraban ciudadanos de segunda clase, quedando excluidos de desempeñar cargos públicos. En muchos lugares, la transición

1 G. PARKER, *España y la rebelión de Flandes* . Madrid, 1989.

al protestantismo se produjo de forma ordenada, pero en otros iba acompañada de violencia. Así, tras la ocupación de la ciudad de Gorcum, 19 católicos fueron matados por los insurgentes. Mientras se profanizaba el tabernáculo en la iglesia local, una de las hostias empezó a sangrar. Desde 1597, esta hostia milagrosa llamada «la sagrada forma» se conserva en el monasterio de El Escorial [2].

Al comienzo, muchos ciudadanos permanecieron fi eles a la iglesia católica y se estima que al principio del siglo XVII más de la mitad de la población de Amsterdam todavía era católica. Sin embargo, la comunidad se había convertido un rebaño disperso, guiado por algunos pastores errantes. Por la falta de iglesias y sacerdotes y, en consecuencia, por la falta de administración de los sacramentos, muchos católicos fueron abandonando paulatinamente la iglesia y terminaron por convertirse al protestantismo. Aún así, la vida católica pudo mantenerse de alguna manera. Esto fue, en gran parte, gracias a la misión católica que se practicaba desde Delft y Haarlem en las regiones «apóstatas», la llamada *Missio Hollandica* o *Batavia*. Hacia 1605, unos 100 misioneros desplegaban sus actividades en toda la República protestante. No sólo eran sacerdotes seculares sino también miembros del clero regular, como los franciscanos, dominicos y jesuitas. Fueron, sobre todo, los jesuitas muy efectivos, ya que sabían actuar independientemente de una estructura episcopal no existente ya. Los sacerdotes celebraban sus misas en la clandestinidad, fuera en cobertizos, almacenes o áticos. Estas comunidades no tenían estatus de parroquia, y se llamaban «estaciones». La devoción también se estimulaba clandestinamente, y se organizaban a los fi eles en cofradías espirituales [3].

Mientras la guerra perduraba, la lealdad que los católicos supuestamente sentían frente a la monarquía española fue el principal problema. Por eso, la represión del catolicismo reflejaba el desarrollo del conflicto armado. Sin embargo, no se produjeron nunca persecuciones sistemáticas de católicos –la instauración de una Inquisición a la manera española contradecía demasiado el ideal de libertad de consciencias–. Cuando el peligro de guerra se había pasado, las autoridades protestantes aspiraban ante todo a la tranquilidad social. A cambio de unas libertades limitadas, a los católicos se les imponía un impuesto, el llamado «dinero de reconocimiento». Se seguía una política comparable a la observada con las otras minorías religiosas, como los luteranos, los arminianos, los anabaptistas y los judíos. A causa de todo esto, el paisaje religioso en los Países Bajos Septentrionales durante el siglo XVII mostraba un carácter algo contradictorio. Por un lado, la iglesia reformada se había establecido como la religión pública y entablaba una lucha de propaganda contra las otras confesiones, por medio de panfl etos, sermones y disputas públicas. Por el otro lado, existían en una cierta medida libertad y tolerancia. Esta situación se

2 Véase B. MEDIAVILLA, *La sagrada forma del Escorial* . San Lorenzo de El Escorial, 2001, con bibliografía incluida.

3 Ch.H. PARKER, *Faith on the Margins. Catholics and Catholicism in the Dutch Golden Age*. Cambridge Mass. y Londres, 2008.

ha denominado «ecumenismo de trato»: los lazos sociales y las convenciones se consideraban más importantes que las diferencias religiosas y teológicas [4]. Por eso, la decantada tolerancia religiosa dentro de la República de los Países Bajos era el fruto de consideraciones racionales, como económicas y sociales, más que de ideas teológicas. Por esta vía, se establecía una cultura corporativa que podía superar las diferencias religiosas.

Hacia mediados del siglo XVII, la situación de los católicos en la República protestante había mejorado considerablemente. En las ciudades, esto fue en primer lugar el resultado de una actitud pragmática por parte de las autoridades, mientras que en el campo muchos fieles católicos se encontraban bajo el manto protector de la nobleza, que en muchos lugares había permanecido fiel a la iglesia católica. En la práctica se permitía el establecimiento de iglesias católicas, bajo la condición de que no podían ser reconocibles como tales desde la calle: las llamadas «iglesias-refugio»[5]. En las ciudades, muchas de estas iglesias se instalaron en casas privadas y en almacenes, mientras que en el campo las iglesias solían disfrazarse de granjas, por lo cual eran llamadas «iglesias-cobertizo». Sólo se permitía acceder al edificio por una puerta que no daba hacia la calle, y no podían entrar más de dos personas a la vez. Estaba prohibido tocar las campanas y no era permitido que se escuchase el canto fuera de la iglesia. En el campo, en muchos lugares, se había estipulado que la iglesia debía encontrarse fuera del pueblo y que tenía que cubrirse con techo de paja, para dar una señal de subordinación a la iglesia reformada. Un ejemplo de iglesia-refugio que se ha conservado es el de Onse Lieve Heer op Solder («Nuestro Dulce Señor en el Ático»), que se encuentra situado en una casa burguesa típica de Amsterdam[6]. El altar fue erigido entre galerías que ofrecían sitio a la multitud de fieles. En barrios o comarcas donde no había iglesia-refugio, los sacramentos también podían ser administrados en casa, y hasta se conocen casos de bautizos católicos en iglesias protestantes.

La ocupación de los Países Bajos por varias potencias católicas extranjeras en los años 1672-1674 trajo consigo una cierta emancipación para los católicos holandeses. La *Missio Hollandica* se organizó más sólidamente y, además, en buena armonía con las autoridades protestantes. Aparte de la aceptación gradual de los católicos, el siglo XVIII también trajo una división profunda en la comunidad católica. A causa del apoyo a los jansenistas por parte de los dirigentes del estado y del exilio de muchos jesuitas, surgieron graves tensiones con el Papa en Roma. En 1723 desembocarían

---

4 Cf. H. SELDERHUIS (coord.), *Handboek Nederlandse kerkgeschiedenis*. Kampen, 2006.

5 Véase, por ejemplo, H.J. OLDENHOF, *In en om de schuilkerkjes van Noordelijk Westergo. Katholiek leven in Frieslands noordwesthoek onder de Republiek (1580-1795).* Assen, 1967 y X. van ECK, ««Haar uitstekend huis, en hoge kerke». Enkele gegevens over de bouw , inrichting en aankleding van schuilkerken der jezuïeten in Gouda en andere Noordnederlandse steden», en *Jezuïeten in Nederland* (catálogo del Museo Het Catharijneconvent). Utrecht, 1991.

6 F.F. BARENDS, *Geloven in de schaduw. Schuilkerken in Amsterdam*. Gante, 1996.

en el Cisma de Utrecht y en la separación de los protocatólicos de la iglesia romana. Hacia finales del siglo XVIII, los ideales igualitaristas franceses formalmente pusieron fin a la ciudadanía de segunda clase por parte de los católicos. A partir de ese momento, varias iglesias fueron devueltas nuevamente a los católicos –sobre todo en el sur, mayoritariamente católico– y además les fue permitido construir iglesias monumentales. El reconocimiento definitivo no se produjo hasta el año 1853, sin embargo, cuando finalmente se restableció la jerarquía episcopal en los Países Bajos. Esta aceptación definitiva se acompañó de una revitalización de la cultura católica y de la construcción de grandes iglesias, en su mayoría en los estilos neorrománico y neogótico.

LA PLATERÍA CATÓLICA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN FRISIA

La provincia de Frisia se afilió con la Unión de Utrecht en el año 1580. La iglesia católica fue prohibida y la reformada fue instituida como la iglesia oficial. La protestantización parece haber tenido más efecto en esta provincia norteña que en otras partes de la República. En 1656, el porcentaje de católicos entre la población frisona era del 13 al 15 por ciento, frente al 55 de Holanda del Norte y al 29 de Holanda del Sur [7]. Por otro lado, en Frisia, en el siglo XVIII, la iglesia católica pudo mantenerse mejor que en el oeste de los Países Bajos, ya que aquí el Cisma de Utrecht no tuvo mucha resonancia. Además, en el campo, muchos nobles habían permanecido católicos. Muchos de ellos ponían sus casas o capillas privadas a disposición de los sacerdotes para la administración de los sacramentos a los fieles. Su posición social y económica no había cambiado dramáticamente y solían mantener buenos contactos con las autoridades protestantes.

La transición del catolicismo al protestantismo en la segunda mitad del siglo XVI también implicó un cambio radical en las artes suntuarias[8]. En primer lugar, debemos mencionar que de los *vasa sacra* medievales de Frisia casi nada se conserva. El oro y la plata eclesiásticos fueron incautados por el estado y sólo aquellos objetos que pudieron ser escondidos –como una píxide del siglo XV que fue descubierta en el muro de la iglesia de Jorwerd durante su restauración en 1955– lograron escapar de ese destino. A parte de este objeto, sólo dos pies de cáliz y una copa suelta se conservan en toda la provincia. Otras piezas pueden haber sido rescatadas por sacerdotes que buscaban refugio en el extranjero católico, como Alemania o Bélgica. En segundo lugar, debemos recordar que el mercado de metales preciosos había

7 Datos tomados de W. BERGSMA, «Religieuze verhoudingen in Friesland en Holland tijdens de Republiek», en P.H. BREUKER y A. JANSE (coord.), *Negen eeuwen Friesland-Holland. Geschiedenis van een haat-liefdeverhouding*. Zutphen/Leeuwarden, 1997, pp. 157-163.

8 Sobre la platería frisona en general, véase *Vijf eeuwen kerkelijke kunst* (catálogo del Museo frisón). Leeuwarden, 1947; *Fries zilver* (catálogo del Museo frisón de Leeuwarden). Arnhem, 2ª ed., 1985; y M. STOTER, *De zilveren eeuw. Fries pronkzilver in de zeventiende eeuw* (catálogo del Museo frisón). Leeuwarden, 2001.

cambiado radicalmente con la transformación religiosa. La iglesia católica había desaparecido como comitente principal. Aunque los protestantes también utilizaban objetos de plata para su ritual, eran mucho menos y fueron ejecutados de forma más sencilla[9]. La causa de que la producción de objetos de arte mantuviera su mismo nivel y hasta un notorio aumento fue el surgimiento de una clase burguesa que se rodeaba de objetos de lujo, como cuadros y orfebrería. En 1673, sin embargo, todos los objetos costosos eran incautados otra vez por las autoridades para financiar la lucha de la República protestante contra las potencias extranjeras. Esta historia fatal hizo, probablemente, que de toda la platería que existío en Frisia sólo se haya conservado una pequeña parte.

A pesar de su posición amenazada y a veces marginal, algunas estaciones de Frisia consiguieron reunir un tesoro considerable. Cuando no podían invertir en un edificio, parece que los católicos frisones aplicaban su dinero al embellecimiento del culto. No sólo en las grandes villas de Leeuwarden, Harlingen, Sneek y Workum los católicos disponían de muchas piezas de platería, en el campo también existían comunidades con un rico ajuar. Entre estas piezas, había tanto obras de producción local como de platería de fuera. El centro más importante de platería frisona en el siglo XVII fue Leeuwarden, residencia de los Orange, pero también había plateros activos en otras localidades, como Bolsward, Dokkum, Franeker, Harlingen, Stavoren y Workum. Solían seguir la moda y los modelos de la platería de Amsterdam y Utrecht, que se caracterizaba por su estilo ricamente decorado con ornamentos en forma de lóbulos fluidos («kwabornamenten»)[10]. En el curso de los siglos XVII y XVIII se desarrollaría un carácter naturalista cada vez más marcado. Mientras en Holanda, durante la segunda mitad del siglo XVII, se puede notar una cierta moderación ornamental, fueron los frisones quienes mantuvieron el estilo denso y barroco. Este *horror vacui* de la platería frisona se manifestaba tanto en las técnicas del repujado como en el grabado. Posteriormente, en el siglo XVIII, la platería se orientó hacia los estilos franceses, especialmente el estilo Luis XIV.

Entre las obras foráneas, la mayor cantidad de piezas y las más costosas venían de ciudades como Amsterdam, Utrecht y Haarlem. Los plateros de esas ciudades pusieron sus miras en las modas llegadas de Amberes, el centro incontestable de la platería en todos los Países Bajos[11]. También consta que se adquirieron importantes

---

9 Véase J. KROESEN, «La platería en el culto calvinista», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 235-248.

10 J.M. Cruz Valdovinos insiste en la alta calidad de las obras de Amsterdam. Así lo hace cuando describe dos custodias del siglo XVII y una salvilla producidas en dicha ciudad que se conservan en España. Según el autor, la «capacidad escultórica del platero» de la custodia de Briviesca es «desusada» (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España [1300-1700]*. Madrid 1997, pp. 253-258).

11 Sobre la platería de los siglos XVII y XVIII en los Países Bajos, véase P.M. LE BLANC, *Kerkelijk zilver. Negen opstellen over kerkelijke zilversmeedkunst*. Den Haag y Utrecht, 1992 y G. BEIJNE e.a. (red.), *Kerkzilver uit de Gouden Eeuw. Zeven bijdragen ter gelegenheid van de tentoonstelling Kerkzilver uit de Gouden Eeuw, 17de-eeuws religieus vaatwerk afkomstig uit Amsterdamse huiskerken*. Amsterdam, 1993.

piezas en esta ciudad. La platería antuerpiense se caracterizaba por la alta calidad de sus trabajos repujados, que se presentan como esculpidos [12]. Contrariamente a Holanda (el oeste de los Países Bajos), donde el platero era tenido como un artesano, en Amberes se consideraba con el estatus de artista académico. Tradicionalmente, se ha pensado que fue más que nada por razones de confesión por lo que la platería católica se importaba preferentemente de esta ciudad católica, pero parece haber sido más bien la calidad el factor determinante.

En general, los límites entre la platería protestante y la católica deben haber sido menos marcados de lo que tal vez nos inclinamos a pensar. Así, los hermanos Boogaert de Amsterdam no sólo trabajaron para su propia iglesia católica, sino también para los protocatólicos y hasta se conocen cálices protestantes de su taller. Dinastía de plateros destacados en Frisia eran los Van der Lely, cuya afiliación a la religión católica se conocía públicamente, un hecho que no parece haber dificultado la ejecucion de su profesión [13]. De Gabynus van der Lely se sabe que se casó en 1731 dentro de la iglesia reformada con Sophia Spanhemius. Esto no implica necesariamente que fuera miembro de esa iglesia, ya que era corriente que los pretendientes católicos comparecieran primero ante el ministro protestante y luego iban al sacerdote católico para recibir la bendición que para ellos era preceptiva [14]. Aquí, otra vez, se pone de manifiesto la mentalidad económica y pragmática de los holandeses. Los plateros servían todo el mercado, atendiendo las demandas de una próspera clase burguesa y agrícola que buscaba la plata en todas sus modalidades: profana, protestante y católica.

PANORAMA DE LA PLATERÍA CATÓLICA FRISONA

Es el objetivo de este estudio conciso presentar un panorama del patrimonio de platería que se conserva de las estaciones frisonas de los siglos XVII y XVIII. Se ha realizado la selección teniendo en cuenta el inventario del patrimonio artístico de las parroquias del actual obispado de Groningen (que incluye también a la provincia de Frisia), que fue acometido entre 1971 y 1975 por Regnerus Steensma [15]. Este inventario incluye tanto los objetos conservados en las parroquias como las piezas que han pasado a ser depositadas en museos. Se van a presentar los *vasa sacra*, como son los cálices, copones, custodias, píxides, y también los *vasa non sacra*, caso de incensarios, vinajeras y salvillas, lámparas y floreros, con la intención de ofrecer un

12 Al respecto ver un cáliz de Amberes, propiedad de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, y una bandeja en el Museo del Prado (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea*, pp. 259-261 y 348-352).

13 M. STOTER, *Lelie in zilver. Van der Lely, meesterzilversmeden te Leeuwarden, 1574-1788* (catálogo del Museo frisón). Leeuwarden/Zutphen, 1989, pp. 12-13.

14 M. STOTER, *Lelie in zilver*, p. 55.

15 R. STEENSMA, *De inventarisatie van het kunstbezit in het bisdom Groningen*, 2 tomos. Groningen, 1975 (trabajo no publicado).

análisis de los tipos, el estilo, la iconografía, la calidad y el orígen de dichas piezas. Con ello, se puede llegar a tener una buena impresión de cómo se celebraba la liturgia en las iglesias-refugio y así poner de relieve un capítulo relativamente poco atendido en la historia del arte del norte de los Países Bajos. Más allá de los objetos, sus orígenes también dan idea de las redes culturales que mantenían los frisones católicos en los siglos XVII y XVIII [16].

Cálices

De acuerdo con las prescripciones eclesiásticas, cada cáliz debía ser ejecutado en plata u oro. Si el cáliz era de plata, por lo menos el interior de la copa, que estaba en contacto directo con el vino (Sangre de Cristo), debía ser sobredorado. T odo cáliz presenta tres partes: el pie, el astil con nudo y la copa. Mientras que la copa suele ser lisa o sólo tener decorada la subcopa, la mayor parte de las imágenes se encuentra en los lóbulos del pie; el nudo y la subcopa pueden llevar imágenes más pequeñas. Cada cáliz era posesión privada de un sacerdote. Si una estación estaba servida por dos sacerdotes, solía haber dos cálices[17]. Del alrededor de treinta cálices estudiados, la gran mayoría data del siglo XVII. Los ejemplos más antiguos aún enlazan con modelos góticos con astil esbelto y nudo pequeño y pronunciado y un pie de seis lóbulos. Más tarde, pie, nudo y copa se integran cada vez más, y las líneas rectas dan paso a líneas curvadas y cortadas. Característico para la platería tanto holandesa como frisona es el ya mencionado ornamento fl uido en forma de lóbulo que se utilizaba para enmarcar las imágenes en el pie de los cálices. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, aumenta el naturalismo de los elementos vegetales, tanto en el repujado como en el grabado. En el siglo XVIII, se manifi esta el surgimiento de los estilos rococó y neoclásico.

El modelo de esbelta traza hexagonal gótica y la iconografía tradicional concentrada en la Pasión de Cristo aún se refl ejan en un cáliz de Irnsum, de principios del siglo XVII[18]. El nudo fuertemente pronunciado con que se interrrumpe el delgado astil lleva los símbolos de la Pasión. El pie de seis lóbulos muestra escenas también de la Pasión: la Última Cena, el Lavatorio y la Caída de Cristo camino del Calvario con la Verónica. Dicho pie está rodeado de una banda decorativa con elementos vegetales, que evocan modelos plateresco españoles. Llama la atención la sencillez del cáliz de Dronrijp, asimismo dentro de esa tradición gótica, que

16 Se trata de un trabajo pionero que no se ha hecho nunca antes, y no puedo excluir que algunos de los objetos presentados sólo llegaron a formar parte del ajuar de parroquias en el siglo XIX. Fue en esta época emancipatoria del catolicismo en los Países Bajos que algunos objetos fueron adquiridos en el comercio artístico.

17 Muchos de los cálices que encontramos en parroquias frisonas hoy en día datan del siglo XIX, cuando el número de sacerdotes y capellanes en las parroquias nuevamente fundadas conoció un fuerte aumento.

18 Catálogo *De inventarisatie* Irnsum nº 6.

verosímilmente lleva la marca de Amsterdam [19]. El astil muy esbelto se interrumpe con un nudo muy marcado. El pie lleva la imagen repujada de Cristo crucificado entre dos compugidos personajes grabados (los donantes?). Los lóbulos del pie se decoran con las *Arma Christi*.

Con forma más redonda del nudo, el cáliz que se conserva en la iglesia de Bergum, que más tarde fue convertido en copón, se distancia ya más decididamente del modelo gótico [20]. El pie está decorado con una serie de imágenes que muestran la Crucifixión y una serie de imágenes de santos; a saber, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, la Virgen, San Luís Gonzaga y San Ignacio de Loyola. Llama la atención la identidad española de esta selección jesuita, lo que puede haber sido una afirmación política en el contexto de la lucha contra el dominio español. Un perfil manierista airoso tiene el elegante cáliz de Bolsward, una de las estaciones más prósperas de toda Frisia (lám. 1)[21]. Lleva el signo del año 1632 y la marca de Dokkum, pequeña ciudad en el norte de la provincia, donde fue creado por un cierto maestro Gerrit Stoffels. En el pie aparecen el Calvario entre la Virgen y San Juan, la Virgen de los Siete Dolores, San Francisco recibiendo los estigmas y San Jorge. El nudo lleva tres cabezas de ángeles. Sobre todo, llama la atención por su rareza la representación de la lucha de San Jorge con el dragón; tal vez se trate de una referencia a la lucha armada de los españoles contra los insurgentes protestantes.

En el diseño del cáliz de Makkum los elementos lobulados, tan característicos de la platería neerlandesa de la época, son muy marcados (lám. 2)[22]. Por la marca se sabe que fue creado en la ciudad de Deventer, en 1651, tres años después de la Paz de Munster que puso fin a la guerra. A diferencia de los cálices ya descritos, aquí el pie y el nudo comienzan a fundirse en un todo decorativo. El pie lleva los monogramas de IHS, MRA y ANNA entre cabezas de ángeles y algunos de los símbolos de la Pasión. En la subcopa se ven cartuchos con retratos de San Pedro con su llave y San Pablo con su espada. Una inscripción en el borde del pie ofrece información sobre los donantes del objeto: «Piter Sifilse en Maria Gerret sijn huisvrou. Jan Reinirse Verhove en Anneke Piters sijn huisvrou met here kinderen ter Heere Godts 1651» (Piter Syfilse y Maria Gerret su mujer. Jan Reinirse Verhove y Anneke Piters su mujer y sus niños en honor de Dios 1651). La subcopa muestra el escudo de la familia. El cáliz de Oosterwierum tiene elegante nudo en forma de huevo, llevando una serie de cabezas de ángeles [23]. El pie, de marcada sencillez, presenta imágenes grabadas del Calvario dentro de un cartucho y un escudo doble bajo un yelmo. Tiene una marca en forma de lirio coronado, el signo de Jorich o Jarich Gerrits van der Lely, el fundador de la mencionada dinastía de plateros de

19 Catálogo *De inventarisatie* Dronrijp nº 6.
20 Catálogo *De inventarisatie* Bergum nº 1.
21 Catálogo *De inventarisatie* Bolsward nº 18.
22 Catálogo *De inventarisatie* Makkum nº 4.
23 Catálogo *De inventarisatie* Oosterwierum nº 3.

Lámina 1. *Gerrit Stoffels, cáliz, 1632, Bolsward, parroquia de San Francisco (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

Lámina 2. *Anónimo platero de Deventer , cáliz, 1651, Makkum, parroquia de San Martín (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

Leeuwarden, que continuó su actividad hasta bien entrado el siglo XVIII. Gerrits van der Lely fue un católico devoto, lo que no fue ningún impedimento para el ejercicio de su profesión[24].

Una iconografía de riqueza sorprendente se aprecia en un cáliz realizado en el año 1638 en la ciudad holandesa de Haarlem, que hoy en día se conserva en la iglesia de San Bonifacio en Leeuwarden [25]. El pie de diez lóbulos muestra las Armas de Cristo, y encima presenta una serie de imágenes eucarísticas: el Calvario entre la Virgen y San Juan, la Última Cena, el Lavatorio y la escena del Antiguo Testamento de la Caída de Maná. El nudo curvado ofrece cabezas de ángeles y en la subcopa figuran la Virgen con el Niño, San Juan Bautista, San Juan Evangelista y Santa María Magdalena.

Tres cálices realizados en Utrecht a mediados del siglo XVII ofrecen una gran variedad en las formas. Dos de ellos se conservan en Dokkum, localidad donde en

24 Con las autoridades protestantes, incluso llegó a un acuerdo con respecto a la fundación de una iglesia-refugio en su ciudad natal.

25 Catálogo *De inventarisatie* Leeuwarden-Bonifatius nº 22.

el año 754 San Bonifacio fue martirizado por los frisones, aún paganos, durante sus actividades misioneras. El primer cáliz destaca por su sencillez [26]. El nudo redondo está rodeado por cabezas de ángeles aladas, mientras que el pie de seis lóbulos sólo incluye una cruz aplicada. En el segundo cáliz de esa misma iglesia, creado en 1643 por el platero Michiel de Bruyn van Berendrecht, el pie de ocho lóbulos incorpora una iconografía muy explícita y significativa; a saber, la Virgen con el Niño, Cristo crucificado, San Bonifacio y dos santos jesuitas, siempre rodeados de bellos marcos[27]. La inscripción en el pie, que hace referencia explícita a la *Societas Jesu*, es otro indicio de que este cáliz fue usado por los jesuitas. El nudo y la subcopa se decoran con cabezas de ángeles aladas y las Armas de Cristo. El mismo platero hizo un cáliz casi sin decoración en 1652 para una estación en Leeuwarden[28]. Su pie de seis lóbulos ostenta una representación grabada de los escudos coronados de las familias Bronchorst (león) y Abbingha (águila), los donantes de la pieza. El nudo tiene forma de huevo y la subcopa se decora con motivos vegetales estilizados.

Donde no se ven marcas de ciudades y maestros, probablemente se trate de obras de producción local. Los seis lóbulos del pie plano de un cáliz (más tarde copón) de Irnsum muestra las Armas de Cristo [29]. También se ven imágenes grabadas de Cristo crucificado entre la Virgen y San Juan, así como una serie de santos. Destacan San Bonifacio y San Willibrordo, los primeros misioneros cristianos en los Países Bajos, y San Dagoberto, el rey de los francos, que donó una iglesia en Utrecht al arzobispo de Colonia, para servir de base para la misión de Frisia. El pie lleva la inscripción: «Teecke Johannes Ende Lisbet Heerdts Hebben Duese Kelck Aen De Roomse Katolicke Gemente Van Tersool Gegeven Den 1 Desember 1657» (Teecke Johannes y Lisbet Heerdts han donado este cáliz a la comunidad romana católica de Tersool el 1 de diciembre de 1657). De esto se deduce que, aparentemente, en esa localidad campestre existía una iglesia-refugio, posiblemente situada en una granja. El año 1657 corresponde al pie y no a la copa, que verosímilmente data de antes de la Reforma, del siglo XV o XVI.

Hacia finales del siglo XVII, la decoración del astil se hace cada vez más rica, entre otras cosas por la inserción de anillos a ambos lados del nudo. El pie de ocho lóbulos de un cáliz conservado en Bolsward tiene un perfil curvado y lleva representaciones del Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño rodeados de rayos[30]. En el ancho pie del cáliz de la iglesia de Santo Domingo de Leeuwarden de 1676 figuran San Juan Evangelista con el cáliz de veneno, Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán que recibe el rosario de la Virgen y San Jacinto[31]. Esta

26 Catálogo *De inventarisatie* Dokkum nº 11.
27 Catálogo *De inventarisatie* Dokkum nº 10.
28 Catálogo *De inventarisatie* Leeuwarden-Bonifatius nº 23.
29 Catálogo *De inventarisatie* Irnsum nº 5.
30 Catálogo *De inventarisatie* Bolsward nº 19.
31 Catálogo *De inventarisatie* Leeuwarden-Dominicus nº 18.

Lámina 3. *Anónimo platero de los Países Bajos Meridionales, cáliz, s. XVIII, Harlingen, parroquia de San Miguel (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

selección indica que el cáliz pertenecía a una estación que era servida por padres dominicos. En el pie del cáliz de Lemmer , hecho en Bolsward en 1683, llaman la atención entre la V irgen con el Niño y otra santa las imágenes de San Francisco recibiendo los estigmas y Santa Clara con la custodia[32]. Es probable que esta estación fuera servida por padres franciscanos.

De acuerdo con lo ya señalado, del siglo XVIII sólo quedan unos pocos cálices, que en su estilo muestran un avance hacia el rococó con elementos vegetales cada vez más naturalistas. Posiblemente importado de los Países Bajos Meridionales es el cáliz de Harlingen, que se enriquece con imágenes repujadas de alta calidad, representando el Nacimiento, Cristo crucifi cado y el Santo Entierro (lám. 3)[33]. En

32 Catálogo *De inventarisatie* Lemmer nº 7.
33 Catálogo *De inventarisatie* Harlingen nº 17.

la platería producida en las ciudades holandesas, avanzando el siglo XVIII, se nota una constante reducción de ornamentos. Un ejemplo temprano de esta tendencia hacia la sobriedad es el cáliz de Franeker , producido en Amsterdam alrededor del año 1700[34]. Sólo lleva el escudo franciscano y la inscripción *Sanctitate et Doktrina*. El cáliz de W ijtgaard, de fi nales del siglo XVIII, se caracteriza por su superfi cie lisa y sus formas retorcidas [35]. Posiblemente producido en la ciudad brabantina de »s-Hertogenbosch (Bois-le-Duc), sólo lleva grabadas las letras IHS acompañadas de una cruz.

Píxides, copones y custodias

La segunda categoría entre los *vasa sacra* está constituida por las piezas que servían para guardar la hostia consagrada, tanto los recipientes de forma cerrada destinados a reservar el sacramento (píxide, copón) como las piezas para su exposición (custodia). La píxide era usada para el transporte del Santísimo Sacramento, sobre todo al lecho del moribundo. La mayoría de píxides son de ejecución sencilla, a manera de caja cerrada redonda con tapa. Llama la atención por sus decoraciones recortadas la píxide de la iglesia de Santo Domingo de Leeuwarden[36]. Fue realizada por el platero local Jan Melchers Oosterveldt, activo entre 1611 y 1664, que también se conoce como el autor de una serie de cálices protestantes [37]. El mismo Melchers Oosterveldt era protestante –en 1613 se hizo miembro de la iglesia reformada en Leeuwarden– pero, aparentemente, no sentía grandes escrúpulos ante la factura de este producto tan típicamente católico. A su vez, los comitentes católicos parece que se guiaron por motivos de calidad y por la fama de Melchers como platero. La caja se apoya en cuatro pies esféricos y los lados poseen cuatro medallones, mostrando episodios evangélicos: el Nacimiento, la Huida a Egipto, el Bautismo en el río Jordán y la Cena de Emaús. La tapa incluye una escena de un obelisco con un hombre y una mujer acompañados de una fi gura que parece ser Cupido, el dios del amor en la mitología griega. Esta representación, cuyo signifi cado se desconoce, podría indicar que se trate de un objeto de orígenes profanos que más tarde se convirtió en un *vasum sacrum*.

Las representaciones más habituales en las tapas de píxides del siglo XVII y principios del siglo XVIII son el monograma IHS y la Crucifi xión o el Calvario. La píxide de Dokkum, de mediados del siglo XVII, es de traza ovalada ricamente decorada y su tapa muestra las letras IHS, una cruz y tres clavos, todos dentro de un halo de rayos[38]. En los lados se aprecian cuatro cabezas de ángeles alternadas de

34 Catálogo *De inventarisatie* Franeker nº 4.
35 Catálogo *De inventarisatie* Wijtgaard nº 2.
36 Catálogo *De inventarisatie* Leeuwarden-Dominicus nº 37.
37 M. STOTER, *De zilveren eeuw*, pp. 19-22.
38 Catálogo *De inventarisatie* Dokkum nº 32.

racimos y espigas. Una Crucifixión grabada, muy elegante, se encuentra en la tapa de la píxide de Franeker, obra hecha alrededor de 1720 por Johannes van der Lely[39]. Se ve el Cristo crucificado en un paisaje de colinas con una ciudad al fondo. Casi igual en su diseño e iconografía es la píxide de Dronrijp, de alrededor de 1735 [40]. En ambos casos, la Crucifixión está rodeada de un texto inscrito tomado de Isaias 5, versículo 4: *Quid est quod debui ultra facere vineae meae et non feci* (¿Qué más hay que hacer en mi viña que no he hecho aún?). Otros temas pueden ser el San Martín y el mendigo repujados en la píxide de Makkum, del último cuarto del siglo XVIII, y una paloma entre espiga y racimo en la píxide de Bolsward, de 1682. La píxide de Balk lleva el nombre de su donante en letras mayúsculas y la fecha: *Johannes Marthens dabat 1711* [41].

Si la píxide está combinada con una crismera, se suele denominar como «caja de administración» (bedieningsdoosje). En toda Frisia se conservan seis, todas creadas en la primera mitad del siglo XVIII (Dokkum, Bolsward, Gorredijk, Joure, Makkum y Workum). En la mayoría de los casos se trata de piezas de forma cilíndrica con tapa elevada y una cruz. Crismeras sueltas se conservan en cuatro localidades (Sloten, Bakhuizen, Bolsward en Makkum). Éstas también son del siglo XVIII.

Cuando la píxide se eleva sobre un astil con pie, se puede hablar de un copón, que en definitiva se trata de una gran copa con tapa. En Frisia quedan nueve copones, que datan en su mayoría del siglo XVIII. En Harlingen se encuentra un copón realizado en Amsterdam a mediados del siglo XVII[42]. Destaca por la rica iconografía de su pie, que se manifiesta a través de los relieves de Abraham y Melquisedec, la Caída del Maná y el Sueño de Jacob, posiblemente seguido de la Pascua judía, la Última Cena y la Cena en Emaús. La tapa tiene las típicas cabezas de ángeles y una simple cruz. Más decorado aún es el copón de Dokkum, pieza labrada en Amberes en la segunda mitad del siglo XVII (lám. 4)[43]. El pie redondo y perfilado luce imágenes de gran calidad técnica de tres santos jesuitas, alternados con cabezas de ángeles y los Símbolos de la Pasión. En la tapa se ven conjuntados espigas, racimos y vides. Llama la atención la gran copa del copón de la iglesia de Santo Domingo de Leeuwarden, hecho en esa ciudad en el año 1713 [44]. En el pie figuran imágenes repujadas, un tanto toscas, de dos santos masculinos y la Virgen con el Niño, y en la copa las *Arma Christi*, mientras que la tapa ofrece racimos.

El copón de Bolsward tiene una rica iconografía, ejecutada en relieves densos y planos, en los que las imágenes y la decoración se entremezclan [45]. Además del Calvario flanqueado por la Virgen y San Juan y la Última Cena habituales, se dis-

39 Catálogo *De inventarisatie* Franeker nº 19.
40 Catálogo *De inventarisatie* Dronrijp nº 21.
41 Catálogo *De inventarisatie* Makkum nº 32, Bolsward nº 24 y Balk nº 10.
42 Catálogo *De inventarisatie* Harlingen nº 19.
43 Catálogo *De inventarisatie* Dokkum nº 12.
44 Catálogo *De inventarisatie* Leeuwarden-Dominicus nº 22.
45 Catálogo *De inventarisatie* Bolsward nº 20.

Lámina 5. *Anónimo platero frisón, copón (detalle del pie), primera mitad del s. XVIII, Bolsward, parroquia de San Francisco (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

➤ Lámina 4. *Anónimo platero de Amberes, copón, segunda mitad del s. XVII, Dokkum, parroquia de los Santos Martín y Bonifacio (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

tingue la representación de un sacerdote celebrando la misa, en el preciso momento de la elevación de la hostia. Detrás de él se aprecia una escena que posiblemente muestre a una persona arrodillada en compañía de su ángel de la guarda(lám. 5). La creencia en este ángel protector estuvo muy arraigada y difundida en la época de la Contrarreforma, por suponerse que podía preservar al verdadero creyente contra la mala influencia de los «herejes» (léase: los calvinistas). La tapa se decora con las Armas de Cristo y se corona con un pelícano que alimenta a uno de sus polluelos, el símbolo mismo de Cristo.

A diferencia de la píxide y del copón, la custodia no sólo servía para guardar la hostia sino también para exponerla a los fi eles. La portada del tratado sobre «Los Secretos del Altar», escrito por Joost van den V ondel, de 1645, muestra cómo una custodia fue colocada en el altar para ser venerada por los fi eles. Van den Vondel, uno de los escritores-poetas neerlandeses más importantes del siglo XVII, se con-

LÁMINA 6. *Anónimo platero de Amsterdam, custodia, segunda mitad del s. XVII, Bolsward, parroquia de San Francisco (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

LÁMINA 7. *Anónimo, custodia, ss. XVII (pie) y XVIII (cuerpo), Leeuwar den, parroquia de San Bonifacio (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

virtió del protestantismo al catolicismo hacia 1640. Lógicamente, las custodias sólo podían ser usadas dentro de la misma iglesia, ya que una procesión pública del Corpus sería inverosímil en el contexto de la República protestante. Las 13 custodias que se conservan en Frisia manifi estan cómo el diseño mantuvo un carácter arquitectónico hasta mediados del siglo XVII, enlazando con el modelo de torre que se había originado ya en época gótica.

En el siglo XVII, los contrafuertes y arcos ojivales serán paulatinamente sustituidos por columnas, balaustres y templetes. La custodia de Bolsward, que según su marca fue hecha en Amsterdam, data del segundo cuarto del siglo XVII y tiene un carácter muy arquitectónico (lám. 6)[46]. El pie de seis lóbulos incorpora una serie de imágenes repujadas que representan a tres santas, a saber Santa Clara con bastón y custodia, Santa Catalina con espada y rueda y posiblemente Santa Ana con su hija María. A ambos lados del viril aparecen dos santos franciscanos, San Francisco de

46 Catálogo *De inventarisatie* Bolsward nº 22.

Asís y San Antonio de Padua. El remate en forma de cúpula que da cobijo al viril se decora con relieves de la Última Cena y algunos de los Símbolos de la Pasión. En el templetillo superior se encuentra el santo Niño Jesús con una bandera, coronado por un crucifijo. Las edículas laterales tienen figuras de San Pedro y San Pablo, y se coronan con dos santas. De un estilo parecido, aunque menos arquitectónico, es la custodia de Sloten, que también fue creada en Amsterdam en el siglo XVII [47]. Se trata de una custodia cilíndrica que más tarde fue convertida en una custodia de sol. El viril está enmarcado por columnas clasicistas, flanqueadas por las figuritas de los santos Willibrordo y Bonifacio, los fundadores del cristianismo en los Países Bajos. Willibrordo, primer obispo de Utrecht, lleva su catedral en miniatura, mientras Bonifacio lleva una biblia perforada, el símbolo de su martirio. La edícula de dos cuerpos que monta encima del viril tiene una santa con custodia, posiblemente Santa Clara, acompañada por figuritas de San Pedro y San Pablo.

Las once custodias restantes datan todas del siglo XVIII y pertenecen todas al tipo de custodia de sol, típica para el Barroco. Todas siguen el mismo modelo con el viril en el centro, rodeado de haces de rayos que irradian a todos los lados. Integrados en los rayos o aplicados a ellos se ven pámpanos, racimos, espigas, guirnaldas y ángeles. Encima del viril se encuentra habitualmente la paloma del Espíritu Santo y en la cumbre, en posición flotante, está Dios Padre en una nube. Así queda representado toda la Trinidad en el mismo eje vertical: Dios Padre y el Espíritu de forma figurada, y Jesucristo de manera sacramental en la hostia consagrada. Normalmente, la custodia lleva una corona con una cruz en la cumbre, y a veces un pelícano (Sloten). Variaciones iconográficas alrededor del viril son el Cordero de Dios (Dokkum, Bolsward), la Virgen con el Niño entre ángeles con incensarios (Sloten), el arcángel San Miguel, protector del Sacramento (Harlingen), el ojo divino y la pareja de santos neerlandeses Willibrordo y Bonifacio. Los pies de las custodias también pueden llevar figuraciones iconográficas, aunque en menor medida que los cálices. Excepcionales son la custodia de Dokkum, con tres santos jesuitas, y la de Leeuwarden (iglesia de San Bonifacio), con seis imágenes tomadas de la vida de San Francisco de Asís (lám. 7)[48]. Aparte de las tres custodias que probablemente fueron importadas de los Países Bajos Meridionales o de Francia (Wijtgaard, Irnsum, Bolsward) y de la custodia de Roodhuis que fue hecha en Utrecht, parece que las otras son obras producidas por plateros locales.

Vasa non sacra

Entre los *vasa non sacra*, la primera categoría es la de otros utensilios para la misa. De estaciones frisonas se conservan ocho incensarios y seis navetas para incienso, que datan todos del siglo XVIII. En la mayoría de los casos, la decoración

47 Catálogo *De inventarisatie* Sloten nº 22.
48 Catálogo *De inventarisatie* Dokkum nº 14 y Leeuwarden-Bonifatius nº 25.

consiste en cartuchos y elementos vegetales, que desarrollan un carácter siempre más naturalista durante el siglo XVIII. El incensario de Makkum fue creado al fin de ese siglo por el platero Ate Dirks Jorritsma y lleva tres figuras alegóricas grabadas que representan las virtudes cristianas de la Fe (cruz y libro), la Esperanza (ancla y paloma) y la Caridad (mujer con dos niños) [49]. Las mismas imágenes se repiten en el incensario de Workum, que fue producido hacia la misma fecha [50]. Se caracteriza por sus decoraciones repujadas el incensario de Bolsward que se conserva en el Museo Het Catharijneconvent en Utrecht. Lleva una inscripción que recuerda su donación por Uiltje Lieuwes Heemstra y Trientie Simons Hiddema, en 1725. En el mismo museo se conserva una naveta de la misma localidad, que fue donada por una cierta Doetie Jacobs en el año 1732. En la popa se encuentra un angelillo caminante. La naveta de Workum, de alrededor de 1700, muestra una figurita de la Virgen con el Niño [51].

En diez estaciones se conservan salvillas y bandejas. La decoración más rica, de mediados del siglo XVII, corresponde a dos platos labrados por Claes Franssen Baerdt, platero en Bolsward. La bandeja originaria de esa ciudad que hoy en día se conserva en el Museo Het Catharijneconvent de Utrecht muestra un borde elevado con putti que juegan, flotan, dan volteretas y tocan música entre racimos, flores, frutas, antorchas, mariposas e insectos (lám. 8). La parte central lleva el monograma de IHS rodeado de rayos. En el borde de encima se ve a la Virgen y los lados presentan los santos Francisco Javier e Ignacio de Loyola. Es llamativo que Baerdt, siendo católico, también hizo un bello plato, con imágenes de los Cuatro Evangelistas, para la celebración de la Última Cena en la iglesia calvinista de Bolsward, fechado en 1671 [52]. La salvilla de Steggerda, que luce espigas, racimos y flores en el borde, fue importada según una marca de Haarlem o Gouda [53]. Las otras bandejas, de Warga e Irnsum (XVII), Roodhuis y Wijtgaard (1728), Dronrijp (1751) y la iglesia de Santo Domingo en Leeuwarden (fin del siglo XVIII), ofrecen decoraciones más sencillas. Entre las vinajeras conservadas, los ejemplares de Dronrijp, que forman un conjunto con la salvilla, hechos por Dirk Ate Jorritsma en 1751, merecen ser mencionados [54].

Sólo en Bolsward se conserva una campanilla para la celebración eucarística, creada en 1712 por el platero local Pyter Pytersen Horrens [55]. Reposa en tres pies y tiene una decoración de elementos florales y vegetales.

Entre las decoraciones y elementos de plata del altar, no quedan muchos objetos procedentes de las estaciones frisonas. Se puede mencionar una cruz sin crucificado,

49 Catálogo *De inventarisatie* Makkum nº 13.
50 Catálogo *De inventarisatie* Workum nº 41.
51 Catálogo *De inventarisatie* Workum nº 40.
52 M. STOTER, *De zilveren eeuw*, pp. 83-92.
53 Catálogo *De inventarisatie* Steggerda nº 8.
54 Catálogo *De inventarisatie* Dronrijp nº 8.
55 Catálogo *De inventarisatie* Bolsward nº 8.

Lámina 8. *Claes Franssen Baerdt, bandeja, alrededor de 1650, Bolswar d, parroquia de San Francisco (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

de la segunda mitad del siglo XVII, que se conserva en la iglesia de San Bonifacio de Leeuwarden[56]. En los cuadrantes se ven rayos y el frente del pedestal lleva las letras IHS en un halo. En la mesa del altar , delante del retablo, se solían poner floreros, enteros o sólo con la parte del frente. En Bolsward se conserva un fl orero realizado alrededor de 1745 por Dirk Ates Jorritsma, platero en Franeker , y dos más, de alrededor de 1800, por el platero local Ate Dirks Jorritsma [57]. Estos vasos tienen planta semicircular para facilitar su colocación delante del retablo y suelen llevar los monogramas de Jesucristo o María en sus frentes.

Entre la platería del altar también destaca el tabernáculo o sagrario, que en muchas iglesias era de plata o, por lo menos, cubierto de chapas de plata. Piezas únicas en el contexto frisón son las dos puertas de tabernáculo del año 1783 que se conservan en W orkum, y que llevan imágenes repujadas de mano del famoso Jan Baptist Verberckt (1735-1819), que en su tiempo fue indudablemente el mejor

56 Catálogo *De inventarisatie* Leeuwarden-Bonifatius nº 9.
57 Catálogo *De inventarisatie* Bolsward nº 59 y 60.

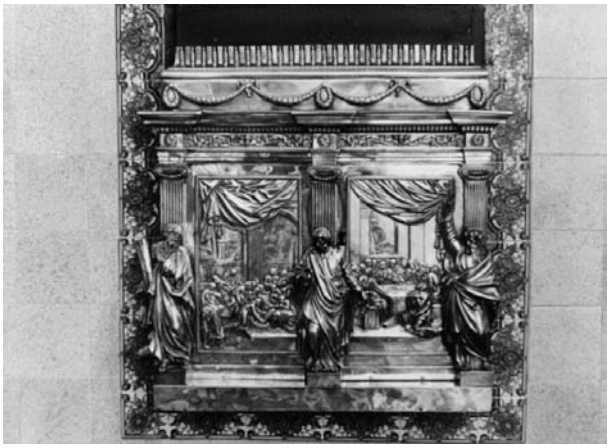


Lámina 9. *Jan Baptist Verberckt, puertas de tabernáculo, 1783, Workum, parroquia de San Werenfrido (Foto Institute for Christian Cultural Heritage, University of Groningen).*

platero de Amberes (lám. 9)[58]. Figuran el Lavatorio y la Última Cena bajo cortinas, escenas que se separan por pilastras con figuras en sus frentes representando a Jesucristo, San Pedro y San Pablo. Una obra de arte como ésta demuestra no sólo que una estación próspera como la de Workum tenía dinero para poder comprar un objeto tan costoso, sino también que disponía de los contactos y la relativa libertad necesarios para hacer con él.

Delante de cada tabernáculo ardía una Luz Divina como signo de la presencia permanente de Cristo en la iglesia, lo que exigía la correspondiente lámpara votiva. Entre todas las estaciones frisonas se conservan siete ejemplares. La lámpara abierta de Leeuwarden (iglesia de San Bonifacio) data del siglo XVII, mientras que todas las demás son del siglo XVIII. La forma y las decoraciones de las lámparas enlazan con la de los incensarios, consistiendo en ramos, cartuchos y cabezas de ángeles. Llama la atención la lámpara de Joure, que incorpora tres imágenes grabadas, representando a la Sagrada Familia, el santo jesuita Estanislao de Kostka y una custodia en un altar[59]. Debajo se lee una larga inscripción que trata del amor de Cristo. También figura una inscripción en la lámpara de Wijtgaard, del año 1732, que recuerda la fundación de una misa anual *pro anima* para los donantes Meijndert Corneeles y su hijo Klaas Meijnderts[60].

58 Catálogo *De inventarisatie* Workum nº 4.
59 Catálogo *De inventarisatie* Joure nº 15.
60 Catálogo *De inventarisatie* Wijtgaard nº 12.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El objetivo de este breve trabajo ha sido presentar un panorama de la platería católica bajo la gobernación protestante en la provincia de Frisia (Países Bajos). Centrándose en los cálices, los copones y las custodias, y en algunos *vasa non sacra*, y dejando de lado otros géneros en la platería frisona, como los relicarios, las cruces de procesión, coronas de imágenes y las guarniciones de libros, se ha intentado dar una visión global de los diferentes tipos de objetos, su calidad y su iconografía. Entre los santos representados, destacan los jesuitas, dominicos y franciscanos, cuyas órdenes jugaron un papel principal en la *Missio Hollandica*, la misión católica desarrollada en la República protestante. Además, los orígenes de algunas obras importadas y los modelos de la producción local ayudan a comprender el ámbito cultural en que se movieron los frisones católicos durante los siglos XVII y XVIII. Aunque el culto católico había sido prohibido oficialmente por los protestantes en 1580, en la práctica, en el curso del siglo XVII, los católicos recuperaron libertades considerables. La mentalidad pragmática y el espíritu corporativo de los frisones de esta época se reflejan tanto en los plateros católicos que también trabajaban para comitentes protestantes como en algunas obras presentadas que fueron hechas por plateros calvinistas.

El platero giennense Jerónimo de Morales (h. 1580-1649): Aspectos biográficos y artísticos

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS
Centro Asociado de la UNED. Baza (Granada)

La historia de la platería giennense del siglo XVII está unida en gran manera a varias generaciones de maestros, integrantes de la familia Morales, que desarrollaron su producción artística en la capital, Jaén, y desde sus obradores atendieron los diferentes encargos procedentes de la diócesis, de la provincia y de otros puntos de Andalucía. El primer miembro de esta familia dedicado al arte de la platería fue Tomás de Morales, documentado en Jaén desde 1580 hasta 1625, y unido documental y artísticamente a Francisco Merino en su periodo giennense. La figura más significativa de la segunda generación fue la de Jerónimo de Morales, sobrino del anterior, y maestro activo en esta ciudad entre 1609, primera fecha documentada, y 1649. A la tercera generación están unidos los nombres de Pedro de Morales Carrillo, platero de la catedral de Jaén, y Juan de Morales Carrillo, hijos del anterior y herederos del taller familiar, que desarrollarán su trabajo en la segunda mitad del siglo XVII.

En este estudio nos referiremos a Jerónimo de Morales, uno de los plateros más significativos del Jaén del siglo XVII. Se trata de un platero que, en diferentes ocasiones a lo largo de su vida, desempeñó las funciones propias de marcador y contraste de la ciudad, que hizo compatibles con su trabajo de platero las obligaciones propias del cargo de alférez de la compañía del castillo y fortalezas de Jaén. Pero, ante todo, fue un platero reputado en su oficio de lo que da fe la calidad de su clientela, la amplitud geográfica de los encargos que atendió y las diferentes piezas documentadas salidas de su obrador.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Jerónimo de Morales fue miembro de una familia de condición hidalga[1] vinculada a uno de los doce linajes de la ciudad de Soria, los Morales Hondoneros. Una rama de este linaje se estableció desde la primera mitad del siglo XVI al menos en la villa riojana de Navarrete, situada a una corta distancia de Logroño, en la jurisdicción del obispado de Calahorra. En la segundad mitad del siglo XVI se documenta la relación entre algunos integrantes de esta familia y el oficio de la platería y así, concretamente, pueden citarse los nombres de Rodrigo de Morales, de Jerónimo de Morales y de Tomás de Morales, todos ellos hermanos[2]. En las últimas décadas del siglo, tanto Jerónimo como Tomás de Morales abandonaron la villa de Navarrete y se trasladaron a otros lugares. Tomás de Morales, de cuya biografía nos ocupamos en otro estudio[3], se estableció en Jaén desde 1580, al menos, convirtiéndose en uno de los plateros más significativos de Jaén en el último cuarto del siglo XVI y en las dos primeras décadas del siglo XVII. Su importancia no solo reside en las obras realizadas sino también en su especial vinculación profesional y artística con el platero Francisco Merino, avecindado y documentado en Jaén entre 1581 y 1589[4]. Ambos plateros aparecen relacionados a lo largo de la década de 1580 y, en especial, con dos obras, una custodia para la iglesia parroquial de Villacarrillo y una cruz procesional para la iglesia parroquial de Montoro[5].

Jerónimo de Morales emigró a las Indias[6], posiblemente con anterioridad a 1581[7], mientras que Rodrigo de Morales, durante algún tiempo, debió residir en Madrid,

---

1 Archivo Municipal de Jaén (A.M.J.), Acta Capitular de 1677.

2 La información en cuanto a la condición de hidalguía y a la filiación de los plateros Morales se conoce gracias a los datos contenidos en la petición del presbítero D. Juan Pedro de Morales, descendiente directo del platero Rodrigo de Morales, cuya referencia se inserta en la nota anterior. Gracias a esta petición se conoce además su origen y que los tres plateros fueron hijos de Juan de Morales y de María de Soria y éste, a su vez, hijo de Rodrigo de Morales y Leonor Carrillo, todos ellos naturales de la villa de Navarrete en el obispado de Calahorra.

3 M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 264-272. Desde otro punto de vista M. LÓPEZ MOLINA, *Breve historia de jiennenses del siglo XVII*. Jaén, 2001, pp. 29-42.

4 M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 254-264.

5 Ibídem, pp. 260-262; 269-271. Documentos 6 y 7 del apéndice documental.

6 Se ignora con exactitud la fecha del viaje de Jerónimo de Morales a Indias. No obstante no creemos que pueda identificarse con un pasajero de este mismo nombre y oficio, del galeón Santa Cruz, de la Real Armada, que viajaba solo, y que murió en la isla Margarita en 1606. Sus bienes, consistentes en algunas ropas y algunos útiles de platero, fueron subastados en Cartagena de Indias. Al respecto ver: Archivo General de Indias, Contratación 498N, N.4, R.2: *Diligencias y autos hechos en los bienes de los soldados marineros y otras personas que murieron en el armada de su majestad general don Jerónimo de Portugal y Córdoba.*

7 En el año citado, Rodrigo de Morales realizó un informe acerca de su calidad y limpieza y la de su hermano Jerónimo, residente en Indias, en la citada villa de Navarrete, posiblemente porque ambos debieron ser incluidos en un padrón de pecheros.

donde presentó una probanza y requisitoria para defender y probar su hidalguía en el año citado. En todo caso, se documenta nuevamente como vecino de Navarrete en 1588[8]. Rodrigo de Morales casaría con Catalina Pardo[9]. La pareja tendría dos hijos, Jerónimo y Diego, cuyos nacimientos debieron producirse en torno a la década de 1580. Ambos hermanos se establecerían en Jaén donde Jerónimo se convertiría en un platero de gran prestigio y en alférez de los castillos y fortalezas de la ciudad de Jaén mientras que Diego de Morales se documenta como alcaide del castillo de Abrehuí, una de las fortalezas de esta ciudad[10]. A ella quedaron vinculados los descendientes de éste último como vecinos pero no al ejercicio de la platería. Distinto fue el caso de los hijos de Jerónimo, que continuaron el ofi cio familiar durante la segunda mitad del siglo XVII.

No se han localizado noticias sobre el aprendizaje del oficio de platería de Jerónimo de Morales; en todo caso debió estar orientado hacia el trabajo de mazonería, especialidad en la que se desenvuelve en todas las obras documentadas y que bien pudo aprender primeramente con su padre, Rodrigo de Morales, y perfeccionar después en Jaén con su tío Tomás de Morales, en cuyo taller trabajó durante algún tiempo[11]. Las primeras noticias documentadas sobre Jerónimo de Morales son tardías y están vinculadas al año 1609, fechas en las que aparece en calidad de testigo en un documento público suscrito por su tío, concretamente el contrato de una cruz para la iglesia parroquial de Santa María de T orredonjimeno[12]. De esa escritura se deduce su vecindad en Jaén, su condición de platero, que debía ser mayor de edad y, también posiblemente, que debía estar vinculado al taller de su tío en una relación laboral, lo que explicaría que no se hayan localizado escrituras de contratos de obra otorgadas por Jerónimo en torno a estas fechas ni documentado su trabajo en las fábricas parroquiales giennenses. En estas fechas T omás de Morales era el platero más signifi cativo de esta ciudad lo que, de alguna forma, debió ser decisivo para propiciar el asentamiento de sus dos sobrinos en Jaén.

La relación familiar y laboral entre tío y sobrino quedaría subrayada con el matrimonio de Jerónimo con Inés de Morales, hija del primero, convirtiéndose Jerónimo y Tomás de Morales en yerno y suegro respectivamente. Aunque la pareja no otorgó la correspondiente escritura de dote sabemos que la novia aportó

---

8 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. PL. CIVILES, MORENO (OLV), Caja 513, 7. Pleito de Rodrigo de Morales, platero, de Navarrete, con Francisco Casado sobre pago de maravedís. Dada la identifi cación onomástica, laboral y las fechas intuimos que se trata de la misma persona.

9 El apellido de Catalina Pardo coincide con el del platero Martín Pardo, activo en Alcalá de Henares y el monasterio del Escorial entre 1580 y 1594 y posteriormente nombrado platero real en Madrid. Vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería madrileña del siglo XVI», en *Madrid en el Renacimiento*. Madrid, 1986, pp. 252-253. M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)* . Madrid, 2001, p. 328.

10 Al respecto ver nota 1.

11 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de Morales: un platero giennense del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 162, 3 (1996), p. 1.400.

12 M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., p. 271.

al matrimonio seiscientos ducados en calidad de tal, según especificaba el platero en su testamento [13], y que inicialmente debió ser menor. Ello ocasionó cierto roce entre los dos plateros que quedo solventado con el incremento de la dote gracias a la legítima y a los bienes heredados de sus padres. Por su parte Jerónimo aportó al matrimonio doscientos ducados en diferentes bienes. La pareja estableció su domicilio en la colación de San Bartolomé, en la calle Maestra Baja, en la zona que, en la documentación de la época, se denominaba con el inequívoco nombre de *la platería*; un tramo en el que se localizaban las tiendas de los plateros de la ciudad [14]. En esta misma calle se sigue documentando su vecindad en 1632, 1642, 1648 y 1649, fecha de su muerte. De hecho en el año 1648 el platero solicitaba licencia al Ayuntamiento para recoger las aguas perdidas junto a sus casas, situadas frente a la calle de las Campanas de Santiago.

La pareja tuvo varios hijos documentados, Manuel, Andrés, María, Pedro, María y Juan. Es posible que las dos hijas, bautizadas con el mismo nombre y nacidas en 1625 y 1630 respectivamente, murieran en la infancia pues no son mencionadas en el testamento paterno. Manuel fue el primogénito, nació en enero de 1617, y desde niño recibió una formación intelectual alcanzando el grado de licenciado. A esta formación uniría su vocación hacia el mundo eclesiástico siendo calificado en la documentación notarial de presbítero. Como prueba de esta formación es interesante reseñar el contrato suscrito en 1631 entre Jerónimo de Morales y Juan Dongomez, preceptor de gramática, quien adquiría el compromiso de enseñar a Manuel la citada materia durante un periodo de dos años y medio de forma que al final del aprendizaje el muchacho estuviera en condiciones de poder «*oir artes u otra cualesquiera facultad que se sigue después de la lengua latina*» [15]. El segundo de los hijos, Andrés, nació en marzo de1624 y, al igual que su hermano, recibió una instrucción cuyo alcance no puede valorarse adecuadamente en este caso. Se conserva, no obstante, un contrato fechado en enero de 1632, entre su padre y Diego de Mendoza, maestro de escuela, por el que éste se obligaba a enseñar a Andrés a leer, escribir, y contar las cinco reglas. El aprendizaje se realizaría durante un periodo de dos años percibiendo el maestro la cantidad de cien reales [16]. El tercero de los hijos, Pedro, nació en marzo de 1628 y es conocido en la documentación notarial con el nombre de Pedro de Morales Carrillo. Contrajo matrimonio en Jaén en 1647 con Catalina de Pancorbo. Muy pocas referencias se han localizado, por el contrario, de Juan, nacido en julio de 1633. Pedro y Juan de Morales Carrillo sucederían a su padre en el taller familiar, convirtiéndose el primero en platero de la catedral de Jaén.

---

13 Archivo Histórico Provincial de Jaén (A.H.P.J), leg. 1521, fs. 947-949.

14 Sobre la localización de las tiendas de platería giennenses desde fines del siglo XV ver nuestro estudio: ob. cit. pp. 103-109. En el año 1632 Jerónimo de Morales arrienda una casa de su propiedad a una vecina de Jaén, localizada en la calle Maestra Baja, frontera a la del propio platero, y colindante con la casa del platero Hernando de Vilches. A.H.P.J., leg. 1327, f. 79.

15 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de...» ob. cit., pp. 1401-1402.

16 A.H.P.J., leg. 1327, f. 68.

Como se ha señalado en líneas anteriores, Jerónimo de Morales desempeñó las funciones propias de alférez de la compañía de los alcázares reales, castillos y fortalezas de la ciudad de Jaén y , en calidad de tal, se vio inmerso en un pleito promovido en 1641 contra él por el cura de la iglesia del Salvador , ubicada en el castillo, que incluyó su excomunión y la de ocho soldados[17]. Por ello Morales otorgó dos escrituras públicas, una de protesta y otra de poder en relación este tema. Con posterioridad el cargo pasaría a su hijo Pedro de Morales Carrillo. A lo largo de su vida Morales otorgó diferentes escrituras relacionadas con deudores de diferentes lugares y que, al no estar directamente relacionadas con el tema que nos ocupa, omitimos enumerar salvo en los casos en los que sus otorgantes están relacionados con fábricas eclesiásticas o con el mundo de la platería.

Jerónimo de Morales otorgaría su testamento el día 13 de septiembre de 1649 ante el escribano público Pedro de T orres Almagro[18]. El platero debió morir poco después ya que en el momento de su redacción se confesaba enfermo, y el testamento fue abierto el último día de septiembre. En todo caso sus hijos Andrés y Manuel de Morales otorgaban en mayo de 1650 una escritura pública relacionada con el reparto de la herencia[19], por lo que hay que rechazar que su muerte se produjera en 1659[20]. En este documento el platero pedía ser enterrado en el convento del Carmen descalzo dejando al prior la elección de su sepultura; de igual manera pedía que acompañaran su cuerpo los hermanos de San Juan de Dios, a los que dejaba doscientos reales de limosna. Un hombre tan vinculado a la Iglesia, por su trabajo para esta institución como lo fue Morales, también expresó este vínculo en las cláusulas testamentarias y, en especial, en relación al ordenamiento de misas cuyo número fue muy importante; cuarenta misas de ánima debían decirse en la catedral de Jaén y la iglesia de San Ildefonso además de en los conventos masculinos; seiscientas misas por su alma y otras cincuenta por sus padres, abuelos y demás personas, repartidas entre su parroquia, San Bartolomé, y los conventos de la Coronada, San Francisco y los carmelitas descalzos. Llama la atención, sin embargo, que no haya alusión en su testamento a hermandad o cofradía alguna, ni siquiera a la de San Eligio, patrón de los plateros. Sus bienes debían repartirse por igual entre sus cuatro hijos, Manuel, Andrés, Pedro y Juan, salvadas las cantidades legadas de forma especial a cada uno de ellos o las ya recibidas en vida por diferentes motivos, entre ellos los gastos realizados en diferentes causas criminales en las que se vio inmerso su hijo Andrés. Como albaceas fueron designados Don Antonio de Ortega y Gámiz, mayordomo del cardenal Sandoval, arzobispo de Toledo y anteriormente obispo de

17 A.H.P.J., leg. 1514, fs. 86 y 124. El motivo del pleito no fue otro sino que el citado sacerdote pretendía tener una llave de la fortaleza además de la llave de la iglesia. Esta posesión le permitiría entrar a cualquier hora en la fortaleza por lo que su pretensión no fue admitida por Jerónimo de Morales dado que contravenía las órdenes militares y las preeminencias del alcaide del castillo.

18 A.H.P.J., leg. 1521, fs. 947-949v.

19 A.H.P.J., leg. 1619, f. 80.

20 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1.404.

Jaén, el licenciado Pedro Ruiz, benefi ciado de la iglesia de San Ildefonso, Gaspar de Moya, además de sus hijos, Manuel y Pedro.

ASPECTOS ARTÍSTICOS

La personalidad artística de Jerónimo de Morales no es desconocida para la historiografía ya que una de sus obras más signifi cativas conservadas en la actualidad, la custodia portátil de la iglesia de San Mateo de Baños de la Encina, es conocida desde hace décadas aunque adjudicada a un platero denominado Gonzalo Morales, o de Morales[21], debido a una lectura incorrecta de su nombre abreviado. Aclarado este problema inicial de identidad, cabe señalar que una parte de su producción artística ha sido documentada y dada a conocer con anterioridad [22].

La actividad profesional de Jerónimo de Morales se documenta durante un periodo de tiempo muy amplio y que, a falta de noticias anteriores localizadas, abarca el lapso temporal comprendido entre 1609 y 1649. Los comienzos de su andadura laboral coinciden con las fechas en las que se documenta una menor producción de su tío T omás de Morales, debido a una edad avanzada de éste y a posibles achaques y enfermedades que lo mantuvieron inactivo durante periodos amplios en sus últimos años de vida. En su lugar Jerónimo asumió los encargos inconclusos de su antiguo maestro y ocupó el vacío que éste dejó, convirtiéndose en su heredero artístico y en el heredero de una parte importante y signifi cativa de su clientela. Esta herencia artística queda refrendada además, si se tiene en cuenta que los hijos de Tomás de Morales, Juan de Morales Negrete y T omás de Morales, se especializaron en la joyería de adorno personal.

Se ignora en qué fecha concreta estableció Jerónimo de Morales su propio taller si bien debió ser con anterioridad a 1618, posiblemente desde unos años antes, ya que ese año fue nombrado como marcador del oro. No consta tampoco noticia alguna sobre la realización de examen para la obtención del grado de maestro, lo cual no resulta extraño si se tiene en cuenta que, al parecer , la generación de maestros plateros activos en Jaén con taller y tienda abierta en el año 1631 no había sido examinada, según se desprende de la denuncia interpuesta por el alguacil, Joan de Sonarriba, contra los plateros ante la Real Audiencia y Chancillería de Granada [23]. Ello no fue obstáculo para que Jerónimo de Morales desempeñase en varias ocasiones el ofi cio de fi el marcador del oro y de contraste. Frente al caso de otros plateros contemporáneos, la relación de Morales con estos ofi cios fue esporádica lo cual no es extraño dado el volumen de encargos que debió atender desde su taller . Su

21 J.M. CRUZ VALDOVINOS «Platería». *Historia de las artes aplicadas e industriales en España.* Madrid, 1982, p. 123. M.R. ANGUIT A HERRADOR, «La Eucaristía en el arte de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 146 (1992), p. 138.

22 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., pp. 1399-1412.

23 Ibídem, p. 1.399.

primera vinculación con el cargo de marcador del oro se produce en 1618, función que desarrollaría también en 1619 y para las que sería nombrado nuevamente en el año 1625. Precisamente en cinco de mayo de 1626 recibía un libramiento del Cabildo Municipal por valor de mil maravedís por su salario de fi el contraste de 1625[24]. También en calidad de fi el contraste se documenta en 1639, certifi cando el peso de un relicario realizado a instancias de don Paulo de Córdoba para la iglesia de San Ildefonso de Jaén. No ejercería este ofi cio en fechas posteriores, en las que serían nombrados los plateros Francisco López de Roa, Juan Román de Calahorra y Juan de Morales Negrete además de Juan de Cervantes y Diego de Frías Montemayor como marcadores de pesos y pesas.

Durante su trayectoria profesional Jerónimo de Morales estuvo especialmente vinculado a las iglesias parroquiales de la ciudad. Hay que pensar que la demanda de su obra en el medio eclesiástico estaría propiciada en un primer momento por su vinculación con Tomás de Morales, quien trabajó para la catedral de Jaén y para otras iglesias de la ciudad, a lo que se uniría su buen hacer y la calidad de su obra. Así se ha podido documentar su actividad laboral en relación con las iglesias de San Bartolomé, San Ildefonso y Santa María Magdalena. También realizó diferentes encargos para las iglesias de la Compañía de Jesús, del monasterio de Santa María de los Ángeles, para la capilla de la V irgen de la Capilla, patrona de la ciudad, y la Santa Capilla de la Inmaculada en la iglesia de San Andrés. Entre su clientela documentada se cuentan también diferentes particulares, entre ellos el conde de Villardompardo y el canónigo don Mateo de Rivas. No acabó aquí, lógicamente, el radio de infl uencia de su actividad que también se extendió a la provincia con obras documentadas para las poblaciones de Andújar , Baños de la Encina, T orres, Mancha Real y Castillo de Locubin. Por último cabe destacar su trabajo para otros puntos de Andalucía, caso de las provincias de Córdoba y Málaga y, de manera más expresa, para las poblaciones de T orremilano y Antequera.

Desde el punto de vista de las relaciones personales con otros maestros vinculados a las bellas artes cabe destacar su relación con el escultor Gil Fernández de las Peñas y con el pintor Cristóbal Vela. La relación con el primero queda documentada con motivo del contrato que este realizó con el convento de las Bernardas de Jaén acerca de la construcción de su retablo mayor y en el que Jerónimo de Morales aparece como fi ador[25]. La relación con el segundo resulta mucho más interesante puesto que se vincula con obras de platería realizadas para otras provincias y a las que más adelante nos referiremos.

La primera obra documentada de Jerónimo de Morales para Jaén es una lámpara contratada en mayo de 1619 para la iglesia de la Compañía de Jesús y destinada al altar mayor de este templo[26]. La lámpara debía tener veintitrés o veinticuatro marcos

24 A.M.J., Acta Capitular de 5 de marzo de 1626.
25 M.L. de ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo en Jaén* . Jaén, 1986, pp. 303-304.
26 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1.404.

de peso y, gracias a la escritura de contrato de esta obra, se conocen algunas de sus características. Las dimensiones de esta pieza debían ser de dos tercias de diámetro, con las cadenas y remates que la obra requiriese, debiendo llevar como elementos decorativos ocho serafines de plata dorados en el remate inferior y cuatro óvalos dorados con el nombre de Jesús en el borde. La lámpara debía ser tasada por dos maestros plateros tras su realización para la que se estipulaba un plazo de tres meses. Cada marco de plata se pagaría a sesenta y cinco reales. Por su trabajo de labrar y dorar cada marco, el platero cobraría a razón de treinta reales el marco [27].

La iglesia parroquial de San Ildefonso fue un espacio para el que trabajó Jerónimo de Morales surtiendo a su fábrica de algunos elementos para el culto litúrgico. También la capilla de la Virgen de la Capilla registra su intervención con alguna pieza significativa. Las cuentas de fábrica de esta parroquia, correspondientes a 1624, reseñan un pago por « *limpiar y aderezar las vinajeras y relicario y calices* »[28]. Tres años más tarde se documenta su trabajo en la realización de un encargo de importancia, una custodia, por la que percibe un 1627 un pago de quinientos reales [29], a los que se sumarían otros pagos por los que el platero emitió cinco cartas o recibos de pago por un valor total de mil setecientos sesenta y cuatro reales durante los años de 1628 y 1629. Dichas cantidades quedan anotadas en la libranza otorgada al mayordomo de la fábrica en el año 1630. El relicario o custodia no terminó de pagarse hasta el año 1632 tal y como se refleja en la libranza efectuada en ese año por valor de ochocientos tres reales [30].

De forma paralela a la realización de la custodia, Jerónimo de Morales realizaría una cruz de plata reutilizando para ello la plata de otra cruz existente en la iglesia y calificada de vieja. El dato aparece en la libranza citada de 1630. Esta misma cruz sería reparada por Morales al año siguiente así como en el año 1638: «*dio por descargo veinte y quatro reales que dio e pago a Geronimo de Morales platero del aderezo que hizo de la cruz grande de plata que se quebro la espiga y de limpiarla* »[31].

Una última obra se documenta en las cuentas correspondientes a 1639; se trata de una custodia realizada para esta iglesia por mandado de don Paulo de Córdoba reutilizándose en parte la plata de un cáliz y de un relicario viejos [32]. La última inter-

27 Ibídem, p. 1.404.

28 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (A.H.D.J.), Parroquias. Cuentas de fábrica de la iglesia de San Ildefonso. Años 1624-1631, f. 25.

29 Ibídem, f. 68v. V.V. A.A., *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, 1985, p. 418.

30 Ibídem. Cuentas de fábrica de 1632, f. 122v .

31 Ibídem. Cuentas de fábrica de 1638, f. 161.

32 Ibídem. Cuentas de fábrica de 1639, f. 169v: « *Mas se le bajan trescientos y veinte y quatro reales que tubo de costa el oro y hechura del relicario que por mandado del señor don paulo de cordoba se hizo para la dicha iglesia con la plata que se puso demas de la que se entrego en un caliz viejo y un relicario viejo que tenia la dicha iglesia, el qual concierto hizo el dicho señor don Paulo sigun consta por carta de pago de Geronimo de Morales platero y fiel del contraste que peso la dicha plata y relicario nuevo en que se pusieron diez y nueve reales de plata demas de la vieja en el qual peso gasto dos reales y mas y tambien se bajan* ».

vención se anota en el año 1644, fecha en la que se reseña en los libros de cuentas el abono de siete reales por el peso, trueque y hechura de dos corchetes de plata para una capa de damasco [33]. Aunque el nombre de Jerónimo de Morales se documenta nuevamente en las cuentas de fábrica de 1656, en relación con el aderezo de la cruz de plata grande de esta parroquia, pensamos mas bien que se trata de un error ya que el platero había muerto en 1649; posiblemente el platero debió ser Diego de Morales, que en la década de 1650 trabaja en ocasiones para esta iglesia de San Ildefonso.

Para la capilla de la V irgen de la Capilla, en esta misma iglesia, Jerónimo de Morales realizaría dos lámparas de plata como consecuencia de dos encargos devotos. La citada imagen contaba con un total de ocho lámparas votivas en el año 1627; precisamente en octubre de ese año la capilla sufriría un robo centrado, al parecer , en el hurto de cuatro de las ocho lámparas. El suceso movilizó al prior y clérigos de San Ildefonso que intentaron la sustitución inmediata de las piezas robadas con otras nuevas sufragadas mediante donativos. El A yuntamiento se hizo eco de estas peticiones aprobando el día 3 de noviembre de 1627 la realización de una lámpara con sus armas, en la que debía invertirse una cantidad total de tres mil reales [34]. La lámpara fue encargada a Jerónimo de Morales que vio satisfecho su pago en agosto de 1632[35]. La segunda lámpara documentada fue realizada por encargo del licenciando Alonso de Lucena y Ahumada, devoto de esta imagen. La noticia es conocida gracias a su mención en el *Memorial del Descenso* realizado por Antonio Becerra, capellán y mayordomo de este santuario, y publicado en 1639, lo que nos permite estimar su fecha de realización en los años anteriores. El encargo obedecía a una cláusula contenida en el testamento del citado abogado y realizada en vida. Precisamente la mención de esta donación aporta el dato de la consideración sobre Jerónimo de Morales al que se califica de «*excelente platero de esta ciudad*»[36]. También en relación con esta capilla se documentaba en 1631 su presencia, certifi cando el peso de una lámpara realizada para este espacio por el platero Damián Fresnillo [37].

La relación con la iglesia parroquial de San Bartolomé de Jaén se inició con anterioridad a 1620 ya que en ese año el platero recibió dos pagos por la realización de diferentes piezas. Según se desprende de las anotaciones de las cuentas de fábrica de esta iglesia, en una fecha indeterminada pero anterior a la ya anotada se produjo un robo en el citado templo que debió afectar a su patrimonio platero. En consecuencia se encargaron una serie de piezas a Jerónimo de Morales « *la qual plata se hizo en recompensa de la que le hurtaron al sacristán*». Las piezas realizadas fueron un cáliz

33 Ibídem, f. 229.

34 I. LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, *La V irgen de la Capilla. Cuatro siglos de devoción mariana a través de documentos históricos conservados en la ciudad de Jaén* . Jaén, 1994, pp. 82-84.

35 A.M.J., Acta Capitular de 9 de agosto de 1632.

36 Tomamos la noticia de V. MONTUNO MORENTE, *Nuestra Señora de la Capilla. Madre, patrona y reina de Jaén (ensayo histórico).* Madrid, 1950, p. 407.

37 A.H.D.J., Parroquias. Libro de cuentas de fábrica de la iglesia de San Ildefonso, Cuentas de Nuestra Señora, libramientos de 1631.

sobredorado con su patena correspondiente, una salvadera y vinajeras de plata así como dos candeleros pequeños, todo ello de plata. El pago fue efectuado el 16 de julio de 1620[38]. También en la citada fecha se le efectuaba un pago de sesenta y seis reales por una *casquilla* de plata interiormente sobredorada destinada a contener el Santísimo Sacramento en la custodia [39].

Muchos años después vuelve a documentarse la relación entre Morales y esta fábrica parroquial. En 1641 se llevó a cabo una permuta de cruces parroquiales entre las iglesias de Santiago y San Bartolomé [40]. La permuta fue realizada con la previa autorización episcopal y por la escritura otorgada conocemos que, en el caso de esta parroquia, la cruz objeto de trueque fue la cruz grande de la iglesia cuyo peso era de algo más de quince marcos de plata y que se encontraba vieja y maltratada. Debido a su mayor peso y valor económico por tanto, la iglesia de San Bartolomé se quedaría con dieciocho onzas de la citada cruz. La cruz en cuestión había sido realizada en el siglo anterior por el platero Francisco Muñiz entre 1561 y 1565, con la finalidad de hacer realidad una donación testamentaria, y fue objeto de una intervención posterior en 1587 por el platero Tomás de Morales [41]. A esta intervención hay que añadir la documentada en 1637 que, según la documentación, estuvo motivada debido a que la cruz «*se desfondó por averse quebrado el alma de madera y se le echo otra*»[42]. Por lo que respecta a la cruz de la iglesia de Santiago debía tratarse también de la cruz parroquial, una cruz realizada en fechas muy anteriores, cuyo peso era menor al de la cruz de San Bartolomé pues se valoró en algo más de trece marcos. En este caso se conoce que tenía el alma de madera, es calificada de cruz alta, y era utilizada en las procesiones y entierros, funciones que reafirman su condición de cruz parroquial. El objetivo final del citado trueque debió ser posiblemente la realización de nuevas piezas como parece deducirse de una anotación incluida en la escritura y referente a la «*hechura y el concierto que ha hecho Gerónimo de Morales platero*». Desaparecida la iglesia de Santiago, la cruz debió desaparecer con ella. Tampoco corrió mejor suerte, o al menos no se conserva en su lugar la cruz realizada para la iglesia de San Bartolomé.

También la iglesia de Santa María Magdalena contó con la intervención de Jerónimo de Morales. En 1639 se documenta un libramiento por valor de catorce reales por el aderezo de la cruz de plata. En 1642 se registra un nuevo libramiento por valor de seis reales relacionado nuevamente con el arreglo efectuado en mayo del año anterior en la cruz de manga [43].

---

38 A.H.D.J., Parroquias. Cuentas de fábrica de la iglesia de San Bartolomé de Jaén, libramiento de 16 de julio de 1620.

39 Ibídem.

40 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1409. M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., p. 191.

41 M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 190-191.

42 A.H.D.J., Libro de fábrica de 1637-1638.

43 A.H.D.J., Parroquias. Santa María Magdalena. Libro de fábrica de 1639 (f. 33) y 1642.

Otro espacio donde se documentan obras relacionadas con Jerónimo de Morales es la Santa Capilla de la Inmaculada, en la iglesia de San Andrés de Jaén. Uno de sus primeros encargos para esta institución consistió en un conjunto de cuatro candeleros de plata cuyo diseño debía obedecer a la traza, orden y forma dados por el vicario de la citada iglesia, el doctor Francisco de Medina, también consiliario de la dicha capilla, y Fernando de Cerón, gobernador de la cofradía. Para su realización, Morales recibió una cruz de plata vieja, perteneciente a la Santa Capilla, cuyo peso fue de veintiséis marcos, realizada en el siglo anterior . El contrato fue protocolizado en julio de 1623 [44].

En fechas más tardías se documentan nuevas intervenciones de Morales para esta institución. En septiembre de 1640 percibiría cincuenta y cuatro reales por unos adornos de plata y por trocar un cáliz viejo por otro [45], entendiéndose que el nuevo había sido realizado por nuestro platero. En 1644 se le documenta nuevamente reparando la cruz de manga y un incensario [46] y en 1646 realizando un incensario por el que percibe doscientos cuatro reales[47]. Al año siguiente percibiría un nuevo pago de cien reales que aun se le adeudaban en razón de una corona que había realizado para la imagen titular , libranza realizada en julio de 1647. Su última intervención se documenta a fi nales de 1648 ya que, con fecha de 20 de diciembre, percibió un pago de seiscientos cuarenta y dos reales por el peso y premio de la plata de cuatro candeleros bujíos, destinados al tabernáculo así como por el aderezo de los ciriales. Sin duda los candeleros realizados en 1623.

En 1647 recibiría un nuevo encargo, en este caso del desaparecido monasterio de monjas de Santa María de los Ángeles de Jaén [48]. El encargo fue realizado por la monja Melchora de San Andrés, en nombre de la priora y demás monjas, y consistió en una lámpara de plata destinada a ser colocada en la capilla mayor de la iglesia conventual. Para su realización, el maestro recibió diferentes partidas de plata y dinero aunque el pago no fue satisfecho al completo. No obstante Morales entregó la lámpara al convento, quedando pendiente de pago la cantidad de setecientos doce reales. Al no ser satisfecha esta cantidad, y no estar sujeta la orden a la jurisdicción ordinaria, el platero solicitó la intervención de las autoridades eclesiásticas, apelando al Nuncio Apostólico en España con la fi nalidad de que aprobase la intervención de la justicia ordinaria en el caso y pudiese apremiar al convento al pago de la deuda. El Nuncio falló a favor del platero en marzo de 1649 aunque se desconoce si, finalmente, pudo cobrar la cantidad adeudada.

---

44 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1.406.

45 Archivo de la Santa Capilla de San Andrés (A.S.C.S.A.), Libramientos. 16 de septiembre de 1640, f. 74.

46 A.S.C.S.A., Libramientos. 15 de mayo de 1644.

47 A.S.C.S.A., Libramientos. 9 de abril de 1646.

48 A.H.D.J., Sección varios, Monasterio de Santa María de los Ángeles, leg. C, documento suelto. Las noticias acerca de este encargo aparecen insertas en la solicitud del mandamiento judicial, realizada por Francisco Matías de Torres en nombre del platero Jerónimo de Morales.

En relación también con los espacios conventuales cabe citar la realización de unas andas de plata para la Virgen del Rosario, perteneciente a la cofradía del mismo nombre, con sede en el convento dominico de Santa Catalina de Jaén. La pieza se configura a la luz de la documentación notarial como una obra de carácter devocional siendo costeada por el doctor Mateo de Ribas Olalla, canónigo de la catedral de Jaén, y aceptada tanto por el prior y frailes del convento como por la cofradía titular Aunque el documento de obligación [49], fechado en noviembre de 1640, no aclara sus características, si se anota que Morales debía realizarlas de acuerdo a la forma del *dibujo* o *planta* que estaba hecha, lo que reafi rma su paternidad sobre la traza, y que debía someterse a la tasación de dos plateros una vez fi nalizada. El donante entregaba para hacer posible su realización doscientas fanegas de trigo y cien de cebada además de diferentes piezas de plata valoradas en cuatro mil cuatrocientos reales de plata; concretamente veintiún platillos trinchones ordinarios, cinco platos calificados de grandes por el donante, un cubo, una cantimplora y una tembladera de plata; cantidad que percibía inicialmente Morales para comenzar la obra. El donante establecía como condiciones que las andas debían estar vinculadas a la imagen para siempre sin que la cofradía y el convento pudieran disponer acerca de ellas. Como segunda condición el donante disponía que podrían utilizarse en otras procesiones organizadas por el convento de Santo Domingo. De igual manera podrían ser prestadas al cabildo de la catedral de Jaén en el caso de fuera pedidas pero en ningún caso debían prestarse a otra comunidad religiosa ya que en el caso de producirse este hecho quedaría revocada la donación y las andas pasarían a ser propiedad del cabildo catedralicio. Se ignora si, en algún momento, las andas fueron prestadas a otra comunidad pero lo cierto es que el donante pidió un traslado de esta escritura en septiembre de 1644 y en abril de 1692 se sacó un nuevo traslado para el cabildo catedralicio lo que implica que pudieron ser usadas para otras celebraciones en la catedral o que bien se suscitó algún tipo de problema en torno a ellas.

Las andas fueron realizadas y entregadas al convento y a la cofradía por el platero, que moriría sin ver satisfecho íntegramente el importe de la pieza. De hecho su viuda, Inés de Morales, y sus hijos y herederos, el licenciado Manuel Morales y Andrés Morales, otorgaban una carta de pago [50] a favor de la cofradía por valor de ciento cuarenta y nueve mil trecientos noventa y un maravedís en 27 de julio de 1656.

El trabajo de Morales también se documenta en relación con la capilla del conde del Villar o Villardompardo, situada en la catedral de Jaén. Gracias al inventario de esta capilla, realizado en mayo de 1601 [51], se conoce que el ajuar de platería de este recinto contaba con un total de doce piezas destinadas a hacer posible la celebración de las misas y ofi cios; en la relación se incluye « *una lámpara de plata grande con*

49 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1.408.
50 A.H.P.J., leg. 1621, f. 194.
51 A.H.P.J., leg. 4263, fs. 762 y ss.

quatro escudos de armas y el manípulo y quatro en la bazin y en el cuerpo un remate grande entornillado que peso veintiun marcos y dos onzas». Es posible que la lámpara fuese sustituida con anterioridad a 1630 por otra nueva, realizada por Jerónimo de Morales o, al menos, eso parece deducirse de su alusión en el contrato de una lámpara para Baños de la Encina, que debía ser algo mayor que la existente en la capilla del conde. En fechas cercanas a su muerte, Morales tenía en su taller otra lámpara de plata relacionada con esta capilla. Posiblemente fue un nuevo encargo, destinado a sustituir a la anterior lámpara. El encargo sería realizado por el administrador del conde y su pago no fue satisfecho por lo que la lámpara no fue entregada por el platero. Lo cierto es que el citado administrador otorgó a finales de agosto de 1649 una escritura pública[52] por la que se obligaba a pagar al platero diez mil doscientos reales por lo que cabe deducir que la deuda entre el conde y el platero era mucho mayor, posiblemente por el importe de otras piezas realizadas con anterioridad ya que como se ha comentado en páginas anteriores, esta casa nobiliaria fue cliente de Jerónimo de Morales. Al sobrevenirle la muerte un mes después, la lámpara quedó en el taller familiar, en poder de los herederos de Morales. Años después el importe de la lámpara sería abonado por la fábrica catedralicia a los citados herederos, tras otorgarse una escritura pública el 19 de septiembre de 1658. El abono, por valor de setecientos seis reales, comprendía ochenta y siete reales por las demasías de la plata entregada para su realización y quinientos setenta y cinco reales y medio por la hechura de la pieza. La lámpara quedó en poder de la fábrica catedralicia, en calidad de empeño, en tanto su importe no fuera satisfecho por el conde de V illardompardo, y custodiada junto con el resto de las piezas de platería catedralicias en la Sacristía Mayor del templo. Aunque la lámpara no ha llegado hasta nuestros días se conoce su peso, veintidós marcos, tres onzas y cuatro ochavas, gracias al inventario de la capilla del conde de V illardompardo, realizado en 1668, inserto a su vez en el inventario de la catedral de Jaén de 1648 [53], en el que se incluyen anotaciones y revisiones posteriores correspondientes a los años 1657 y 1668.

En relación con esta capilla cabe señalar la presencia en ella de una pieza llamativa cuya descripción es la siguiente: « *un relicario de plata dorado de hechura de agnus grande redondo con las armas del dicho conde por ambos lados, y se abre como libro, y una y otra parte se zierran con dos tapas, en la una esta Nuestra Señora del Pópulo y en la otra el santo Ecce Homo de pintura y dentro una parte 9 canuticos y a otra diez de vidrio, donde estan diferentes reliquias, y a la vuelta de otras pinturas estan las descripciones de las reliquias y esta metido en una bolsa de terciopelo carmesí y dos llaves que se dize ser del sagrario de la capilla* »[54]. El relicario no aparece relacionado en el inventario de 1601 luego cabe suponer que fue realizado durante la primera mitad del siglo.

52 A.H.P.J., leg. 1619, f. 11.
53 A.H.D.J., leg. 452. Inventario de la fábrica y sus ornamentos.
54 Ibídem, f. 12v.

De forma coetánea, Morales atendió diferentes encargos para la provincia. En el año 1620 realizaría una custodia de plata para la iglesia parroquial de Cazalilla que debía ser entregada para el día del Corpus de ese año. El encargo de esta obra había sido inicialmente aceptado por su tío y suegro, Tomás de Morales, que posiblemente afectado por alguna enfermedad no pudo realizar completamente. Jerónimo se comprometió a su realización siguiendo la traza y las condiciones suscritas por su tío[55].

Una de las primeras obras realizadas por Jerónimo de Morales en la década de 1630 fue una lámpara de plata para Baños de la Encina. La obra le fue encargada por Bartolomé Galindo Delgado, vecino de esta población, en 18 de marzo de 1631. La escritura de contrato aporta algún dato referente a su traza, entre ellos que su peso debía oscilar en torno a los veintitrés marcos, que su tamaño debía ser algo mayor que la lámpara de la capilla del conde de Villardompardo, y que debía ser lisa con los eslabones lisos y bruñidos. Por su trabajo propiamente dicho el platero percibiría a razón de veinticinco reales el marco[56].

En la abadía de Alcalá la Real también se registra la presencia de obras realizadas por Jerónimo de Morales y, en concreto, en la villa de Castillo de Locubín. Para la cofradía del Santísimo Sacramento realizaría Morales una custodia de plata. El dato se conoce gracias a la escritura de obligación[57], fechada el día 11 de enero de 1637, otorgada por el platero y aceptada por el arquitecto Juan de Aranda Salazar, maestro mayor de la catedral de Jaén, que actuaba como representante y apoderado de la citada cofradía y de su mayordomo, Pedro Fernández de Santisteban. En este caso el encargo debió estar propiciado por la relación entre el maestro mayor y ambas partes ya que Juan de Aranda era natural de esta población, había trabajado en la construcción de la iglesia parroquial de San Pedro de esta localidad en fechas anteriores, y conocía a Morales por su trabajo en la catedral. Todo ello parece indicar que fue el arquitecto quien eligió a Morales como artífice adecuado para el encargo. En la escritura se aportan algunos datos para el conocimiento de esta pieza; primeramente la obligación de realizarla según una traza firmada por el platero y Aranda; en segundo lugar el peso, que debía ser de veintidós marcos; el trabajo o factura debía pagarse a razón de setenta y siete reales el marco como precio máximo si bien la cantidad precisa debía ser concertada por Aranda. Por último la escritura especificaba un plazo máximo de tres meses y medio para la realización de la custodia que debía ser entregada el día 1 de mayo.

La custodia en cuestión se conserva en la iglesia parroquial de San Pedro de Castillo de Locubin; aparece sin punzonar lo cual no es extraño en estas fechas y

55 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1.405.

56 A.H.P.J., leg. 1388, f. 153. Al respecto ver también M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1.406.

57 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1.407. R. GALIANO PUY, «Datos para una biografía del arquitecto Juan de Aranda Salazar (1590?-1654)». *Elucidario* 3 (2007), p. 363.

presenta una inscripción que la relaciona plenamente con la escritura: SE ACABO CO LIMOSNA DE LA VILLA DEL CASTILLO SIENDO MAYORDOMO P. FERNADZ SATISTEBAN AÑO D 1637. Su tipología corresponde a la de custodia sol destacando el cerco de rayos rectos y fl ameados alternantes así como el detalle, en estos últimos, de las cabecitas de querubines como remate, una característica decorativa que aparece en otras custodias labradas por Morales. La existencia de esta custodia fue dada a conocer por la profesora Rosario Anguita Herrador si bien en su estudio aparecía como obra anónima [58].

Muy cercana en su planteamiento compositivo a la anterior es una custodia conservada en la iglesia de San Mateo de Baños de la Encina y atribuida, creemos que por error, a Gonzalo de Morales [59]. Presenta una gran identidad con la custodia de Castillo de Locubin si bien las diferencias, mínimas, se restringen al cerco de rayos. Debió ser realizada en fechas muy cercanas a la anterior y sin duda por Jerónimo de Morales.

Aunque la mayor parte de la obra documentada y catalogada de Jerónimo de Morales está vinculada a la platería integrante del ajuar litúrgico de los templos, se ha podido documentar su trabajo en una parcela más restringida pero no por ello menos abundante en cuanto a piezas como es la plata destinada al adorno de las imágenes sagradas. Desde este punto de vista cabe destacar la realización de una pequeña corona de plata sobredorada destinada al niño Jesús de la imagen de la Virgen del Rosario de la villa de Torres. La obra debió ser realizada en 1637, efectuándose el pago de la última cantidad adeudada a fi nales de enero de 1638 [60].

También para la villa de Mancha Real realizaría Jerónimo de Morales una lámpara de plata como consecuencia del contrato suscrito entre el platero y tres vecinos de la citada villa, Marcos Delgado de Contreras, Juan Bautista Barriga y Juan Jiménez de Aranda, quienes otorgaron una escritura de obligación de pago [61] en septiembre de 1641, por valor de cuatrocientos dieciséis reales, de resto del valor total de la lámpara. Aunque los datos de que se disponen acerca de esta obra son muy escasos puede precisarse que no se trataba de una pieza de gran envergadura puesto que su peso era de nueve marcos y cinco onzas y media y valor ascendía a mil trescientos reales. Con toda posibilidad la lámpara estaría destinada al ajuar de una imagen de devoción en la iglesia de la citada villa.

Durante la década de 1640 puede documentarse la relación artística de Morales con la ciudad de Andújar y de forma concreta con las iglesias parroquiales de San Miguel y de Santa María para las que trabaja entre 1644 y 1645. Para la iglesia de Santa María realizaría una cruz, con peso de catorce marcos y tres onzas, y en la que

---

58 M.R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto. El tema de la eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, Universidad, 1996, pp. 196-197.

59 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» ob. cit., p. 123.

60 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., pp. 1.407-1408.

61 Ibídem, p. 1.409.

reutilizaría la plata fundida de otra cruz vieja perteneciente a esta parroquia. La cruz estaba concluida en enero de 1645 debiéndose abonar el pago poco después [62].

Para la iglesia de San Miguel recibiría el encargo de realizar una custodia de plata sobredorada cuyo pago debía realizarse entre la fábrica de esta iglesia y la cofradía del Santísimo Sacramento[63]. La obra estaba concluida en junio de 1644 y gracias al documento otorgado por el platero acerca de su pago puede conocerse algún dato concreto sobre esta pieza. En la escritura el platero especifi ca que se trata de una custodia de plata dorada, de cinco cuerpos poco más o menos de alta, con dos soles o dos cercos de rayos cercados de piedras blancas. Detalla además la iconografía presente en esta obra especifi cando la inclusión de cuatro imágenes en la linterna correspondientes a Nuestra Señora de la Candelaria, San Miguel, San Eufrasio y Santa Marina. El peso de la obra fue de poco más de cuarenta y seis marcos ascendiendo este peso al valor de tres mil dieciocho reales y medio de plata. Su trabajo en esta obra fue elevando ya que el platero cobró por labrar y dorar cada marco ciento diez reales. Para la realización de esta custodia, la fábrica de San Miguel entregó un viril dorado con encaje para un cáliz y unas ampollas de plata además de mil diecinueve reales. La cofradía del Santísimo Sacramento entregó un barquillo y medio salero de plata además de mil cuatrocientos ocho reales pagándose aparte el trabajo del platero. La descripción de la obra, en lo referente al doble cerco de rayos, relaciona esta custodia con la realizada para la iglesia de San Ildefonso de Jaén, donde el platero dispuso también el cerco decorado con piedras.

Intuimos que también la catedral de Baeza tuvo en algún momento obras realizadas por Jerónimo de Morales. Años después de su muerte, en 25 de febrero de 1656, su viuda e hijos, Manuel y Pedro de Morales Carrillo otorgaban una escritura de pago a favor de Francisco García, canónigo de la citada catedral, y del platero Juan Vélez de Carmona por valor de mil cinco reales. Al parecer ambos habían contraído una deuda por mayor valor con el difunto Jerónimo de Morales y que quedaba satisfecha con este pago [64].

Como se afirmaba en páginas anteriores, la actividad profesional de Morales no se limitó al marco geográfi co de la provincia de Jaén sino que se extendió a otros puntos. En este sentido cabe destacar su trabajo para T orremilano, en la provincia de Córdoba, y para Antequera, en la provincia de Málaga, con anterioridad a 1642. En veinte de enero de ese año Morales otorgaba una carta de pago al pintor Cristóbal Vela Cobo, vecino de Córdoba, que había cobrado en su nombre diferentes cantidades «*asi de custodias de plata que he hecho para torremilano y Antequera y de otras cosas*»[65]. La escritura no solo es ilustrativa de su relación laboral con esta zona sino también de su relación amistosa, o al menos de confi anza, con Cristóbal

62 Archivo Parroquial de Santa María de Andújar . Libro de fábrica, 1615-1693, f. 219 r . y v.
63 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de…» ob. cit., p. 1.410.
64 A.H.P.J., leg. 1621, f. 75.
65 A.H.P.J., leg. 1515, f. 58.

Vela, maestro de origen giennense afi ncado en Córdoba que pudo facilitarle su relación con las poblaciones citadas, detalle que, de comprobarse, abriría otros interrogantes y posibilidades acerca de la relación entre este pintor , Morales y otras posibles obras.

De entre las obras conservadas de Jerónimo de Morales queremos destacar las tres custodias realizadas para las iglesias de San Ildefonso de Jaén, la iglesia de San Mateo de Baños de la Encina y la iglesia parroquial de Castillo de Locubin. La custodia de Castillo de Locubin [66] es el ejemplar más sencillo; se trata de una custodia tipo sol con pie circular , cuerpo convexo y anillo interior en resalte bordeado de cuentas. El ástil parte de un tambor cilíndrico, decorado con asas y esmaltes, nudo arquitectónico y nudo de jarrón con asas y gollete cilíndrico. El sol está compuesto de un único cerco de rayos, decorado con piedras y con rayos rectos y fl ameados, rematados éstos últimos con cabezas de querubines. El viril es circular resaltado con piedras y perlas. El sol se remata con una sencilla cruz latina que contrasta con el doble nudo con esmaltes sobre el que se sustenta. T oda la obra destaca por la decoración de cabujones de esmaltes opacos distribuidos en el pie y los nudos así como por los motivos de puntas de diamante, asas, cuentas o perlas, y costillas.

El mismo esquema vuelve a plantearse en la custodia de la iglesia de Baños de la Encina[67], sustituyéndose el sol por un diseño más complejo integrado por un doble cerco de rayos flameados y rectos sin remates, decoración de piedras de color azules y verdes y de perlas y esmalte azul. Los nudos de jarrón se repiten en esta pieza en la base de la cruz, y en el astil con las características costillas y asas así como el nudo arquitectónico. La custodia se enriquece con la generosa adición de esmaltes azules decorados con una fi na labor vegetal de fl ores rojas. A este elemento hay que unir los resaltes del pie, también subrayados con labor de esmaltes, las puntas de diamante y la fi na decoración que orna la superfi cie. En el resto de la pieza, las costillas, finos gallones y los rosarios de cuentas vuelven a recordar el vocabulario ornamental propio de Morales.

La custodia de San Ildefonso de Jaén [68] (lám. 1) es la pieza más signifi cativa de las tres. Aunque comparte con las otras dos custodias el mismo tipo de estructura y la decoración general, resulta más rica en la resolución del sol, con doble cerco, viril también fl ameado a modo de pequeño sol y rico ornato de piedras de color . Los rayos adoptan el esquema de líneas rectas y flameadas de los otros tipos pero se enriquecen con la adición de estrellas y cabecitas de querubines de forma alternante al igual que en la custodia de Castillo de Locubin. En la actualidad, la custodia luce

66 M.R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto…* ob. cit., p. 196.

67 J.M. CRUZ V ALDOVINOS, «Platería» ob. cit., p. 123. M.R. ANGUIT A HERRADOR, «La Eucaristía…» ob. cit., p. 138.

68 M. CAPEL MARGARITO, «Platería de la iglesia de San Ildefonso de Jaén», en *Actas de la I Asamblea de Estudios Marianos* . Jaén, 1985, p. 83.

Lámina 1. *JERÓNIMO DE MORALES. Custodia (1627). Parroquia de San Ildefonso. Jaén.*

como remate una cruz ornada de pedrería que no es la original y que ha sustituido a otra cruz de traza más sencilla presente en esta obra en la posguerra.

Por último cabe destacar la cruz parroquial de la iglesia de San Ildefonso. Como las piezas anteriores aparece sin marcar , se conserva en muy mal estado y en ella se advierte la impronta de Morales, tal y como la documentación aportada refrenda. Su estructura revela el ascendiente de las cruces de Francisco Merino en la platería giennense destacando en ella el diseño del árbol, con cuadrón circular, brazos rectos, con motivos de ces en el extremo más próximo al cuadrón, y ensanchamientos ovales subrayados con cabujones de esmalte y rematados con perillones fundidos. Al margen de los elementos decorativos citados y de la iconografía del cuadrón, Cristo crucifi cado y un relieve de la V irgen con el niño, la cruz se caracteriza por la severidad de su traza, aligerada por el cromatismo que le proporciona el esmalte.

Contribución al estudio de la platería eucarística en Canarias. Un sagrario manifestador inédito en Tenerife

JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA

Aunque surge a lo largo del Quinientos, no fue hasta el siglo XVII cuando se generalizó el uso del sagrario en el banco de los retablos mayores de los templos, ubicándose con anterioridad el receptáculo que alberga el pan sacramentado en pequeños huecos excavados en las paredes de las capillas colaterales, preferentemente en las localizadas a la derecha de la capilla mayor[1]. Sin embargo, como consecuencia de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) y la gran reforma litúrgica que el mismo conllevó, el culto a la Sagrada Eucaristía experimentó un notable auge, cambiándose a un lugar preeminente –el altar mayor– el Augusto Sacramento [2], y enriqueciéndose sobremanera las manifestaciones cultuales, tanto internas como externas, celebradas a mayor honor y gloria del mismo [3].

---

1 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español». *Imafronte* nº 12 (1998), p. 27.

2 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 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* nº 3 (1991), pp. 43-52.

3 Para lo referente a la devoción, culto y defensa de la Sagrada Eucaristía en la España de la Contrarreforma *Vid.* 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-X-1554), Cap. V «Del culto y veneración que se le debe dar» y Cap. VI «Que se debe reservar el Sacramento

La liturgia de la Iglesia Católica postridentina potenció la fi esta del Corpus Christi, que había sido instituida por Urbano IV (T royes, *ca.* 1195-Perugia, 1264) en el año 1264, y que tiene su culmen en la solemne procesión callejera de la Sagrada Forma en la custodia[4]; las procesiones claustrales y las cofradías sacramentales o de Minerva[5], la exposición privada del Sacramento en el copón, los Monumentos del Jueves Santo y, especialmente, dotó de solemnidad y magnifi cencia la exposición mayor o pública del pan eucarístico, colocado en la custodia manual u ostensorio [6], durante la solemnidad de la Ascensión, octavario del Corpus y el ejercicio de las Cuarenta Horas[7]. Se trata éste de una piadosa ceremonia contrarreformista, considerada la manifestación de mayor esplendor en lo que al culto eucarístico concierne, que fue recogida por la *Instruzione Clementina* del pontífice Clemente XI (Urbino,

---

en el Sagrario y llevar a los enfermos»; así como el célebre tratado escrito por el Obispo de Jaén S. DÁVILA Y 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 hombre christiano.* Madrid, Francisco Martínez, 1640, dedicado al monarca Felipe IV de Austria.

4 Fue posteriormente confirmada por los papas Clemente V (Gascoña, 1264-Roquemaure, 1314), en 1311, y por Juan XXII (Cahors, 1249-A vignon, 1334) en 1317 (V. LLEÓ CAÑAL, *Fiesta Grande. El Corpus Christi en la historia de Sevilla.* Col. «Biblioteca de T emas Sevillanos», nº 3. Sevilla, 1992, pp. 17-21). Sobre esta celebración en nuestro país, *Vid.* A. GASCÓN DE GOTOR, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España.* Barcelona, 1916; F.G. VERY, *The Spanish Corpus Christi procession. A literary and folkloric study* . Valencia, 1962; G. FERNÁNDEZ JUÁREZ y F . MARTÍNEZ GIL (Coords.), *La Fiesta del Corpus Christi* . Cuenca, 2002.

5 A. LINAGE CONDE (Dir.), *Minerva. Liturgia, Fiesta y Fraternidad en el Barroco español. Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales (2007).* Segovia, 2008.

6 Sobre esta tipología, *Vid.* M.C. HEREDIA MORENO, «Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de fi gura». *Cuadernos de Arte e Iconografía* T. IV, nº 7 (1991), pp. 323-330; E. ARNÁEZ, «Custodias de sol del siglo XVII en la antigua diócesis de León». *Estudios Humanísticos* nº 20 (1998), pp. 229-254; M.C. HEREDIA MORENO, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles» en *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002, pp. 163-181; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, «Custodias portátiles de los siglos XVII al XIX en los territorios salmantinos de la Diócesis de Plasencia». *Norba-Arte* nº 27 (2007), pp. 145-168; J.C. LÓPEZ PLASENCIA, «La *Custodia del Corpus* de la Catedral de Las Palmas. Consideraciones en torno a un ostensorio atribuido al platero cordobés Damián de Castro». *El Museo Canario* nº LXIII (2008), pp. 417-441; J. RIVAS CARMONA, «La platería y el culto catedralicio: el ejemplo de los ostensorios» en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 653-672.

7 A estas exposiciones habituales a lo largo del año, hemos de sumar las que tenían lugar , con carácter extraordinario, como acción de gracias tras alguna guerra, confl icto o catástrofe natural. Éste es el caso de la fi esta y exposición de Su Divina Majestad establecidas, a partir de 1826, cada 7 de noviembre por el Cabildo Catedral de San Cristóbal de La Laguna, en acción de gracias por haberse librado la ciudad del gran aluvión que asoló buena parte de la Isla de Tenerife, en noviembre del citado año (P.C. QUINTANA ANDRÉS, «La Diócesis de San Cristóbal de La Laguna en los inicios del siglo XIX: el Obispo Folgueras Sión, el Cabildo Catedral y la jurisdicción eclesiástica». *Boletín Millares Carlo. Homenaje a Mª. del Pino Marrero Henning* nº 28 (2009), p. 254).

1649-Roma, 1721)[8], y que había sido instituida en Milán en 1534, estando vinculada a los PP. Franciscanos Capuchinos[9].

Este culto solemne y esplendoroso, celebrado por la Iglesia de la Contrarreforma como reacción contra las herejías, y en aras de zanjar la controversia suscitada en torno al misterio de la transubstanciación o presencia real de Cristo en las especies eucarísticas, tras la consagración del pan y del vino[10], exigió la ubicación del Santísimo Sacramento en el centro del altar mayor , exigencia cultual que supuso la creación de un nuevo elemento o tipología litúrgica: el *tabernáculo*. Esta pieza no es sino el resultado del enriquecimiento de los antiguos sagrarios, considerados verdadero trono de Dios en la tierra, enmarcándose en la parte central de los monumentales retablos mayores del Barroco hispano[11].

El tabernáculo consta de dos partes bien diferenciadas: un sagrario bajo para la reserva de las formas consagradas en el copón, asimismo utilizado para la exposición privada[12], y un sagrario manifestador o expositor , compuesto de una urna, a veces acristalada en forma de fanal, que alberga el sagrario [13], cuya finalidad era

---

8 Redactada en 1681, vio la luz en 1705 bajo el título *Instructio pro expositione SS. Sacramenti in forma XL horarum.* En 1736, el pontífice Clemente XII (Florencia, 1652-Roma, 1740) la revisó y amplió.

9 Algunos de ellos, como Fr. José de Ferno (+ 1556), Fr. Matías de Salo (+ 1611) o Fr. Zacarías de Milán (+ 1675), escribieron libros espirituales con el fin de ayudar a celebrar la ceremonia (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis.* Córdoba, 1993, p. 155 [Catálogo de la exposición homónima]; F. CARMONA MORENO, «Cuarenta Horas. Culto eucarístico con siglos de tradición» en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (Coord.), *Actas del Symposium Religiosidad y Ceremonias en torno a la Eucaristía (2003).* Madrid, 2003, T. II, pp. 633-651). En Sevilla la ceremonia de las Cuarenta Horas se extendió a partir de 1698, y culminó en la fundación de la Real Congregación de Luz y Vela, en 1791, hoy establecida en la parroquia de Santa Cruz (J. RODA PEÑA, *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio.* Sevilla, 1996, p. 78; J. GÁMEZ MARTÍN, «Los orígenes de la Real Congregación de Luz y Vela». *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 504, febrero (2001), pp. 41-43).

10 F. CARMONA MORENO, ob. cit., p. 635; Pablo VI, «Presencia de Cristo en la Liturgia», Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia, Cap. I, nº 7, 4-XII-1963. El dogma de la transubstanciación fue proclamado por S. S. Inocencio III (Anagni, 1161-Perugia, 1216) durante el IV Concilio de Letrán (1215), estableciendo también la comunión pascual.

11 M.D. VILLAVERDE SOLAR, «La Eucaristía en el arte gallego: los sagrarios expositores» en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (Coord.), ob. cit., T. II, pp. 1165-1183.

12 Esta exposición eucarística de carácter privado se realizaba ante el Santísimo colocado en el copón que se cubría con un velo o cubrecopón, al igual que se hace, desde el siglo XI, con la reserva del Pan Bendito en el arca eucarística del Monumento (F . CARMONA MORENO, ob. cit., p. 635; M.A. LLAMAS MÁRQUEZ, «El Monumento Eucarístico de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba. Arte y liturgia». *Cuadernos de Arte e Iconografía* T. XIII, nº 26 (2004), p. 310).

13 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, ob. cit., p. 26. Sobre este elemento del mobiliario litúrgico *Vid.* J. RIVAS CARMONA, «Los tabernáculos del Barroco andaluz». *Imafronte* nº 3-5 (1987-1989), pp. 157-186; L. GILA MEDINA, «Manifestaciones artísticas en torno a la Eucaristía en la Granada Moderna: ciborios, tabernáculos y manifestadores». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 32 (2001), pp. 191-208; J. GONZÁLEZ TORRES, «El tabernáculo: hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas» en G. A. RAMALLO ASENSIO (Coord.), *El comportamiento de las catedrales andaluzas. Del Barroco a los Historicismos.* Murcia, 2003, pp. 313-326. Uno de los

la de mostrar y ocultar , mediante un mecanismo, la custodia portátil u ostensorio durante las exposiciones mayores de Su Divina Majestad. Esta piadosa ceremonia, a la que prestaban valioso concurso el exorno floral, las lámparas y cirios encendidos –al menos doce en la exposición mayor–, el incienso, las colgaduras y los suntuosos ornamentos litúrgicos de los celebrantes[14], estaba dotada de una cierta carga teatral, e incluso, en algunas ocasiones, sobrenatural, a la que, por otra parte, fue tan afecta la sociedad barroca del ámbito hispano [15].

En lo que a Canarias respecta, el gran auge que experimentó el Arte de la Platería durante el período barroco, fundamentalmente en los prestigiosos talleres de San Cristóbal de La Laguna –entonces capital insular– durante el Setecientos, así como la constante y estrecha colaboración entre escultores[16], carpinteros y plateros, dio como feliz resultado la creación de monumentales estructuras lignarias que se cubrieron de chapas de plata ricamente cincelada, repujada o calada. Así surgieron, entre la segunda mitad del siglo XVII y los años fi nales de la siguiente centuria, interesantes tipologías en la platería sacra isleña, algunas de ellas consideradas propias o *típicas* de esta manifestación artística suntuaria en Canarias. Éste es el caso de las andas de baldaquino que acogen imágenes de la V irgen María o de los santos de mayor devoción, las andas del Corpus Christi o custodias procesionales,

---

tabernáculos españoles más hermosos, por su diseño y riqueza decorativa, es el que tallaron Antonio (Toro, 1664-1730) y Andrés Tomé, en el primer cuarto del Setecientos, para la Capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia, conjunto estudiado por J.M. PRADOS, «El tabernáculo para el retablo de la Capilla del Sagrario o de los A yala en la catedral de Segovia». *Imafronte* nº 3-5 (1987-1989), pp. 433-445, figs. 1-4. Tabernáculos parecidos a los españoles, denominados *tabernacles tournants,* pueden verse en las regiones francesas del Franco-Condado, Lorena y Poitou-Charentes, según han dado a conocer C. CLAERR, M.F. JACOPS y J. PERRIN, «L 'autel et le tabernacle de la fi n du XVI siècle au milieu du XIX siècle». *Revue de l'Art* nº 71 (1986), pp. 47-70.

14 Para todo lo referente a esta liturgia, *Vid.* A. LINAGE CONDE, «La liturgia eucarística en el antiguo rito latino. Entre lo popular y lo clerical» en F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (Coord.), ob. cit., T. II, pp. 612-615.

15 Estos aspectos han sido analizados por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Espacio sacro teatralizado. El infl ujo de las técnicas escénicas en el retablo barroco» en A. DE LA GRANJA, H. CASTELLÓN ALCALÁ y A. SERRANO AGULLÓ (Coords.), *En torno al T eatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas (1990-1991).* Almería, 1992, pp. 137-154; IDEM, «Recursos teatrales en el retablo barroco» en VV . AA., *Actas del Congreso Nacional Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la Época de los Descubrimientos (1994).* Madrid, 1994, Vol. II, pp. 1207-1220; J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 34-39, láms. 6-8; VV. AA., *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna.* Huelva, 2002.

16 Éste es el caso, entre otros conocidos, del pintor y escultor lagunero José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), autor del diseño de la espléndida *Custodia de Santo Tomás de Aquino* que labrara Alonso Agustín de Sosa y Salazar (La Laguna, 1693-1766), en 1734, para el convento dominico de La Laguna (S. PADRÓN ACOSTA, «La custodia de Santo Domingo». *El Día,* Santa Cruz de T enerife, 3-IX-1947; J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias.* Madrid, 1955, pp. 229-231 y 458-461; J. PÉREZ MORERA, «Ostensorio dominico de Santo Tomás» en C. RODRÍGUEZ MORALES (comisario), *Vestida de Sol. Iconografía y Memoria de Nuestra Señora de Candelaria.* San Cristóbal de La Laguna, 2009, pp. 234-236, Cat. 75 [Catálogo de la exposición homónima. San Cristóbal de La Laguna, 11-V/31-VII-2009]).

las grandes cruces para la fiesta de la Invención de la Santa Cruz o para los Cristos Crucificados[17], las urnas sepulcrales que acogen las efigies de la Virgen Difunta o Cristo Yacente, los frontales de altar, las credencias, los sagrarios y tabernáculos [18]. Según el Dr. Hernández Perera[19], el precedente o modelo de los últimos habría que buscarse, no en la orfebrería española, sino más bien en la portuguesa, pues los ejemplares que salieron de los obradores laguneros son muy similares a los sagrarios labrados por los artífices lusos para templos de Lisboa, Coimbra, Oporto y Lamego [20], los centros productores más destacados durante el Barroco [21], cuando el culto eucarístico en el vecino país tuvo como en España un notable desarrollo y esplendor [22]. Estas obras

17 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, «La devoción a la Santa Cruz en las Islas Canarias y su repercusión en el Arte de la Platería» en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, pp. 357-378.

18 J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., pp. 240-280. La proliferación de éstos en las Islas Canarias del siglo XVIII coincide con la potenciación del culto eucarístico por parte de los prelados ilustrados canarios, que centraron sus esfuerzos en despojar la liturgia y la fiesta del Corpus de toda la escenografía teatral de la que la había dotado el Barroco (M.V. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La religiosidad popular en Tenerife durante el siglo XVIII (Las creencias y las Fiestas).* Madrid, 1990, pp. 183-195). Estos aspectos han sido recientemente abordados por el investigador J.A. LORENZO LIMA, *Religiosidad ilustrada y culto eucarístico en España durante el siglo XVIII. Un ejemplo en las parroquias de Tenerife.* Granada, 2007 [Tesina inédita].

19 J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., p. 248.

20 Sirvan de muestra el sagrario que forma parte del retablo de plata de la Catedral de Oporto, obra de Manuel Guedes, Miguel Pereira y Bartolomé Núñez (1639-1651); el sagrario realizado por Juan de Sousa para el monasterio jerónimo de Ntra. Sra. de Belén, en Lisboa, comenzado en 1666 por mandato de Alfonso VI y colocado en 1675 bajo la corona de Pedro II; el trono de la Catedral de Coimbra (1698) y el sagrario de la colegiata de Ntra. Sra. de Oliveira, en Guimarães (1711-1721) (J. DE CONTRERAS, *Historia del Arte Hispánico.* Barcelona, 1945, T. IV, pp. 585-587, fig. 561; A. NOGUEIRA GONÇALVES, «O altar de prata da Sé Nova de Coimbra». *Ouriversaria Portuguesa* nº 19-20 (1952), pp. 117-123; J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., p. 248; J.L. MORALES Y MARÍN, «Artes industriales» en VV. AA., *Arte Portugués.* Col. «Summa Artis». Madrid, 1986, Vol. XXX, p. 595).

21 J. DE CONTRERAS, ob. cit, p. 585; M. PÉREZ HERNÁNDEZ y E. AZOFRA, «Orfebrería portuguesa en España. Piezas inéditas de la diócesis de Ciudad Rodrigo». *De Arte. Revista de Historia del Arte* nº 5 (2006), p. 188. Sobre estas platerías, *Vid.* los estudios de J. COUTO y A.M. GONÇALVES, *A ouriversaria em Portugal.* Lisboa, 1962; F. DE CASTRO BRANDÃO, *A arte da ouriversaria em Portugal.* Porto Alegre, 1978; G. VASCONCELOS E SOUSA, «Ourives de prata de Coimbra, Viseu e Lamego. Notas para o seu estudo na segunda metade do século XVIII». *Cadernos do Noroeste* Vol. 20, nº 1-2 (2003), pp. 97-106; G. VASCONCELOS E SOUSA, *A ouriversaria da prata em Portugal e os mestres portuenses. História e sociabilidad (1750-1810).* Porto, 2004; G. VASCONCELOS E SOUSA, *Dicionário de ourives e lavrantes de prata do Porto, 1750-1825.* Porto, 2005; M. DE ALCÂNTARA SANTOS, *Mestres ourives de Guimarães. Séculos XVIII e XIX.* Porto-Guimarães, 2007.

22 Ya desde el reinado del muy religioso Manuel I el Afortunado (1499-1529) la devoción y culto al Santísimo Sacramento tuvo un gran auge, que aumentó sobremanera con la aplicación de los dictámenes tridentinos y la profunda religiosidad generalizada que supuso la unión de la Corona de Portugal con las de Castilla y Aragón (A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «Los expositores eucarísticos portugueses durante el siglo XVI. Originalidad e influencia española» en F. LORENZANA DE LA PUENTE y F.J. MATEOS ASCACÍBAR (Coords.), *Actas de las VIII Jornadas de Historia en Llerena. Iberismo: las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual, y otros estudios sobre Extremadura (2007).* Llerena, 2008, p. 249).

argénteas ejercieron cierta influencia en los retablistas y ensambladores canarios, como ponen de manifiesto algunas obras que han llegado hasta nuestros días. Sirvan de muestra, entre otros trabajos, el sagrario de orden salomónico tallado por el Maestro Mayor de Arquitectura Lorenzo de Campos (Santa Cruz de La Palma, 1634-Las Palmas de Gran Canaria, 1693), ubicado en el retablo mayor de la parroquia de San Sebastián de Agüimes (1673); el que tallara su cuarto hijo Diego Martín de Campos entre 1697-1703 para el altar mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Telde, o el anónimo de la parroquia de La Aldea de San Nicolás –hoy conservado en el Museo de Arte Sacro de la Catedral de Las Palmas–, los tres en Gran Canaria[23]. Este influjo de la arquitectura y de la plástica portuguesa en las Islas [24], especialmente en las labores carpinteriles y en su orfebrería, puede explicarse tanto por la arribada de excelentes piezas [25], como por la constante presencia de artífices

23 Fue inaugurado el 24 de diciembre de 1673 y convertido en manifestador por Antonio Almeida entre 1764-1775 (J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., p. 247; A. TRUJILLO RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, 1977, T. I, pp. 103-104; T. II, pp. 17-19 y 236-237, figs. 245-247; J. ARTILES, *Agüimes Artístico.* Las Palmas de Gran Canaria, 1982, pp. 18-22; C. CALERO RUIZ, «Sagrario-Manifestador» en J. LA VANDERA LÓPEZ (Comisario), *La Huella y la Senda.* Islas Canarias, 2004, pp. 384-386, Cat. [4.A.2.9] [Catálogo de la exposición homónima. Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, 30-I/30-V-2004]).

24 Este tema ha sido estudiado por D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, «Las cubiertas de estilo portugués en Tenerife». *Archivo Español de Arte* Vol. XXVIII (1955), pp. 313-321; J. HERNÁNDEZ PERERA, «La arquitectura canaria y Portugal». *Estudios Canarios* nº XI-XIII (1968), pp. 72-74; MARQUÉS DE LOZOYA, «La huella portuguesa en el Arte de las Islas Canarias». *Coloquio* nº 57 (1970), pp. 3-10; C. FRAGA GONZÁLEZ, «Fragueiros y carpinteros portugueses en la arquitectura canaria» en C. DÍAZ ALAYÓN (Coord.), *Homenaje a José Pérez Vidal.* Santa Cruz de Tenerife, 1993, pp. 459-471; D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, «La influencia de la arquitectura portuguesa en Tenerife: el maestro cantero Miguel Antunes». *Anuario de Estudios Atlánticos* nº 42 (1996), pp. 245-290; A. DARIAS PRÍNCIPE, «Reflexiones sobre algunos portuguesismos en la arquitectura canaria». *Revista da Facultade de Letras, Ciências, e Técnicas do Património* Vol. 2 (2003), pp. 139-153.

25 El hecho de que las coronas españolas y portuguesas estuviesen unidas hasta 1640 propició la llegada de artistas y de hermosas piezas de orfebrería labradas en Portugal. Una de las más interesantes, a la par que célebres, es la denominada *custodia manuelina* (*ca.* 1520) que atesora el Museo de Arte Sacro de La Concepción de La Orotava, ostensorio que sigue muy de cerca un modelo creado durante el reinado de D. Manuel I que hizo fortuna en todo el país. El monarca regaló un ejemplar parecido (1506) al monasterio jerónimo de Ntra. Sra. de Belén de Lisboa, labrado por el poeta y dramaturgo humanista Gil Vicente, platero de la reina D.ª Leonor, hermana de D. Manuel I. Otros ostensorios de este modelo se conservan en la Seo de Oporto (1517), donación del obispo Domingo de Sousa; Museo Alberto Sampaio de Guimarães, tal vez labrado por Juan Rodríguez (1534), y donado a su cabildo colegial por el canónigo Gonzalo Anés; y el que se localiza en el Museo de Arte Antiga (*ca.* 1530-1540), que perteneció a la iglesia da Pena de Lisboa (A. PINHEIRO TORRES, «Duas glórias da ouriversaria: Santo Elói e Gil Vicente». *Ouriversaria Portuguesa* nº 1-2 (1948), pp. 15-19 y 63-65; J. HERNÁNDEZ PERERA, «Una custodia manuelina en las Islas Canarias». *Ouriversaria Portuguesa* nº 16 (1951), pp. 253-256; J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 20 y 75, fig. 1; J.L. MORALES Y MARÍN, ob. cit., p. 588, fig. 593; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 251-254, figs. 3-6). Para la platería lusa en España, *Vid.* R. DOS SANTOS, «Orfebrería portuguesa en los Museos de Madrid». *Goya* nº 1 (1954), pp. 16-18; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España [1300-1700].* Madrid, 1997, pp. 27, 30, 33, 93-97, 104-107, 178-179 y 363-364; Cat. 21-22, 24-25, 49 y 125 [Catálogo de la exposición homónima. Fundación Central Hispano, Madrid, 15-IX/14-XII-1997]; J. PÉREZ

Lámina 1. *ANÓNIMO. Tabernáculo (siglo XVIII). Iglesia del hospital de Ntra. Sra. de Los Dolores, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife.*

lusos en el Archipiélago desde comienzos del siglo XVI[26], artífices que transmitieron a los maestros insulares ideas, modelos y, en definitiva, las directrices por las que se regía la plástica portuguesa del momento.

MORERA, «Platería europea en Canarias: la bandeja de Teguise, la copa con tapa y las fuentes de la Catedral de Las Palmas». *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* nº 6 (2001-2002), pp. 172-173; IDEM, «Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX» en M.R. HERNÁNDEZ SOCORRO (comisaria), *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva.* Islas Canarias, 2001, T. I, p. 255 [Catálogo de la exposición homónima. Islas Canarias, junio-noviembre de 2001]; M. PÉREZ HERNÁNDEZ y E. AZOFRA, ob. cit., pp. 183-197.

26 Algunos de los plateros lusos documentados fueron Gaspar Francisco, Manuel Méndez o Francisco de Matos Dovalle, cuya actividad en Tenerife generó cierta documentación, recientemente dada a conocer en C. RODRÍGUEZ MORALES, «El platero portugués Manuel Méndez. Noticias sobre su oficio y su patrocinio artístico en Garachico durante el siglo XVII». *Semana Santa.* Garachico, 2003, s.p.; IDEM (coord.), *Documentos notariales sobre arte y artistas en Garachico [1522-1640].* Col. «Patrimonio Documental de Canarias», nº 1. San Cristóbal de La Laguna, 2008, pp. 42-44, 199-200 y 202-204; doc. 53 y 55. Al último de los maestros citados se le atribuye la hechura del *cáliz-custodia* (1614-1618) de la parroquia lagunera de La Concepción, en el que su autor siguió un modelo habitual en la platería portuguesa del Seiscientos. Algunos ejemplares muy similares son los pertenecientes a la Catedral de Évora (*ca.* 1530), donado por el cardenal D. Alfonso, hijo de D. Manuel I; Museos de Coimbra, Lisboa, Oporto, Mira, Troncoso y Moimenta da Beira, Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), colección particular de Madrid, Victoria and Albert Museum de Londres (n.º M.228-1956),

Lámina 2. *ANÓNIMO. Tabernáculo (1766). Iglesia del convento de Santa Catalina de Siena, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife.*

En lo que a los tabernáculos laguneros respecta, el ejemplar que inicia la serie es el que labrara, en 1715, el maestro Pedro Merino de Cairós (+ 1734) para el altar mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo de La Concepción, en San Cristóbal de La Laguna, obra de la que derivan todos los demás que se localizan fundamentalmente en los templos tinerfeños [27]. Éste es el caso de los conservados

procedente de la colección del Dr. W. L. Hildburgh, y Universidade Federal da Bahia (Brasil), entre otros (J. RODRÍGUEZ MOURE, *Guía Histórica de La Laguna.* San Cristóbal de La Laguna, 2005 (2ª Ed.), p. 130; J. ROQUE, «Ouriversaria sacra do Baixo Alentejo». *Ouriversaria Portuguesa* nº 19-20 (1952), pp. 189-194; J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 216-217; J.L. MORALES Y MARÍN, ob. cit., p. 594; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 106-108, Cat. 25; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 254 y 256-257, figs. 7, 11 y 13; http://collections.vam.ac.uk/item/0373473/chalice-and-monstrance/ [consulta on-line: 3-I-2010]). El último estudio de la pieza lagunera en J. PÉREZ MORERA, «Cáliz-Custodia» en J. LAVANDERA LÓPEZ (Comisario), ob. cit, pp. 391-393, Cat. [4.A.2.14].

27 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 250-251, fig. 126; J.L. MEDEROS APARICIO, *El antiguo convento e iglesia de Santo Domingo de Guzmán.* San Cristóbal de La Laguna, 1963, pp. 48-49, láms. 13-14 y 17 [Tesina inédita].

LÁMINA 3. *PEDRO MERINO DE CAIRÓS (atrib.). T abernáculo (siglos XVIII-XIX). Parroquia matriz de San Marcos Evangelista, Icod de los V inos, Tenerife.*

en la parroquia de La Concepción[28], iglesia hospitalaria de Los Dolores (lám. 1)[29] y en los conventos femeninos de Santa Catalina de Siena (lám. 2) y San Juan Bautista, en La Laguna [30]; parroquias de La Concepción de Santa Cruz de T enerife[31], La

28 La parroquia matriz lagunera cuenta con dos manifestadores: uno, carente del templete acristalado, forma parte del gran tabernáculo estrenado en el Corpus Christi de 1754, sólo utilizado en el monumento del Jueves Santo, mientras que el otro, también dieciochesco, se emplea para la reserva permanente del Santísimo en la capilla de Santiago (J. RODRÍGUEZ MOURE,*Historia de la parroquia matriz de Ntra. Sra. de La Concepción de la Ciudad de La Laguna.* La Laguna de T enerife, 1915, p. 184, figs. s/n.; J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 252, fig. 135).

29 Fue donado por el rico comerciante francés y capitán Bernardo de Fau (1644-1718), benefactor de la institución hospitalaria (J. RODRÍGUEZ MOURE, *Guía Histórica...* ob. cit., pp. 242-243; J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 252, fi g. 129; O. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *El hospital de Nuestra Señora de los Dolores de La Laguna. Estudio histórico-artístico.* Santa Cruz de Tenerife, 1995, pp. 19 y 125-127, lám. 68).

30 El de las MM. Dominicas de Santa Catalina de Siena está datado en 1766 (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 252, fig. 128).

31 Fue labrado por iniciativa del benefi ciado de La Concepción D. Ignacio Logman en el año 1745 (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 252-253, figs. 123-125).

Encarnación de La Victoria de Acentejo[32], Santa Catalina de Alejandría y santuario del Cristo de Los Dolores, en Tacoronte[33]; parroquias de La Concepción de La Orotava[34], San Pedro Apóstol de El Sauzal [35], San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos (lám. 3)[36], Los Remedios de Buenavista [37], San Andrés de Santa Cruz de Tenerife, San Bartolomé de Tejina, en La Laguna[38]; y parroquia de La Concepción de Betancuria (Fuerteventura) [39]. Salvo escasas excepciones, todos ellos adoptan una configuración semihexagonal o trapezoidal, adquiriendo la apariencia de urna

32 Las pinturas que flanquean el sagrario manifestador fueron hechas en La Laguna, y representan a cuatro ángeles niños, dos de ellos turiferarios, mientras que la otra pareja porta las espigas y el racimo de uvas alusivas a la Eucaristía (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 253, fig. 127; S.M. IZQUIERDO GUTIÉRREZ, *La Victoria. Patrimonio Religioso.* Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 107, fig. s/n.).

33 El del Cristo de los Dolores está documentado en el año 1768 (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 253-254, figs. 120-122; J. CASAS OTERO, *Estudio histórico artístico de Tacoronte.* Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 59 y 134).

34 Realizado cuando fue abadesa del convento de las MM. Clarisas de San José Dª. Agustina de San Francisco Estévez, su labor de platería (1776) es anónima, mientras que la carpintería del conjunto es obra de Miguel García de Chávez (1732-1805). A raíz de la Desamortización fue trasladado, junto con el frontal y el sagrario bajo, a la parroquia matriz villera, en cuyo Museo de Arte Sacro se expone (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 254; J.A. LORENZO LIMA, «Conjunto de manifestador, sagrario y frontal» en A. S. HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ (comisario), *El Tesoro de La Concepción.* Villa de La Orotava, 2003, pp. 113-117, Cat. 10 [Catálogo de la exposición homónima. Parroquia Matriz de La Concepción, Villa de La Orotava, 2003]).

35 Por su hechura se pagaron en 1782 nueve mil trescientos setenta y nueve reales, noventa y cinco pesos por la madera y 15 onzas de plata por los cristales, el terciopelo y los ganchos plateados (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 254; R.M. GARCÍA ÁLAMO, *Historia de la parroquia del Sauzal y su iglesia.* San Cristóbal de La Laguna, 1964, p. 25, láms. 8-9 [Tesina inédita]).

36 Tal vez ejecutado por Pedro Merino de Cairós hacia el primer tercio del Setecientos, perteneció a la parroquia lagunera de Los Remedios, donde fue estrenado en el Corpus de 1737. Posteriormente, fue comprado en 1810 y donado a la parroquia matriz icodense por Dª. Amparo Luis Madero (+ 1820), esposa de Francisco Manduca, prioste de la Hermandad Sacramental de Icod. La obra, una vez instalada en el presbiterio de San Marcos, fue aumentada y enriquecida con la plata procedente de las andas de San Agustín, del clausurado convento agustino de San Sebastián de la misma población (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 254, fig. 132; J. GÓMEZ-LUIS RAVELO, «Piezas maestras de la orfebrería lagunera del siglo XVIII en la capilla mayor del templo de San Marcos de Ycod». *Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico Religioso de Ycod*, 2001, pp. 18-23; D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del siervo de Dios fray Juan de Jesús.* Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 60 y 66-67, fig. 26).

37 Fue llevado a cabo con la colaboración del carpintero Rodrigo por mandato del obispo de Canaria D. Francisco Joaquín de Herrera, según revela la visita que realizó a la parroquia en 1781. Su autor, el platero de La Laguna Antonio Juan Correa Corbalán (doc. 1777-1789), lo finalizó en 1789, empleando la plata de las antiguas andas del Corpus de la Hermandad Sacramental, que ya no se usaban (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 254 y 389-391, fig. 130; U. PÉREZ BARRIOS, *Buenavista. Estudio histórico-artístico.* San Cristóbal de La Laguna, 1985, p. 104, fig. s/n.).

38 El de la parroquia de Tejina es obra de Rafael Fernández Trujillo (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 254).

39 Fue labrado en la Isla de Tenerife, probablemente en uno de los obradores de La Laguna, entre 1773-1782, según recogen las cuentas parroquiales (J. LAVANDERA LÓPEZ, «Sagrario Tabernáculo» en J. LAVANDERA LÓPEZ (comisario), ob. cit., pp. 386-387, Cat. [4. A. 2. 10]).

LÁMINA 4. *ANÓNIMO. Sagrario manifestador (ca. 1780-1800). Parroquia matriz de La Concepción, Realejo Bajo, Tenerife.*

acristalada o fanal, con arcos de medio punto, carpaneles, trilobulados o mixtilíneos en sus tres caras, y rematándose en una airosa cúpula formada por cuatro movidas sigmas o venas que, en su unión, culminan en una cruz, un águila o paloma de alas explayadas, un jarrón o fl orón. La urna o templete que acoge el sagrario aparece flanqueada por cartelas de perfil recortado, algunas veces caladas y en la mayoría de los casos provistas de receptáculos para cirios, mientras que en la parte trasera del conjunto se localiza el mecanismo mediante el cual giran las puertas del sagrario. Éste es una pieza cilíndrica, generalmente forrada de terciopelo rojo y cubierta por cúpula esférica, cuyas puertas se exornan con láminas de plata repujada continuas o recortadas, a veces combinadas con labores pictóricas.

A estos ejemplares conocidos, añadimos ahora otro sagrario manifestador que ha permanecido inédito hasta el momento para la historiografía. Nos referimos a la pieza que recientemente ha ingresado en el T esoro de la parroquia matriz de La Concepción, de Realejo Bajo (T enerife), gracias a la donación efectuada por uno de sus feligreses (lám. 4) [40]. Al igual que los ya citados, el ejemplar realejero

40 La pieza fue donada al templo, en marzo de 2009, por su hijo de bautismo D. José Siverio Pérez (Realejo Bajo, 1928), canónigo emérito y director de los Museos Catedralicios de La Laguna.

(118 cm. de alto x 138 cm. de largo x 66 cm. de fondo) se compone de una urna de sección semihexagonal, rematándose sus tres frentes con arcos trilobulados, en las caras laterales, y mixtilíneo en la frontal. El templete acristalado, que se erige sobre una peana de perfil cóncavo con resaltes en los vértices, aparece flanqueado por las habituales orlas o cartelas, de rico exorno repujado y calado, y acoge entre decoración pictórica barroca en rojo y dorado el sagrario cilíndrico de cubierta cupuliforme. Hemos de indicar que se trata de un trabajo inconcluso, pues no se llegaron a realizar las tres cartelas que suelen situarse por encima de la cornisa, en correspondencia a cada uno de los arcos, como tampoco las venas de la cúpula ni la decoración de las puertas del sagrario.

Con respecto a su cronología, la obra debió de ser llevada a cabo en uno de los ocho afamados talleres laguneros, hacia el último tercio del siglo XVIII, como permite evidenciar su profuso ornato. Éste ha sido realizado a base de motivos fitomorfos, como delicadas hojas de acanto y flores tetrapétalas; pequeños gallones convexos y movidas y llameantes rocallas, elementos que se combinan con otros que ya preconizan la dicción plástica neoclasicista, como las ovas o contarios y las hojas de palma, que en número de seis decoran el fuste estriado de cada una de las pilastras de orden clásico que se localizan en las cartelas [41].

De nuevo, y como ya se mencionó a propósito de los otros sagrarios manifestadores laguneros, la huella de la platería barroca portuguesa es claramente perceptible en esta pieza, sobre todo si la comparamos con creaciones como el referido tabernáculo del monasterio jerónimo lisboeta, de cuatro cuerpos semihexagonales decrecientes, o el monumental sagrario turriforme del fastuoso altar argénteo, que encargara la Cofradía Sacramental para su capilla en la Seo de Oporto. Éste, asimismo de cuatro cuerpos decrecientes, coronados por la efigie de Cristo Resucitado, y de planta trapezoidal, carece sin embargo de templete acristalado, decorándose sus doce caras

---

El sagrario manifestador, tras ser sometido a un profundo proceso de limpieza y pulido, y habérsele colocado nuevos cristales, fue presentado ante la feligresía el Domingo de Resurrección, 12 de abril de 2009, habiendo sido colocado tal día en el altar mayor. La obra cumple su cometido en la función religiosa de ese día, y durante el triduo y solemnidad del Corpus Christi que organiza la Venerable Hermandad del Santísimo Sacramento. La parroquia posee otro sagrario manifestador de madera y plata, de igual tipología pero más pequeño, depositado desde los años setenta en la ermita de La Concepción del pago de Tigaiga, pieza que es empleada para la reserva eucarística en el Monumento del Jueves Santo de la citada ermita (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, «El esplendor de la Liturgia de Pasión. El arte de la platería en la Semana Santa de Los Realejos» en VV. AA., *Semana Santa. Los Realejos.* Santa Cruz de Tenerife, 2003, pp. 129-130, fig. s/n., p. 129).

41 Este repertorio ornamental propio del estilo neoclásico también forma parte del ornato de otras piezas del Tesoro parroquial, como son los ciriales grandes, los candeleros del Santísimo Sacramento, las navetas y el atril de altar, datados en los albores del Ochocientos (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, «Platería neoclásica de influencia inglesa en Canarias. Los *candeleros* y *ciriales* de la parroquia matriz de Realejo Bajo, Tenerife». *Revista de Historia Canaria* nº 185 (2003), pp. 237-247, figs. 1 y 3; IDEM, «La platería en la parroquia matriz de La Concepción de Realejo Bajo (Tenerife), a fines del siglo XVIII, según los inventarios del Tesoro» en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 431-432, notas 94-96).

con bellas placas cinceladas que muestran temas eucarísticos del Nuevo Testamento, acompañados de sus correspondientes prefiguraciones veterotestamentarias[42].

Finalmente, en lo que a su procedencia concierne, cabe la posibilidad, ante la falta de documentación, de que la obra de la parroquial de Realejo Bajo haya sido realizada para alguno de los antiguos conventos de Tenerife, pues consta documentalmente que varios cenobios desamortizados contaron con sagrarios manifestadores en los altares mayores o capillas de sus iglesias y claustros. Éste es el caso de los conventos franciscano y dominico de la capital tinerfeña, los monasterios agustinos de San Cristóbal de La Laguna y La Orotava, y el dominico de Candelaria [43]. De aceptarse esta hipótesis, el ejemplar de la parroquia matriz realejera habría sido trasladado junto con otras piezas en el siglo XIX, a raíz de la desamortización de los bienes conventuales, a la sede del Obispado Nivariense, y de allí pasó, en la década de los setenta de la pasada centuria, a la colección de su antiguo propietario durante el episcopado del Dr . D. Luis Franco Cascón (León, 1903-San Cristóbal de La Laguna, 1984).

42 C. DE PASSOS, *O Retábulo de Prata da Sé Portuense.* Porto, 1953; F.S. MARTINS, «*Speculum Humanae Salvationis*: estudo iconográfico e iconológico do sacrário de prata de Sé do Porto». *Revista da Facultade de Letras, Ciências e Técnicas do Património* Vol. I (2002), pp. 173-202, fig. 21.

43 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 255-256.

Agradecemos la amable colaboración prestada en la realización de este estudio a D. José Siverio Pérez, canónigo emérito de la S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna; al Dr. D. Antonio Joaquín Santos Márquez, Profesor Ayudante del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla; a D. Víctor Manuel López Plasencia y al profesor D. Martín Vicente López Plasencia.

Plata en el Monasterio de la Resurrección, de la Orden del Santo Sepulcro, de Zaragoza *

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

Las Órdenes de Jerusalén, que tuvieron propiedades en todo occidente desde fechas muy próximas a su fundación, son muy poco conocidas en España sobre todo desde el punto de vista artístico, ya que los estudiosos han centrado su atención en las órdenes españolas.

El *Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro*, fundado en 1991, cuyos estatutos fueron aprobados por el Ministerio del Interior el 20 de septiembre de 1993 y con sede en Zaragoza, ha dado un gran impulso al conocimiento de esta Orden mediante la organización de congresos, conferencias, publicaciones, excursiones, etcétera. Mi relación con la Orden se estableció a través de este Centro con el que he colaborado en algunas de sus actividades.

LA ORDEN DEL SANTO SEPULCRO

Los Apóstoles y discípulos de Jesús guardaron memoria de los lugares en los que se había desarrollado su vida y , muy especialmente, de aquellos en los que había tenido lugar su Pasión y Muerte. A partir del Edicto de Milán, emitido por

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Arte y Órdenes Militares. Patrimonio de las órdenes de Jerusalén en España*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+I, 2008-2011, Ref. HAR2008-00005/Arte).

el Emperador Constantino el año 313, por el que se daba libertad de culto a los cristianos, se inició la veneración pública de los Santos Lugares, sobre todo del Santo Sepulcro, gozosamente vacío, porque no sólo guardó el cuerpo muerto de Cristo durante tres días, sino también porque allí tuvo lugar su Resurrección.

Santa Elena, madre del Emperador, financió varios trabajos arqueológicos que dieron como fruto el hallazgo, el año 326, de la cruz en la que murió Cristo y consiguió que su hijo construyese una monumental iglesia para preservar el lugar donde había tenido lugar la Muerte y Resurrección del Señor [1].

Entre los años 635 y 1071 la Tierra Santa estuvo en poder de los árabes, pasando las relaciones con los cristianos alternativamente por etapas de persecución y de convivencia pacífica. Pero, cuando toda esta zona geográfica fue conquistada por los turcos seleúcidas en 1071, la situación cambió, ya que éstos prohibieron las peregrinaciones y el culto en los Santos Lugares. Esto produjo una reacción en el mundo cristiano, fruto de la cual fue el llamamiento a la cristiandad por parte del Papa Urbano II en el concilio de Clermont en noviembre de 1095 para acudir a liberar la Tierra Santa.

La primera Cruzada se puso en marcha en 1096, consiguiendo conquistar Jerusalén el 15 de julio de 1099. El caudillo borgoñón Godofredo de Bouillon fue nombrado rey de Jerusalén el 15 de julio 1099, aunque, humildemente, tomó el título de «Defensor del Santo Sepulcro».

Se eligió como patriarca a Arnulfo Malecorne de Rohes con sede en la Basílica del Santo Sepulcro, el cual destinó a un grupo de canónigos para que se dedicasen a prestar servicio en ella. Estos canónigos tuvieron carácter secular, aunque vivían en una comunidad formada por veinte miembros. En 1122 Calixto II reformó la comunidad, poniéndola bajo la regla de San Agustín y, por lo tanto, con votos de pobreza –cada canónigo renunció a sus propiedades privadas–, castidad y obediencia y con un superior elegido por ellos mismos. Fueron ordenados sacerdotes y se les asignó oficialmente la misión de celebrar el culto divino y de acoger espiritualmente a los peregrinos.

Asimismo se señalaron rentas para su subsistencia lo que dio lugar a que recibieran importantes donaciones por parte de reyes, nobles y alto clero por lo que el cabildo tuvo, muy pronto, numerosas propiedades en Tierra Santa y en toda Europa. En una fecha tan temprana como 1128, cuando Honorio II confirmó las donaciones aceptadas por sus antecesores, éstas eran ya cuantiosas[2]. Todas las propiedades estaban divididas en prioratos que, a su vez, controlaban numerosas encomiendas.

---

1 Entre las numerosísimas publicaciones sobre la Basílica del Santo Sepulcro, subrayo la última escrita hasta ahora, en la que se hace una magnífica síntesis de todos los avatares por los que ha pasado a través de los siglos, E. QUINT ANILLA MARTÍNEZ, *La Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén.* Zaragoza, 2004.

2 Este documento fue publicado por EQUIPO ENCOMIENDA, «Aproximación al registro documental de la Orden del Santo Sepulcro en los reinos de Castilla y León (siglos XII-XV)», en *I Jornadas de Estudio. La Orden del Santo Sepulcro.* Calatayud-Zaragoza, 1991, p. 49 (doc. nº 59).

La relación de los canónigos de la Basílica del Santo Sepulcro con los cruzados fue siempre íntima y muy cordial. Aunque no era una orden militar, a veces participaban en las batallas llevando con ellos la Vera Cruz que les había sido encomendada, para estimular el valor de los soldados. En 1187 se perdió Jerusalén tomada por Saladino. Los canónigos huyeron a San Juan de Acre con toda la comunidad latina y en 1191 murió el prior en la defensa de esta ciudad perdiéndose con él el fragmento del Lignum Crucis en medio del desastre. Se les permitió volver al Santo Sepulcro, pero abandonaron Jerusalén definitivamente en 1244.

Se refugiaron en Perugia (Italia), estableciéndose la sede de la «*cabeza de toda la orden*...» en la iglesia de San Lucas de esta ciudad. A partir de este momento, su vida transcurría lánguidamente de manera que el papa Inocencio VIII decidió suprimir la *Orden Canonical del Santo Sepulcro* por medio de la bula *Cum soleris meditatione* emitida el 18 de marzo de 1489. En ella, además, se ordenaba que se integraran con todos sus bienes en la Orden de San Juan de Jerusalén, llamada también del Hospital y, posteriormente, de Malta. Aunque la comunidad de Perugia fue disuelta en 1506, algunas comunidades permanecieron vivas con todas sus encomiendas, como la de Calatayud (Zaragoza), por orden del papa Alejandro VI mediante una bula del 2 de diciembre de 1497, confirmada por León X el 28 de noviembre de 1513, gracias a la intervención de Fernando el Católico.

La Colegiata de Calatayud es la única casa de la orden canonical masculina de España que se conserva. El cabildo regular de Calatayud, fue abolido tras el Concordato de 1851 entre Isabel II y la Santa Sede. Tras muchas vicisitudes León XIII elevó el templo nuevamente a la dignidad de Colegiata con un pequeño cabildo bajo la presidencia de un prior -párroco elegido por el obispo de Tarazona, a cuya diócesis pertenece.

Los Santos Lugares pasaron a ser custodiados por los franciscanos en 1342.

EL MONASTERIO DE MONJAS CANONESAS DEL SANTO SEPULCRO DE ZARAGOZA

En los primeros años del siglo XIV se fundaron los dos únicos monasterios de religiosas del Santo Sepulcro que hubo en España. El de San Marcos de Calatayud, que tuvo una vida muy corta –desde 1305 hasta fines del siglo XIV–, y el de la Resurrección de Zaragoza que aun hoy día acoge una comunidad de canonesas regulares del Santo Sepulcro.

El monasterio zaragozano, más conocido por su tradicional advocación del Santo Sepulcro, se debe a la generosidad de doña Marquesa Gil de Rada, viuda de don Pedro Fernández de Híjar, hijo natural de Jaime I y primer Señor de Híjar, la cual, mediante escritura firmada el 10 noviembre 1300, se hizo «freyra e sierva» de la orden del Santo Sepulcro y a la vez decidió crear una comunidad de «freyras» para que vivan bajo la regla de esta orden. Donó un terreno en Híjar con un olivar, en el que había unas casas, para establecer un monasterio, además de otros terrenos

de cultivo de viñas y olivares, en el mismo término, para sustentarse con sus rentas. El nuevo monasterio fue puesto bajo la dirección del Prior del Santo Sepulcro de Aragón. Doña Marquesa vivió poco tiempo después de esto. El 28 de enero de 1304 hizo testamento y se supone que debió de morir poco después ya que figura como difunta en otro documento del 15 de marzo. En él se aprecia que las canonesas se estaban planteando la posibilidad de trasladarse a Zaragoza, a unas casas donadas por la propia Marquesa. Por fin, tras la muerte de la fundadora, las monjas decidieron su traslado a la ciudad, lo cual debió de tener lugar entre marzo y junio de 1304. Su fundación canónica se hizo el 13 de mayo de 1306, comprometiéndose las monjas a guardar obediencia al prior de Calatayud.

El edificio se construyó a lo largo del siglo XIV, sobre todo en la segunda mitad, y siempre contó con la generosa ayuda económica de los reyes aragoneses, de los arzobispos de Zaragoza y de otras personalidades tanto eclesiásticas como seglares. Artísticamente se mezclan en él los estilos que predominaban en las distintas fases en las que se fueron haciendo reformas y añadidos, desde fragmentos de la muralla romana del siglo IV sobre la que se asentó la parte más antigua, hasta el neomudéjar de finales del XIX de su fachada. La parte más importante artísticamente es el claustro y las dependencias en torno a él, que forman un magnífico conjunto mudéjar construido gracias a la generosidad de frey Martín de Alpartir, canónigo del Santo Sepulcro de Calatayud, Comendador de Nuévalos y Torralba (Zaragoza), tesorero de Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza y el más generoso benefactor del Monasterio. El claustro estaba ya terminado en 1393 y el resto de salas lo estarían en torno a esa misma fecha. Fue declarado monumento nacional por real orden de 10 de agosto de 1893.

Cuando el cabildo de Calatayud fue abolido, las monjas del Monasterio de la Resurrección pasaron a depender del Arzobispo de Zaragoza, situación en la que se encuentran hoy día[3].

---

3 Para esta síntesis de la Historia de la Orden del Santo Sepulcro y del Monasterio de la Resurrección ha sido muy útil el texto de W. RINCÓN GARCÍA y E. QUINTANILLA MARTÍNEZ, *La Orden del Santo Sepulcro en España. 900 años de Historia.* Zaragoza, 1999, pp. 19-45. También han sido importantes, entre otras, las siguientes publicaciones: W. RINCÓN GARCÍA, «Patronazgo real y eclesiástico para el Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza». *Seminario de Arte Aragonés* XXXIII (1981), pp. 209-216. W. RINCÓN GARCÍA, *La Orden del Santo Sepulcro en Aragón.* Zaragoza, 1982. G. MARTÍNEZ DÍEZ, *La Orden y los caballeros del Santo Sepulcro en la corona de Castilla.* Burgos, 1995. F. LÓPEZ RAJADEL, «La fundación del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza», en *II Jornadas de Estudio. La Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, 1996, pp. 203-219. W. RINCÓN GARCÍA, «El Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza. Iconografía de un monumento zaragozano», en *III Jornadas de Estudio. La Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, 2000, pp. 241-252. W. RINCÓN GARCÍA, «El Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza: el edificio medieval», en *IV Jornadas de Estudio. La Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, 2004, pp. 277-310.

PLATA EN EL MONASTERIO DE LA RESURRECCIÓN

El Monasterio guardó celosamente durante siglos su patrimonio artístico. El magnífico y conocido retablo de la Resurrección fue encargado por frey Martín Alpartir a Jaime Serra para presidir el altar de la capellanía que fundó en el Monasterio. El pintor le retrata presenciando la escena de la Resurrección y formando parte del grupo de los bienaventurados en el Juicio Final. Hoy se encuentra depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. T ambién era muy importante el conjunto del Entierro de Cristo, tema que no puede faltar en las iglesias de la Orden, que se veneraba en la cripta de la Sala Capitular , cuyas fi guras de bulto redondo se pueden fechar en el primer tercio del siglo XVI y que hoy se encuentran dispersas por el monasterio. La fi gura de Cristo es la única que permanece en su primitivo emplazamiento[4].

En cuanto a la plata, no parece que tuviera un número considerable de piezas en ningún momento. Es posible que tuviera sólo las que la Iglesia consideraba necesarias y algunas de ellas fruto de donaciones. Al menos eso se desprende de las visitas realizadas en la primera mitad del siglo XVI, cuando el Monasterio estaba en su momento de máximo esplendor . Siguiendo la norma que aparece en todas las Constituciones Sinodales diocesanas, el Monasterio era visitado periódicamente para controlar que la iglesia y los objetos de culto estuviesen en buenas condiciones y que se cumplían las normas litúrgicas correspondientes. Generalmente, los visitadores eran personajes que conocían a fondo dichas constituciones, a menudo personas cultas, miembros del clero diocesano cercanos al obispo. Pero en el caso de las órdenes militares, eran los Maestres o Priores los que seleccionaban a estas personas que iban en su nombre. En el caso de la Orden del Santo Sepulcro, era el Prior de Calatayud, del que dependía el Monasterio, el que enviaba al visitador o lo visitaba él personalmente.

La visita más antigua de la que tenemos constancia documental, es la que llevó a cabo don Pedro Zapata, prior del Santo Sepulcro y Limosnero de La Seo de Zaragoza, el 15 de diciembre de 1515. En la descripción de los objetos de culto fi guran algunas piezas de plata en diversos lugares del Monasterio. En *un tabernáculo pintado y dorado junto al altar mayor* de la capilla de la Resurrección, altar en el que estaba el retablo de Jaime Serra situado en la sala capitular , había una *caja de plata dorada con 13 formas* –sin duda una caja hostiaria típica del momento y anterior a los copones que se generalizarán a fi nales del siglo XVI – y *una cruz de plata con el pie como de custodia dentro una cruz del lignum domini de una parte y un crucifijo de relieve, en el pie y en el pomo doce esmaltes y encima una perla de cristal* . Quiero subrayar que al nudo o manzana de la cruz le llama «pomo», término que,

4 S. GARCÍA LASHERAS, «Imaginería medieval en el Monasterio de la Resurrección de Zaragoza», en *IV Jornadas de Estudio. La Or den del Santo Sepulcro* . Zaragoza, 2004, pp. 320-327.

hasta ahora, no hemos encontrado en Castilla. En el dormitorio encontró varias arcas con los documentos más importantes y una de ellas con las *jocalias,* término equivalente a joyas, probablemente porque eran las piezas que ellas valoraban más y que correspondían al uso del Monasterio y no a ninguna capellanía como las anteriores. Había en ella *un incensario con su naveta, dos candeleros, un cáliz con su patena con seis esmaltes en el pomo y seis en el pie, un cáliz con su patena con las armas de los Foces y tres esmaltes en el pie, un cáliz con patena con los improperios de la Pasión y armas de los Espitales y un cáliz nuevo con la cruz del Sepulcro y las armas de Rada.* Pero la pieza más importante era *una cruz de plata dorada y esmaltada, pesante doce libras, la cual es de dos brazos con la fi gura de Dios Padre de la una parte con los cuatro Evangelistas y de la otra parte el crucifi jo. Un pie de cruz dorado con cruces del sepulcro.* Se trata de una espléndida cruz procesional que, afortunadamente, se conserva[5].

En la visita realizada por otro prior de Calatayud, Juan Zapata, el 20 de mayo de 1538 se citan las mismas obras, aunque el arca de las alhajas está ahora en el coro. Sólo se han añadido *dos vinajeras de plata*. El 20 de abril de 1551, vuelve Juan Zapata a visitar el monasterio del Santo Sepulcro, pero es imposible leer el documento debido a su mal estado[6]. Es una pena no tener más datos para ver cómo van añadiéndose piezas nuevas al tesoro del Monasterio y cómo van deshaciéndose otras a lo largo de los siglos. No parece que el número de objetos litúrgicos del Monasterio creciera espectacularmente en ningún momento. Como en todos los lugares de culto, las piezas que se estropeaban se sustituían por otras nuevas o se añadían aquellas que se necesitaban en virtud de novedades introducidas en la liturgia.

Durante la Guerra de la Independencia el Monasterio de la Resurrección se salvó de ser destruido, pero fue sometido al pillaje acostumbrado por parte del ejército francés. En el primer sitio –15 junio-13 agosto de 1808 – la zona en la que está situado el Monasterio no sufrió apenas, ya que los combates tuvieron lugar en el otro extremo de la ciudad, e incluso las monjas del Sepulcro dieron asilo a las carmelitas descalzas de la Encarnación, cuyo convento estaba cercano a la puerta del Carmen donde se dieron los combates más virulentos.

En el segundo sitio –21 diciembre 1808-20 febrero 1809– los franceses avanzaron en su conquista de la ciudad, llegando a la calle del Sepulcro, donde está ubicado el Monasterio, por lo que las religiosas tuvieron que huir . El Monasterio del Santo Sepulcro se salvó casi íntegramente de la destrucción que afectó a otros conventos de la ciudad y fue utilizado como acuartelamiento de las tropas napoleónicas. No

5 El documento de la visita se conserva en el Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) en la sección Órdenes Militares (OO.MM.), Consejo, Legajo 8601, donde lo consultamos nosotros, y fue trascrito por M.C. GARCÍA ALBARES, «El Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza en 1515, según la visita prioral de don Pedro Zapata», en *II Jornadas de Estudio. La Orden del Santo Sepulcro.* Zaragoza, 1996, pp. 224-230.

6 Todas las visitas en A.H.N. OO.MM. Consejo, Legajo 8601.

así la parroquia de San Nicolás, aneja a él, que quedó muy dañada por los bombardeos[7]. No hay constancia documental de las piezas de plata que pudieron perderse. Es muy posible que las salvaran las canonesas cuando huyeron ante la proximidad de los franceses.

Estudiamos hoy las más importantes que se conservan. Sobresale entre todas ellas la **cruz procesional** de plata totalmente dorada y considerable tamaño, pieza típica del gótico catalano-aragonés de los siglos XIV y XV y que durará hasta bien entrado el siglo XVI. Es obra zaragozana de mediados del siglo XV [8].

Las demás piezas son más sencillas pero de calidad exquisita. La **cruz de altar** renacentista[9] (lám. 1) es patada, de doble travesaño, con las extremidades de sus cuatro brazos convexas. Una fina moldura recorre el borde de ambos lados de cada uno de sus brazos y se enrolla en una pequeña espiral en su parte externa. Otra, en forma de ce con las puntas también enrolladas, se amolda en los extremos cóncavos. El Cristo está muerto colgando de la cruz con la cabeza caída. Este tipo de cruz de doble travesaño, sin la figura de Cristo y generalmente de brazos rectos, es la insignia de los canónigos y canonesas del Santo Sepulcro. En el Monasterio zaragozano está representada en diversas zonas, con pequeñas variantes en su perfil. La más parecida a ésta es la que centra un escudo que hay sobe el torno, junto a la antigua entrada principal.

En cuanto al pie en la que se apoya, es hexagonal, con amplia pestaña saliente lisa, y dos cuerpos convexos de tamaño decreciente, separados por otra pestaña lisa, decorados con motivos renacentistas. Esta cruz no tiene marcas. Esto y su original perfil hacen difícil precisar su origen, aunque lo más probable es que se trate de algún buen taller local.

Merece especial atención un **jarro con su palangana** (lám. 2)[10]. El jarro pertenece al tipo de los conocidos como «de pico», con pie liso, cuello muy corto y cuerpo casi cilíndrico, redondeado en su base y decorado con ces bruñidas terminadas en formas vegetales, dispuestas en torno a un eje central, cuyo interior está cubierto por picado de lustre. Sobre el pico, un espejo ovalado con la cruz patriarcal y figuras geométricas y tarjas. El asa tiene forma de ce con apéndices. En el interior del pie la marca, en malas condiciones pero fácilmente reconocible, es la de Zaragoza –rectángulo con león rampante y CES en letras góticas– que Esteban Lorente fecha

---

7 J.R. VILLANUEVA HERRERO, «Espacio sagrado en tiempo de guerra: los efectos de los sitios de Zaragoza sobre la iglesia de San Nicolás de Bari y El Monasterio de la Resurrección o del Santo Sepulcro (1808-1809)», en *III Jornadas de Estudio. La Orden del Santo Sepulcro.* Zaragoza, 2000, pp. 89-102.

8 La cruz estudiada anteriormente por A. LÓPEZ-YARTO ELZALDE, «Orfebrería de la Orden del Santo Sepulcro: cruces procesionales y cruces relicario», en *II Jornadas de Estudio. La Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, 1996, pp. 328-330.

9 15 x 8 cm. Plata en su color cincelada, grabada, bruñida y fundida.

10 14'2 x 10 x 6 cm. el jarro. 3 x 24 la palangana. Plata sobredorada, torneada, cincelada, grabada y bruñida.

Lámina 1. *Cruz de altar (siglo XVI). Monasterio de la Resurrección, Zaragoza.*

entre 1572 y 1687[11]. La palangana, es circular. La orilla, bordeada por una moldura sogueada, tiene la misma decoración que el jarro: ces bruñidas sobre picado de lustre, a las que hay que añadir cuatro óvalos en cuyo interior hay pájaros poco realistas, estilizados y muy parecidos a los «pardelots» que decoran numerosas piezas de cerámica de reflejo metálico hechas en la Corona de Aragón. El campo es liso y en el asiento, levantado, se repite el sogueado, las ces y un pájaro que ocupa el centro.

11 J.F. ESTÉBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII.* Zaragoza, 1981, T. II, pp. 13-14.

Lámina 2. *Jarra con palangana (primer tercio del siglo XVII). Monasterio de la Resurrección, Zaragoza.*

Tiene burilada y la misma marca de Zaragoza que el jarro, pero bien estampada, en la orilla. Están en perfecto estado de conservación y, por su estilo y decoración, habría que fecharlas en el primer cuarto del siglo XVII. Su tamaño es más pequeño de lo que es normal en este tipo de piezas, ya que, aunque hay excepciones conocidas, suelen medir entre 19 y 21 cm.

En 1979 se expuso en la sala Daedalus de Barcelona una pieza a la que en el catálogo llaman «Fruitera», que es exactamente igual a la palangana aquí estudiada y con la misma marca. De tal manera es igual, que podría pensarse que se trata de la misma pieza si no fuera porque la de las canonesas nunca salió del monasterio y,

Lámina 3. *Cruz relicario del Lignum Crucis. Monasterio de la Resurrección, Zaragoza.*

además, la exhibida en la ciudad catalana tiene una segunda marca muy pequeña que corresponde a la utilizada entre 1868 y 1901 en Austria para las piezas importadas, lo cual hace sospechar a las autoras del catálogo que se llevó a éste país y volvió con posterioridad a España [12]. Las piezas son de gran belleza por su equilibrada estructura y sencilla pero cuidada decoración en la que hay que señalar como dato curioso la presencia del «pardelot» fuera de una pieza de cerámica, único caso conocido por mí.

12 [M.T. MALDONADO NIETO y A. MONTUENGA BARREIRA], *Daedalus. Plata Espanyola des del segle XV al XIX.* Barcelona, 1979, p. 28.

Hay otra **cruz de altar** que es, en realidad, un **relicario del Lignum Crucis** [13] (lám. 3) y que fue donación de un particular, tal y como consta en la inscripción grabada en letras mayúsculas en el borde vertical del pie: «A devn i expens de vn devoto para la yglea parroqql de sn nicolas de bari de Zaragoza ano de 1777» y en otro borde vertical del inicio del vástago «a esmero y solicitvd del vicario de dicha parroquia dn Migel sancz». Como se ha dicho más arriba, la parroquia de San Nicolás pasó a depender del Monasterio de la Resurrección en fechas tempranas.

El pie es ovalado de perfil sinuoso, borde vertical con la inscripción arriba indicada y las marcas de las que luego hablaremos, sobre el que hay una zona de perfil convexo y una elevación cóncava ambas estriadas. Sobre él, el vástago en forma de jarrón. La cruz arranca de un ramo de hojas o una flor y tiene los brazos rectos con decoración vegetal grabada con pequeños puntos y terminación también recta. Los tres extremos tienen una cartela aplicada con un espejo, bolitas y un remate vegetal. En los ángulos del cuadrón hay haces de rayos troquelados. En el anverso está Cristo agonizante muy estilizado y en el reverso una teca circular con la sagrada reliquia.

La base de las cruces de altar suelen ser, por estas fechas, más complicadas. Lo más corriente es que tengan forma triangular, de tradición renacentista, sobre garras o bolas y los laterales bastante elevados con perfiles complicados y rica decoración barroca. Así pues ésta, más sencilla, es un caso no único, ya que se conocen otras piezas parecidas, pero sí poco frecuente. La cruz, sin embargo, aunque muy sencilla, se corresponde mejor con el año en que fue hecha.

Está marcada por dos punzones: el de la ciudad CESATE, con la t y la e unidas, entre dos castillos y el del platero mal estampada, pues falta parte GOICOEC… La de Zaragoza la fecha Esteban Lorente entre 1770 y final del siglo, aunque con un castillo solo. Puede ser una variante que indique cambio de marcador. En cuanto al autor, se trata sin duda de Andrés Goicoechea, vecino de Zaragoza, a quien la iglesia de Nuestra Señora del Portillo entrega, en 1776, plata en desuso para arreglar una lámpara vieja y hacer una nueva. Por esta última cobra 54 libras, 17 sueldos y 15 dineros, a razón de 6 sueldos por onza labrada [14].

La **naveta** del Monasterio[15] (lám. 4) es una muestra de transición entre el barroco y el neoclasicismo. La estructura, en la que destaca la popa elevada y enroscada en espiral, y la cubierta, practicable mediante una charnela, con la superficie sinuosa en la que hay una tarja con la cruz de doble travesaño, así como el fondo de la superficie del casco cubierta en parte por escamas y pequeños motivos de rocalla, son barrocos. Sin embargo las hojas del pie y el vástago, así como la guirnalda y la rosa del casco de la nao nos hablan de nuevos aires en la decoración. Esta mezcla

---

13 44 x 21 cm.; 17 x 14'5 cm. la base. Plata en su color, sobredorada en algunas partes, torneada, grabada, relevada, bruñida y fundida.

14 J.F. ESTÉBAN LORENTE, ob. cit. T. I, p. 19 y T. II. p. 125.

15 18 x 19 x 8'5 cm. Plata en su color, torneada, grabada y cincelada.

LÁMINA 4. *Naveta (primeros años del siglo XIX). Monasterio de la Resurrección, Zaragoza.*

de estilos en un momento de evolución, no siempre aceptada por los clientes, y que da a las piezas un aire arcaizante, aparece también en otros puntos de España. Por poner un ejemplo, en colección privada madrileña se conserva una naveta hecha en Sevilla entre 1813 y 1825 que presenta grandes semejanzas con la de Zaragoza [16].

Esta pieza habría que fecharla en los últimos años del siglo XVIII. Pero el completo sistema de marcaje que aparece en la tapa, en el borde inferior y en la cucharilla, en el estado actual de la cuestión, nos hace retrasarla hasta los primeros años del siglo XIX. Las marcas son tres: la de la ciudad –león rampante hacia su

16 La naveta sevillana reproducida en J.M. CRUZ V ALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 186-187.

derecha en un óvalo muy pequeño y sin corona –, la del platero –SANZ en un rectángulo– y la del marcador –J corona S–. Tal y como señala Esteba Lorente [17], en Zaragoza se marcaron las piezas, salvo algunas excepciones como en el caso de Jerónimo de la Mata que estampa su propia marca, sólo con la de la ciudad. En 1742 Felipe V concede unas nuevas « *Ordenanzas Reales... a la Congregación, Colegio y Arte de plateros de la ciudad de Zaragoza...* », que entre otras cosas suponen la obligatoriedad de que los plateros marquen sus piezas –capítulo 20º– y también los marcadores una vez reconocidas las mismas –capítulo 5º–, aunque no siempre se cumplieron.

Estas marcas nos han ofrecido serios problemas que no hemos conseguido resolver de manera satisfactoria. La de ciudad es de sobra conocida. Pero nos ha sido imposible encontrar a algún platero con el apellido Sanz que trabaje en Zaragoza en el periodo cronológico en que fue hecha la naveta. Pero la más problemática es la que suponemos es la del marcador. Esteban Lorente documentó en 1801 la primera pieza en la que aparece una marca que, con pequeñas variantes, se mantendrá a lo largo del siglo XIX. Se trata de una superficie piriforme con un copón en el centro y las letras PC flanqueando su astil, que, probablemente se trate de las iniciales del marcador ya que cambiaron a lo largo del siglo. El propio Esteban Lorente dice que no tiene datos para establecer una cronología total del marcaje a lo largo del siglo XIX, a pesar de que conoce una extensa gama de marcas. En algún momento aparece una columna sustituyendo al copón, pero no conoce la de la corona ni las iniciales JS. Hemos revisado numerosos estudios de otras provincias que importaron piezas de plata y en ninguno aparece esta marca. Así pues nos es imposible fijar una fecha aproximada para la naveta. Quizá en el momento en que se revise la documentación pertinente será posible precisar más.

Las **vinajeras con su salvilla** [18] tienen las mismas marcas en cada una de las jarras y en la salvilla. Ésta es ovalada con la orilla lisa salvo una acanaladura en el borde y la cruz patriarcal del Santo Sepulcro con los extremos flordeliseados en el centro. Las vinajeras tienen el pie circular de borde vertical y cuello troncocónico sobre el que apoya el cuerpo principal casi semiesférico en su mitad inferior y más alargado y cóncavo en la mitad superior. La boca y la tapa tienen perfil sinuoso y terminan en un pico saliente. El asa empieza junto a la charnela de la tapa y es curvada. Son también lisas con una cruz patriarcal igual a la de la salvilla como única decoración. Son neoclásicas, aunque el cuerpo principal es más redondeado, como recuerdo barroco.

Esperemos que las tres religiosas que hoy habitan el monasterio y sus sucesoras, si las hubiera, mantengan esta herencia centenaria.

---

17 J.F. ESTÉBAN LORENTE, ob. cit. T. II, pp. 10-20, capítulo dedicado a «El punzón de la platería zaragozana».

18 10'6 x 4'3 cm. cada jarrita y 24 x 16 cm. la salvilla. Plata en su color, torneadas, bruñidas, grabadas.

Gioielli e suppellettili d'argento nelle corti dei Moncada tra XVI e XVII secolo

ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA
Università di Palermo

I Moncada, «illustre prosapia che tanto si distinse negli avvenimenti de' catalani principi, e degli aragonesi monarchi», giungono in Sicilia sul finire del XIII secolo[1]. Guglielmo Raimondo I Moncada sbarca, infatti, nell'Isola nel 1282 «essendo al servizio militare di re Pietro d'Aragona e guerreggiando contro Carlo d'Angiò» [2]. La fortuna del milite catalano «non è legata tanto alla guerra del V espro, quanto alle successive vicende che da quella presero le mosse» e soprattutto a un'accorta politica matrimoniale, felicemente portata avanti dai suoi successori [3].

Già a metà del XVI secolo i Moncada erano tra le più importanti famiglie feudali siciliane accanto ai Branciforte, agli Aragona-Tagliavia, ai Ventimiglia, ai Luna

---

1 V. PALIZZOLO GRAVINA, *Il Blasone in Sicilia. Dizionario storico-araldico della Sicilia* . Palermo, 1871-1875, pp. 265-266.

2 Ibídem. Per la famiglia si veda anche A. DELLA LENGUEGLIA, *I ritratti della Prosapia, et heroi Moncadi nella Sicilia* . Valenza, 1657; F.M. EMANUELE E GAETANI DI VILLABIANCA, *Della Sicilia nobile* . Palermo, 1754; F . SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La Storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni* . Palermo, 1924-1941.

3 S. LAUDANI, «Icon generosae stirpis Moncatae. I Moncada e la Sicilia tra Tre e Settecento», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII* . Catania, 2006, p. 220.

e agli Enriquez, questi ultimi stabilmente residenti in Spagna, tutte legate fra loro da una fitta rete di parentele[4].

Nel 1568 don Cesare Moncada, arricchiva ulteriormente il patrimonio di famiglia sposando Luisa Luna e de Vega, giovanissima discendente di una casata imparentata con i sovrani di Aragona e Navarra [5], che gli porta una dote di sedicimila onze e sarà regista delle fortune della famiglia[6]. Luisa, erede dei Peralta e nipote di Juan de Vega, il viceré che aveva inserito i Gesuiti nell'Isola, era cugina di Cesare, per cui le nozze poterono essere celebrate solo dopo la dispensa papale che comunque arrivò repentinamente poiché Pio V fu ben felice del matrimonio che avrebbe riallacciato tra le due famiglie «i vincoli dell'antica amicitia, che allentati si erano litigando» [7].

L'unione fu allietata dalla nascita di due figli, Francesco e Isabella, morta giovanissima, ma purtroppo nel luglio 1571, solo dopo tre anni di matrimonio, il Moncada muore lasciando la diciottenne moglie ed il figlio Francesco di pochi mesi [8].

Dopo la morte di don Cesare furono stilati parecchi elenchi dei suoi beni ed inventariati interessanti manufatti d'argento e preziose gioie [9]. Si enumerano vasi e piatti, alcuni dei quali alla tedesca o alla fiamminga, bacili, saliere e speziere, zuccheriere, forbici, candelieri di varie misure, tazze, sottocoppe, «*bucceri*», posateria, ampolline, calici, coppe alla tedesca, «*mortarelli*» completi di pistone, fiaschettini, secchi, una «*barrina*», «*un circo di naca*», bilance con i rispettivi pesi, una pace d'argento dorata con l'immagine del Crocifisso e della Madonna, un crocifisso e un secchiello per acqua benedetta, cui fanno seguito le ricchissime gioie [10].

La maggior parte degli oggetti preziosi descritti si ritrovano elencati in altri due ricchi repertori di oreficerie dotate con relativa valutazione, verosimilmente stilati per la restituzione della dote di donna Luisa[11]. Vi si legge: «*Un bacile d'argento per lavar la testa alla moderna*», «*n. 2 bacili d'acqua a mano grandi e vasi alla todesca*», opere simili, adoperate per lavarsi le mani durante i banchetti o destinate ad essere esposte nelle credenze dei palazzi per ostentare il lusso che potevano permettersi le nobili famiglie, potevano essere l'acquamanile e il bacile della prima metà del XVII secolo proveniente dal monastero di santa Maria di Valverde a Palermo ed ora

4 S. CONDORELLI, «Le macchine dell'ingegno. Luisa Luna e l'espansione territoriale dei Moncada (1571-1586)», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 253.

5 L. SCALISI e R.L. FOTI, «Il governo dei Moncada», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 23.

6 S. CONDORELLI, «Le macchine dell'ingegno…», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 253.

7 L. SCALISI e R.L. FOTI, «Il governo…», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 23; A. DELLA LENGUEGLIA, *I ritratti della Prosapia*… ob. cit., p. 566.

8 Ibídem.

9 Cfr. Archivio di Stato di Palermo (da ora in poi A.S.Pa.), Archivio Moncada, vol. 591, cc. 379r-v, 388r-v, 389r-v.

10 Ibídem.

11 Ibídem, cc. 380r-v., 383r.

nella Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis caratterizzati da una ricca decorazione a sbalzo e cesello fortemente ancorata alla «grande Maniera» [12].

L'elenco annota anche «*un circo di naca dorato apparte e lavorato*», «*una tavoletta d'argento lavorato per mettere le donne a cavallo*», «*una stagnata d'argento lavorata*», «*una lampa d'argento piccola per la camera alla moderna*», «*due cocchiare grandi di confetture*», «*due cocchiare d'argento dorate*», «*una balanza d'argento con suoi pesi*», «*un mortaretto d'argento con suo pistone*», «*un pomo d'argento che serve per cazzoletta*», «*una misura d'un oncia d'argento bianca*», «*un sottocoppa lavorato alla moderna*», «*un altra sottocoppa lavorato alla moderna*», «*un'altra sottocoppa all'antica dorata*», «*n. 6 sottocoppa 4 grandi e 2 mezzani*», «*una sottocoppa bianca*», «*un fiaschetto d'argento fatto a casetta*», «*un pometto d'argento per mettere oglio*», «*un bussoletto con lo coperchio per sapone*», «*un baciletto d'argento tagliato alli lati per sputare*», «*un baciletto d'argento*» adoperato per urinare, «*un asperges d'argento*», «*una confettura con suo coperchio*», «*una cocchiara d'argento con suo manico di corniola*»[13], già annotata nell'inventario *post mortem* della madre di Luisa, Isabella de Vega e Luna[14], «*un cannestro intagliato lavorato alla moderna*», «*2 cocchiarelle dorate*», «*due salere alla todesca lavorate dorate*», «*due salere dorate in triangolo*», «*4 salere d'argento*», «*tre scodellecti uno mezzano e dui piccioli*», «*un vaso da bevere di madreperla guarnito d'argento*»[15]. Alla madre Isabella apparteneva ancora verosimilmente «*un aquila d'oro con un smeraldo grande e tre perle a perno grosse*»[16] da identificare con la «*joya di oru cum ycula di oro cum soi trj pernj et sua smiralda*» annotata nel citato inventario del 1557 [17]. Simile opera poteva essere la «*gioya di oro ismaltata con una aquila con tri diomanti e dui smeraldi*» di Giovanni III Ventimiglia[18].

Si elencano ancora «*una granata soriana ligata in una gioia alla todesca*», «*un branchiglio fatto con forma d'omo*» con due perle pendenti «*ed una al corpo con dui rubbini, 4 smeraldi ed un diamante con oro*» valutata onze 26, forse da identificare

12 Cfr. V. ABBATE, in *Wunderkammer siciliana alle origini del museo per duto*, catalogo della mostra. Napoli, 2001, pp. 144-145, che riporta la precedente bibliografia; S. BARRAJA, *La brocca valverde. Un capolavoro d'argenteria di Augsburg nel Museo di Palazzo Abatellis di Palermo*, in «Archivio Storico Siciliano», serie IV, vol. 30, 2004, pp. 325-335.

13 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, c. 380r.

14 I. NAVARRA, *I coralli dei corallari di Trapani fra i gioielli di Isabella De Vega e Luna, duchessa di Bivona*, in «Libera Università di Trapani», a. VII, n. 19, luglio 1988, II semestre, p. 163. Una copia del testamento è depositata anche nell'Archivio di Stato del capoluogo siciliano. Si veda Archivio Moncada, vol. 549.

15 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, c. 380r.

16 Ibídem.

17 I. NAVARRA, *I coralli* ..., in «Libera Università di Trapani», a. VII, n. 19, luglio 1988, II semestre, p. 163.

18 R.F. MARGIOTTA, «I gioielli di Giovanni III Ventimiglia», in *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, Atti del convegno di Studi (Geraci Siculo-Gangi 27-28 giugno 2009), in corso di stampa.

con la «*catinella piccola d'oro con una gioja fatte in personaggio con la testa d'oro e lo petto di perni ingastati*» ugualmente stimata tra i beni di don Cesare, «*una manna in branchiglio di perle ed una perla pendente*», «*un orologio di cristallo grande guarnito alla spagnola con sei pezzi*», ventiquattro bottoni di cristallo «*guarniti d'opera di filo smaltati*», «*6 dozzane di ponte di cristallo guarnite d'oro smaltate alla moderna* », «*7 dozzane e mezzo di rosette fatte a triangolo alla spagnola con tre perne e rosetta con oro*», «*18 pezzi d'oro lavorati di reporto con 4 perle per uno smaltate di nero e rosso con oro* », «*due medaglie d'oro con suoi camei* », «*12 pezzi cioè 6 con rubbini e 6 smeraldi e perle* », «*una corona di profumo con li partituri d'oro* », «*un frontale d'argento con pezzi 7 li 4 di perle 2 di rubbini ed uno di diamante* » valutato onze sessanta[19]. Tra gli anelli degli inventari Moncada si annovera « *un diamante ligato in annello con oro* », già inventariato tra i beni di don Cesare come « *anello d'oro con pietra di diamanti a monumento* », forma piramidale diffusa nel XV e XVI secolo[20], «*un robbinetto legato in anello con oro* », «*un smeraldo in anello* » e « *un anello di rubbini e smaraldi* »[21]. Lo smeraldo era molto richiesto come ornamento di gioie «si riteneva utile –scrive Maria Concetta Di Natale– per rafforzare la vista, per debellare la peste, per combattere i veleni, per contrastare l'epilessia, nonché per aumentare memoria e eloquenza o contro le tentazioni demoniache e i cattivi pensieri o contro i temporali e le avverse condizioni climatiche» [22].

Interessanti manufatti erano un « *frontaglio d'oro in pezzi 11 con dui rubbini un zaffiro ed un diamante ed altro diamante falso con mezze perle* », «*tre virghetti d'oro ed una di coralli* », «*una catena d'oro d'una volta in pezzi 37 alla moderna* », «*un reliquiario lavorato alla spagnola smaltato con oro*»[23] ed ancora «*una cinta d'oro e perle e pietre cioè con perle 26 e robbini 7 e diamanti 8 con un pezzo grande diamante*» valutata onze 263, forse la stessa che si annota tra i beni di don Cesare come «*un cinto d'oro in pezzi 40 tra piccoli e grandi con otto rubbini e 9 altri diamanti e due altre pietre falsi e 20 mezzi perli* » ed ugualmente valutato [24]. Le cinture spesso divise «in vari pezzi… a fi n di potere avere maggiore elasticità» [25] sono presenti soprattutto negli inventari del XIV e XV secolo, variamente denominate « *zona*, *zonecta*, *corrigia*, *cintura*, *chinturecta*, *chinturella*, cintum, *cingulum*»[26], ma numerose sono anche quelle citate negli inventari del XVI secolo, che sono «ricchissime,

19 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, cc. 379-389.

20 P. LANZA DI SCALEA, *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio Evo e nel Rinascimento* . Palermo-Torino, 1892, p. 175.

21 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, c. 380.

22 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*. Palermo, 2008, p. 16.

23 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, c. 380.

24 Ibídem, cc. 379-380.

25 P. LANZA DI SCALEA, *Donne e gioielli*… ob. cit., pp.172-173.

26 G. BRESC BAUTIER e H. BRESC, «Les bijoux à Palerme (XIV e-XVe siècle): les échos du luxe personnel dans les inventaires notariés», in M.C. DI NA TALE (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, p. 223.

incastonate di perle e pietre preziose, spesso strumento cui erano appesi sia oggetti di uso quotidiano (nettadenti, nettaorecchie, cesoie), sia contenitori per essenze, con i quali si profumavano le persone e si coprivano i pungenti odori corporei. In rari casi servivano a trattenere le pieghe degli abiti o a sottolineare il punto di vita, dal momento che a partire dalla metà del Cinquecento il corpetto degli abiti tendeva a stringersi in vita per poi scivolare verso l'inguine in un prolungamento appuntito… Dunque essa si poneva sullo stesso piano d'uso degli altri innumerevoli gioielli che si distribuivano pesantemente sull'abito» [27].

Il monile citato, seppur più prezioso, poteva essere tipologicamente simile alla cintura in bronzo fuso, cesellato e dorato, priva di gemme, di collezione privata fiorentina realizzata nel 1540 circa da un artista dell'ambiente di Francesco Salviati, forse appartenuta ad una donna della famiglia Medici [28], casata con la quale era imparentata pure Luisa Luna e de V ega[29]. Esempi siciliani di catene che riprendono tipologie dei secoli precedenti, utilizzate anche come cinture, sono quelle ornate da smalti policromi e gemme custodite nel Museo Pepoli di Trapani, già nel Tesoro della Madonna Annunziata, realizzate da orafo trapanese dei primi anni del XVII secolo e donate nel 1621 alla V ergine trapanese dalla principessa di Paceco [30]. Altro esemplare quasi identico è la catena che adorna il reliquiario a busto d'argento di Santa Lucia di Siracusa, donata nello stesso anno dal cavaliere Lucio Bonanno Gioeni[31]. Ancora un'altra catena simile alle precedenti è quella posta sul reliquiario a busto di Sant'Agata della Cattedrale di Catania, caratterizzata da due pendenti con lo stemma della famiglia Tedeschi, uno dei quali a forma di aquila bicipite, che la donò tra il 1621-1625 [32].

Altro tipo di cintura in voga nello stesso periodo è ancora quella in argento sbalzato, cesellato e inciso, eseguita da un orafo spagnoleggiante o spagnolo della fine del XVI – inizi del XVII secolo, donata nel 1629, insieme alla collana in oro e

---

27 D. LISCIA BEMPORAD, «Francesco Salviati e altri orafi per una cintura di collezione privata», in M.C. DI NA TALE (a cura di), *Storia, critica e tutela* … ob. cit. , p. 242.

28 D. LISCIA BEMPORAD, «Francesco Salviati…», in *Storia, critica e tutela* … ob. cit., pp. 242-243.

29 «Pietro era figlio di Sigismondo Luna e Peralta e di Luisa Salviati (fi glia del mercante fiorentino Jacopo Salviati e di Lucrezia Medici a sua volta fi glia di Lorenzo il Magnifi co e sorella di papa Leone X». Cfr. L. SCALISI e R.L. FOTI, «Il governo…», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 54, n. 27.

30 M.C. DI NA TALE, scheda 9, in V . ABBATE e M.C. DI NA TALE (a cura di), *Il Tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra. Palermo, 1995, pp. 104-105; Eadem, *Gioielli di Sicilia*… ob. cit., pp. 48, 58.

31 M.C. DI NATALE, *I monili della Madonna della V isitazione di Enna*. Enna, 1996; Eadem, *Gioielli di Sicilia*… ob. cit., p. 48.

32 M.C. DI NATALE, «Il Tesoro di Sant'Agata. Gli ori», in L. DUFOUR (a cura di),*Sant'Agata*. Roma-Catania 1996; Eadem, *Gioielli di Sicilia*… ob. cit., p. 50; Eadem, «Enrico Mauceri e il T esoro di Sant'Agata di Catania», in S. LA BARBERA (a cura di), *Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra* connoisseurship *e conservazione*, Atti del convegno internazionale di studi. Palermo, 2009, pp. 148, 151.

smalti[33], da donna Giovanna Lucchesi, moglie di don Ottavio II Lanza e Barresi, alla Madonna dei Miracoli di Mussomeli, in ringraziamento della guarigione del figlio, il principino don Lorenzo [34]. La documentazione pittorica offre un ulteriore campionario di cinture, si ricorda, ad esempio, il ritratto uffi ciale di Giovanna d'Austria Branciforti eseguito da Filippo Paladini intorno agli anni 1603-1604, subito dopo il suo arrivo a Palermo e il matrimonio con Francesco Branciforte, in cui la nobildonna indossa un abito in tessuto operato, arricchito da vari gioielli, tra cui una cintura in diamanti, pietre preziose e smalti [35].

Pregevoli manufatti del repertorio Moncada dovevano essere « *una gioia a prospettiva lavorata con 4 diamanti e 22 rubbini un zaffi ro un smeraldo e 4 perle* » e «*una catina d'oro a maglia di cane* »[36].

Tra le sparute citazioni di orecchini si riscontrano nell'elenco «*un paio di pendenti con n. 20 perni* » e i più originali « *circelli fatti a forma di toro con 6 perle* »[37]. Tali ornamenti, come sottolinea Pietro Lanza di Scalea nella sua opera*Donne e gioielli in Sicilia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, si riscontravano con poca frequenza negli elenchi delle gioie soprattutto nel XV secolo [38], forse perché, come nota il V iollet Le Duc, non vi era ragione di portare un gioiello che a causa dell'acconciatura del capo rimaneva coperto, ma ancor più perché in Sicilia gli statuti suntuari del 1425 vietavano in modo assoluto il loro utilizzo[39]. Nonostante dai primi decenni del secolo successivo gli orecchini cominciarono a ritornare in voga, come si evince anche dalle molte pitture che raffi gurano «donne adorne di orecchini nei quali generalmente abbondano le perle», solo la prammatica del 1574 «concedeva alle donne di Sicilia di potere portare circelli e pendenti d'orecchi» [40].

A questo ricco elenco ne segue un altro inedito in cui fi gurano molte annotazioni di pignoramento [41]. Si annotano « *una ligaccia di diamanti grandi* » pignorata per onze 142.18, «*un anello di diamanti grandi*», che corrisponde nella descrizione ad un anello registrato nel già citato inventario *post mortem* di Isabella de V ega e

33 I. BARCELLONA, scheda 7, in M.C. DI NA TALE (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra. Palermo, 2001, pp. 306-307, che riporta la precedente bibliografia.

34 I. BARCELLONA, scheda 8, in M.C. DI NA TALE (a cura di), *Splendori di Sicilia* … ob. cit., pp. 307-308, che riporta la precedente bibliografi a.

35 Cfr. V. ABBATE, scheda n. 11, in V . ABBATE (a cura di), *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero* . Napoli, 1999, pp. 184-186, che riporta la precedente bibliografia; M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia* … ob. cit., pp. 55, 59.

36 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, c. 380.

37 Ibídem.

38 P. LANZA DI SCALEA, *Donne e gioielli* … ob. cit., p. 176.

39 Ibídem; E.VIOLLET – LE-DUC, *Dictionnaire du mobilier francais de l'èpoque carolingienne à la Renaissance* . Paris, n.d., vol. II, p. 45.

40 P. LANZA DI SCALEA, *Donne e gioielli* … ob. cit., pp. 176-178.

41 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, c. 383.

Luna[42], un altro anello pignorato per onze 124 ed annotato come «*anello di diamanti grappiso*» ed ancora un « *anello di diamanti con una bozzetta dentro* »[43]. Segue «*un paro di piretti di diamanti* », « *una campanella di rubbini* », « *un stratto di perle* ». Stessa sorte era toccata ad « *una resta di coralli grossi* », a « *dui piedistalli d'argento e rame di corallo con fi lograno*», a « *dui piedistalli d'argento e rame di corallo con filograna*», a « *n. 15 rami di corallo* », pignorati per 10 onze, a « *n. 2 fi aschetti colli mazzonetti*», a « *4 grastelle d'argento con li pampini di paradiso* », annotate in vari inventari nobiliari, tra cui in quello di donna Felice V entimiglia[44], e alla « *fontanna di filograno d'argento*»[45], citazione da riferire ad un'acquasantiera impreziosita da filigrana su supporto in rame di cui permangono esempi più tardi in varie collezioni private italiane, tra cui si ricorda quella di Campoligure ora al Civico Museo della Filigrana «P. C. Bosio»[46].

Ancora tra le «robbe» di donna Luisa fi gurano «*un'altra catinella con l'agnus dei*» forse la stessa registrata in uno degli inventari dei beni di don Cesare come «*catinella d'oro con un ferretto smaltato bianco sopra dello quale vi è un agnus dei smaltato in bianco con perna pendente*»[47], gioia dal forte valore apotropaico agganciata a catene, come in questo caso, o a laccetti di velluto [48].

Il monile citato, adorno di smalti, aderiva verosimilmente, come altri citati prima, a modelli spagnoli circolanti nell'area mediterranea. La Spagna, infatti, nel XV e nel XVI secolo, come nota Maria Concetta Di Natale, «era non solo la dominatrice dell'isola, ma anche la maggiore potenza mondiale, per cui mode e modelli di quella terra circolavano ed erano generalmente imitate»[49]. Il Lanza di Scalea osserva ancora che gli orefi ci spagnoli fossero «molto abili nello smaltare… e dalla Spagna fossero in Sicilia arrecati tutti quei perfezionamenti dell'arte dello smalto e degli smalti traslucidi specialmente»[50]. Già le ricerche archivistiche dello studioso siciliano ricordavano vari gioielli con smalti [51], che più recentemente si annotano numerosi nelle citazioni documentarie di Genevieve Bresc Bautier e di Henri Bresc [52].

---

42 I. NAVARRA, *I coralli* …, in «Libera Università di T rapani», a. VII, n. 19, luglio 1988, II semestre, p. 163.

43 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, c. 383.

44 R.F. MARGIOTTA, «Appendice documentaria», in M.C. DI NA TALE e R. V ADALÀ, *Il Tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei V entimiglia*, in corso di stampa.

45 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, c. 383.

46 M.C. DI NATALE, scheda II.101, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia*… ob. cit., pp. 254-255. Si veda anche *Tigullio Antico. Alla riscoperta del culto di Santa Rosalia. Arte, storia, tradizioni*. Portofino, 2002, p. 125.

47 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, cc. 379, 389.

48 Per il valore talismanico dell' *Agnus Dei* si veda M.C. DI NA TALE, *Gioielli di Sicilia* … ob. cit., pp. 110 e ss.

49 M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia* … ob. cit., p. 38.

50 P. LANZA DI SCALEA, *Donne e gioielli* … ob. cit.

51 Ibídem.

52 G. BRESC BAUTIER, *Artistes, patriciens et confreries. Production et consommation de loeuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*. Roma, 1979; G. BRESC BAUTIER e H. BRESC, *Les bijoux à Palerme* …, in *Storia, critica e tutela* … ob. cit.

Per meglio stabilire l'esatto valore dei più interessanti gioielli elencati negli inventari in esame, il 5 ottobre 1571, la Curia Civile di Bivona dietro mandato del giudice della stessa terra, ad istanza di don Pietro Luna duca di Bivona e di donna Luisa Moncada, tutori di don Francesco Moncada, rispettivamente nonno e madre dell'erede del *quondam*, incaricarono tre esperti per la stima di alcuni interessanti gioielli[53]. L'inedito documento informa che i periti erano gli argentieri palermitani Luca Rizzo e Adamo De Oliverio affiancati dal maestro gioielliere e argentiere fiorentino Giacomo Baldesie[54]. Il Rizzo, anch'egli orafo e argentiere, attivo a Palermo dal 1545 al 1571, di cui si annota nello stesso volume dell'Archivio Moncada in data 12 ottobre 1571 il pagamento di onze 6 «*pro eius laboribus pro accedendo in civitate Bisbone*» per stimare « *certa jocalia* »[55], è ricordato nel 1545 come teste in un atto dell'orafo Paolo Gili e nel 1561 è incluso in qualità di argentiere nell'organigramma del Sant'Uffi cio di Sicilia [56], mentre il secondo artista è documentato nel 1554 in qualità di orafo come garante di Matteo Lupica [57]. Il fi orentino, da identificare con Giacomo Baldesi attivo nella seconda metà del XVI secolo, è certamente un artista molto conosciuto nell'agrigentino è infatti lo stesso che nel 1564 stimò una ricca dote di gioielli annotata negli atti del notaio Pietro Falco di Sciacca[58]. Verosimilmente fu lo stesso professionista di fi ducia dei Luna a consigliarlo. T ra le sue carte sono depositati, infatti, interessanti documenti relativi alla famiglia del conte Pietro, tra cui il testamento della sua prima moglie e il successivo inventario [59].

Tra le opere più interessanti, dal valore di onze 844.12, molte delle quali già citate, si inseriscono *uno anello d'oro colla pietra di diamante ingastato a monumento* e *una aquila d'oro con una pietra ismiralda et tre perle pendenti* entrambe stimate onze 200. Il documento notarile elenca anche la «*catinella piccola d'oro con una gioia fatta a personaggio colla testa d'oro et il petto di perna ingastati et smaltati con tre perle pendenti una di li quali cioè quilla d'immenzo e falsa*», «*un'altra catinella d'oro con un giarrotto smaltato bianco pendenti sopra lo quali cioè uno agnus dei pure smaltato con una perla pendenti* » e il « *frontaglio d'oro consistenti in pezzi undeci con dui rubbini, uno zaffi ro et uno diamanti et un altro diamanti falso con dodeci menzi perli*», quest'ultimo venduto al pubblico incanto il 21 luglio 1571 assieme ad altre poche gioie e alla maggior parte dei pezzi d'argento di proprietà di Cesare [60].

---

53 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591.

54 Ibidem.

55 Ibidem.

56 S. BARRAJA, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani* , vol. IV, *Arti Applicate*, a cura di M. C. Di Natale, in corso di stampa, *ad vocem*.

57 G. TRAVAGLIATO, in L. SARULLO, *Dizionario*…, vol. IV, in corso di stampa, *ad vocem*.

58 A.M. PRECOPI LOMBARDO, in L. SARULLO, *Dizionario*…, vol. IV, in corso di stampa, *ad vocem*.

59 I. NAVARRA, *I coralli* …, in «Libera Università di T rapani», a. VII, n. 19, luglio 1988, II semestre.

60 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591.

Il grande utilizzo di perle e pietre preziose riporta alla memoria ricchi inventari di principesse, tra cui l'*Inventario delle gioie* (1540) di Isabella d'Este, primogenita del duca di Ferrara Ercole I, e di Eleonora d'Aragona e sposa di Francesco II Gonzaga[61] e preziose suppellettili vendute dai mercanti in tutto il territorio italiano di cui si ha notizia documentaria, come la «*custodiam ex argento et auro cum lapidibus preciosis et margaritis* » fornita assieme ad altre interessanti gioie dal mercante di Barcellona Arnaldo Maçana a Onorato Caetani conte di Fondi [62].

Nel 1577, Luisa si risposava a Monreale con Antonio Aragona e Cardona duca di Montalto, conte di Collesano, barone delle Petralie e Bilici, vedovo di Maria La Cerda, sorella di Angela La Cerda seconda moglie di Pietro Luna [63], portando al marito una ricchissima dote in cui si riscontrano ancora la maggior parte dei beni inventariati dopo la morte di Cesare Moncada [64]. Antonio, a garanzia della ricca dote della moglie, prometteva in sposa la figlia primogenita Maria, futura erede dei suoi stati, a Francesco II Moncada, primogenito di Luisa, «imponendo il proprio cognome e le 'armi' alla loro futura discendenza» [65].

La duchessa di Bivona nel 1583 perse il secondo marito e quasi un decennio dopo pianse anche la morte del figlio (1592) sul quale aveva tanto investito [66]. Nel 1607, Luisa, assieme alla nuora Maria e ai nipoti, si trasferisce a Madrid dove rimase sino al 1613[67]. Nella città spagnola i discendenti di Francesco II furono «pienamente inseriti nel sistema di potere, titoli e onori della corte spagnola qui furono tessuti e portati a compimento i matrimoni dei suoi nipoti Antonio e Luisa con i nipoti del potente ministro di Filippo III; qui Antonio nel 1609 guadagnerà ai Moncada l'antica collana del Toson d'Oro»[68].

Nel 1620 moriva a Palermo la duchessa di Bivona e il cardinale Giannettino Doria ne celebrava le solenni esequie[69]. L'inventario dei suoi beni, in parte analizzato

---

61 Cfr. D. FERRARI, «L'«Inventario delle gioie»», in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, in «Civiltà mantovana», aprile 2006, pp. 21-43.

62 Biblioteca di Santa Scolastica (Subiaco), Archivio Colonna, III BB 21/24.

63 L. SCALISI e R.L. FOTI, «Il governo…», in L. SCALISI (a cura di),*La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 25.

64 A.S.Pa., Archivio Moncada, vol. 591, cc. 291-315.

65 L. SCALISI e R.L. FOTI, «Il governo…», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 25. Nel 1598 la figlia secondogenita di Antonio Aragona e di Luisa va in sposa a Giuseppe Ventimiglia marchese di Geraci e principe di Castelbuono (cfr. G. MENDOLA, «Quadri, palazzi e devoti monasteri. Arte e artisti alla corte dei Moncada», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 172, n. 14).

66 L. SCALISI e R.L. FOTI, «Il governo…», in L. SCALISI (a cura di),*La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 25.

67 Ibídem.

68 Ibídem.

69 L. SCALISI e R.L. FOTI, «Il governo…», in L. SCALISI (a cura di),*La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 24.

dal Vicari[70], pur annotanto tanti preziosi oggetti di famiglia, mostra anche un forte rinnovamento della maggior parte di argenti e gioie e dà ancora una volta uno spaccato preciso della ricchezza del casato[71]. Nel suo corredo di argenti «si distinguono diversi pomi… una fiaschetta ed una conca mezzana «per acqua d'uduri (profumo), una piramide lavorato tutto dentro e fora deorati tutti, dui scotellini bianchi una con San Carlo (Borromeo) dentro e l'altra Sant'Antonio» diversi «perfumaturi» in cui si bruciano «certi simenzi di lindia per perfumari (incenso in grani), una salva in quattrangulo di argento consistenti in peczi tri piccoletta deorata con alcuni smalti, un cannistro d'argento trasforato e lavorate di relevi, sei rametti di fi ori d'oro argento falso e seta di colore, una granfa (graffa) di corallo, una cathina di vitro di Barsalona, un crucifi setto di corallo, setti vasetti di smiraldo di Napoli»» [72].

70 V.U. VICARI, «La «robba» dei Moncada. T essuti per l'abbigliamento, abiti, accessori alla moda ed orefi cerie d'uso cortese», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada* … ob. cit., p. 183.

71 A.S.Pa., notaio Giovanni V incenzo Guarino, st. I, vol. 16641, cc. 1368-1383.

72 V.U. VICARI, «La «robba» dei Moncada…», in L. SCALISI (a cura di), *La Sicilia dei Moncada*… ob. cit., p. 183.

Sencillez, nobleza y belleza. Estudio sobre la platería en el arte cristiano contemporáneo

VÍCTOR MARÍN NAVARRO
Doctor en Historia del Arte

1. INTRODUCCIÓN

El arte de la platería es un tesoro de inigualable valor de la tradición cristiana. Sus obras son un testimonio palpable del esplendor artístico de la Iglesia a lo largo de su historia. El recuerdo del poder omnipresente de la Cristiandad medieval, del refinamiento renacentista o de la persuasión barroca de una Iglesia triunfante, se ha conservado en multitud de custodias, cálices, ostensorios y otras obras de orfebrería de incalculable valor artístico, iconográfi co e iconológico.

En la tradición artística católica, las obras de platería, generalmente, han ido asociadas a una concepción fastuosa del mobiliario litúrgico, imagen del poder temporal y espiritual de la Iglesia. A la vez, han sido un recurso que ha evolucionado estilísticamente con la arquitectura y las artes plásticas cristianas, participando de la fi nalidad didáctica y persuasiva de la imagen en la liturgia. Sin embargo, el Concilio Vaticano II (1962-1965), en el artículo 24 de la constitución *Sacrosanctum Concilium*, afirma sobre el arte sacro: «Los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad. Esto se ha de aplicar también a las vestiduras y ornamentación sagrada» [1]. Ello,

1 CONCILIO VATICANO II, *Sacrosanctum concilium*, Cap. VII, art. 24. Para el análisis y reproducción del texto del Concilio Vaticano II se ha manejado la edición CONCILIO VATICANO II, *Constituciones, Decretos, Declaraciones*. Edic. bilingüe. Madrid, BAC, 1992.

Lámina 1. *JOSÉ LUIS ALONSO COOMONTE. Custodia (1965). Seminario Menor , Salamanca.*

unido a la contemplación de algunas obras realizadas en la década de 1960 (lám. 1), parece alejar la función de las artes decorativas de la idea de suntuosidad y boato, tan habitual en la tradición eclesiástica. Además, estas transformaciones teóricas y artísticas se llevaron a cabo en un contexto en el que el conjunto de los fi eles cristianos, seguía familiarizado con una educación estética en la que imperaban los valores tradicionales del arte occidental, por lo que las sensaciones de extrañeza e incomprensión, fueron frecuentes.

En este artículo nos proponemos como objetivo primordial, estudiar el contexto en el que se encuadraron las variaciones normativas llevadas a cabo por la Iglesia a lo largo del siglo XX y explicar , por tanto, cómo afectaron al arte de la platería. Además, ejemplificaremos el nivel de desarrollo del magisterio eclesiástico con un ejemplo concreto, centrado en el panorama de las artes decorativas en España hacia 1965. Con todo ello, pretendemos mejorar la comprensión existente acerca del arte cristiano contemporáneo, fenómeno que consideramos que no puede asimilarse debidamente, sin el análisis previo del contexto eclesiástico en el que surge.

2. LA PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN EN EL ARTE CRISTIANO A FINALES DEL SIGLO XIX

Las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales que se derivaron del advenimiento de la contemporaneidad, condicionaron la vida de la Iglesia. Hacia 1830, la Iglesia inició una actitud defensiva ante las adversidades que el mundo contemporáneo estaba desarrollando para el mantenimiento de su tradicional hegemonía ideológica y socio-económica sobre el conjunto de la sociedad. Pontífices como Gregorio XVI (1831-1846) y, sobre todo, Pío IX (1846-1878) desarrollaron un cuerpo doctrinal que criticaba con firmeza el mundo nacido a partir de la Ilustración, la Revolución Francesa y la Revolución Industrial [2]. Encíclicas como *Mirari vos* (1832) y *Quanta cura* (1864) constituyeron una sólida base doctrinal que minaba numerosos planteamientos aportados por el liberalismo, el marxismo y el positivismo, entre otras corrientes. Además, las diversas revoluciones liberales de principios del siglo XIX contribuyeron, en el seno de la Iglesia, a realzar el prestigio y el liderazgo del Papado, estimulando el movimiento ultramontano, que quedó ratificado por el magisterio del Concilio Vaticano I (1869-1870), consolidando en torno al Pontífice, tendencias de unificación litúrgica, jurídica, jerárquica y doctrinal. Además de los progresos de las nuevas ideas en el terreno social, es necesario apuntar que en el ámbito teológico las Escuelas de Tubinga y Munich, se hicieron eco de diversos avances filológicos coetáneos y meditaban en su aplicación al análisis de la Sagrada Escritura[3]. Incluso, reflexionaban sobre el valor de la tradición como garante permanente de la interpretación de la Palabra de Dios. El papa León XIII (1878-1903), en su encíclica *Aeterni Patris* (1879), restauró el cuerpo fundamental de la teología escolástica de Santo Tomás de Aquino como un referente modélico que debía alejar la reflexión teológica de proyectos innovadores. La situación del clero y de la pastoral tampoco era propicia a la apertura de numerosos puentes con el mundo contemporáneo. Los fenómenos de exclaustración y desamortización, una formación carente de una exigencia intelectual excesiva y la extensión de un origen social modesto, eran constantes habituales en el clero de finales del siglo XIX[4]. En último lugar, el ambiente devocional presentaba elementos continuistas como las devociones eucarística y mariana, que se conjugaban con la introducción de otros

2 G. MARTINA, *La Iglesia de Lutero a nuestros días.* Madrid, Cristiandad, 1974, pp. 143-157 y R. AUBERT, «Pío IX y su época» en A. FLICHE y V. MARTIN, *Historia de la Iglesia*. Valencia, 1974, vol. XXIV, pp. 299-316.

3 R. AUBERT, ob. cit., pp. 213-227 y E. VILANOVA, *Historia de la Teología Cristiana*. Vol. III. Barcelona, Herder, 1984.

4 J. M. LABOA, *Historia de la Iglesia. Edad Contemporánea*. Madrid, BAC, 2000, pp. 372-379.

novedosos como la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, responsable del fomento de una espiritualidad cálida y emotiva entre los fieles[5].

Este contexto eclesiástico fue el origen del compromiso estilístico que la Iglesia mantuvo con diferentes lenguajes de carácter historicista en el panorama del arte sacro. Las ideas neoclásicas, neogóticas y de recuperación de los estilos del pasado, fueron asimiladas por el arte cristiano como las propuestas procedentes de un mundo preindustrial y evangelizado, afín a la tradición de la Iglesia. Las obras cristianas historicistas han de entenderse como vestigios de una realidad pasada y razonada teológicamente, que desaparecía progresivamente ante el avance de la contemporaneidad. La defensa, por parte del Pontificado, de unos valores tradicionales para el arte cristiano, pervivió en términos generales, hasta la Segunda Guerra Mundial. Así, por ejemplo, la legislación eclesiástica incluida en el *Código de Derecho Canónico* aprobado por Benedicto XV en 1917 proclamaba que en «la edificación y reparación de iglesias se observen las formas aceptadas por la tradición cristiana»[6]. En la pintura, escultura y artes decorativas, ocurrirá un fenómeno similar. No entraron en las iglesias imágenes que no cumpliesen con los requisitos prescritos por el Derecho Canónico vigente, inspirado en el *Decreto sobre las sagradas imágenes* del Concilio de Trento. Además de cumplir con los requisitos tridentinos (naturalismo, claridad compositiva, y fomento de la devoción en el fiel), la jerarquía manifestó en dilatadas ocasiones su animadversión expresa hacia las imágenes contemporáneas, carentes de la belleza, dignidad y decoro exigibles para ingresar en las iglesias. Un claro ejemplo lo encontramos en el discurso de la inauguración de la nueva Pinacoteca Vaticana, pronunciado por Pío XI el 27 de octubre de 1932[7]. En líneas generales, podemos afirmar que la literatura rubricista contrarreformista sobre la construcción y decoración de templos se hallaba plenamente vigente, destacando obras como las *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* de San Carlos Borromeo, publicadas en 1577.

---

5 Véase B. JIMÉNEZ DUQUE y L. SALA-BALUST, *Historia de la espiritualidad*. Barcelona, J. Flors, 1969.

6 *Código de Derecho Canónico* (1917). Canon 1164.1, citado en J. PLAZAOLA, *El arte sacro actual*. Madrid, BAC, 1965, p. 551.

7 En este discurso, Pío XI critica la inclusión en el templo cristiano de obras de arte con lenguaje contemporáneo en los siguientes términos: «Se intenta la difusión de tales obras en nombre de la búsqueda de lo nuevo y de la racionalidad de las obras. Pero lo nuevo no representa un verdadero progreso si no es, por lo menos, tan bello y tan bueno como lo antiguo; y con demasiada frecuencia estas pretendidas obras nuevas son sinceramente, cuando no lo son incluso vergonzosamente, feas, y revelan sólo la incapacidad o la falta de aquella preparación de cultura general, de dibujo –de éste sobre todo–, de aquel hábito de trabajo paciente y concienzudo, cuya falta y ausencia abre luego paso a figuraciones o, para decirlo con más verdad, a deformaciones, en las que viene a caer la misma tan rebuscada novedad», en PÍO XI, «Discurso en la inauguración de la nueva pinacoteca vaticana». *Acta Apostolicae Sedis* nº 24 (1932), pp. 355-357.

3. LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. LOS FACTORES DE RENOVACIÓN DEL ARTE SAGRADO

En la primera mitad del siglo XX, el arte cristiano fue incorporando, en contextos concretos y minoritarios, propuestas procedentes de los lenguajes contemporáneos. Por ello, afirmamos que con anterioridad a la celebración del Concilio Vaticano II, y especialmente durante el pontificado de Pío XII (1939-1958), se fue fraguando una cierta renovación del arte sagrado, debido a la incidencia de una serie de factores de renovación.

A. La nueva situación económica y social de la Iglesia. La llegada del mundo contemporáneo supuso que la Iglesia perdiese la situación de privilegio económico que ostentaba en el Antiguo Régimen, y además, conllevó la aparición de nuevas clases sociales con las cuales la institución eclesial no tenía ningún tipo de relación, y que era necesario evangelizar. La separación de la Iglesia y el Estado en numerosos países occidentales, los procesos desamortizadores y el distanciamiento del proletariado urbano, que crecía y transformaba la morfología y la vida de las ciudades, redujeron el protagonismo social y el predominio económico que la Iglesia había mantenido tradicionalmente. La Iglesia, consciente de ello, quiso poner en marcha una intensa labor evangelizadora en los nuevos barrios periféricos, acercándose a las inquietudes de la clase obrera y modernizando sus estructuras. Quizá el punto de inflexión en esta nueva actitud eclesial, lo marca la relevante encíclica *Rerum novarum*, promulgada en 1891 por León XIII y que inauguró la doctrina social de la Iglesia católica, pretendiendo, entre otros fines, la erradicación de las injusticias sociales nacidas al calor de la industrialización [8]. La labor iniciada por León XIII fue consolidada y ampliada por sus sucesores.

La Iglesia, por tanto, a comienzos del siglo XX, estaba obligada a realizar un inmenso esfuerzo pastoral para llegar a una masa de fieles alejados, en principio, de su doctrina. Además, esta empresa debería emprenderse en un contexto de retroceso económico, en comparación con el privilegio mantenido en tiempos pasados. Iglesias de hormigón, vidrio y metal comenzaron a proliferar en ámbitos de las periferias urbanas francesas, alemanas o suizas; en parte por la extensión de ideales funcionalistas en la arquitectura, pero también condicionadas por una escasez presupuestaria insoslayable.

Como consecuencia del nuevo contexto económico y social, dos retos parecían plantearse al trabajo de la orfebrería dentro del arte cristiano: en primer lugar, el progreso de la industrialización conllevó un retroceso alarmante del trabajo artesanal, tan necesario en el arte de la platería; por otra parte, la orfebrería había sido un arte esplendoroso y suntuoso, que requería un elevado coste económico, quizá

8 R. AUBERT, «Tres pontificados: Pío IX, León XIII, Pío X» en AA. VV., *Nueva Historia de la Iglesia. V. La Iglesia en el mundo contemporáneo*. Madrid, Cristiandad, 1977, pp. 15-33.

excesivo para los nuevos condicionantes eclesiásticos de comienzos del siglo XX. Pío XII, a lo largo de su pontificado, abordó de lleno en algunos de sus discursos, ambas cuestiones. En un discurso pronunciado en 1947, Eugenio Pacelli reivindicó la dignidad y la nobleza del trabajo artesanal, porque limita la expansión de la producción industrial de la sociedad contemporánea. «Desea la Iglesia que se ponga un cierto límite a la disminución que al hombre moderno acarrea la pujanza y predominio de la máquina y el desarrollo siempre creciente de la gran industria» [9]. El trabajo artesanal promueve la personalización de la obra, logrando productos muy superiores a los impersonales y uniformes fabricados en serie. El papa, concluía afirmando que los artesanos eran un reducto necesario que defendía la dignidad y el carácter personal del trabajador. Pío XII valoraba profundamente el deseo, palpitante en el hombre desde tiempos inmemoriales, de emplear la orfebrería para dar a una materia preciosa y duradera, una forma artística. El arte de la platería era considerado por el papa de «alto valor cultural»[10], pues requería, además de conocimientos técnicos, dosis elevadas de invención, originalidad e imaginación. Por ello, no sería «justo juzgarla por sí misma inútil o nociva ni ver en ella una injuria a la pobreza»[11]. El empleo de las artes suntuarias en el culto divino tenía como fin la alabanza de Dios, evocar su grandeza, a la vez que ellas actuaban como vestidura del alma de los fieles. No obstante, Pío XII recomendaba limitar el abuso y el lujo provocativo, además de huir de la satisfacción de la vanidad, para no insultar los sufrimientos y las necesidades de los pobres. En esta idea profundizó Giovanni Montini, futuro Pablo VI, en su mandato como arzobispo de Milán. Montini, que mantenía una estrecha relación personal con Pío XII, planeó un amplio programa de construcción de iglesias en los nuevos barrios urbanos milaneses, aportando interesantes reflexiones sobre el sentido de la modestia en el arte cristiano: «Puede nacer un cierto asombro en los ánimos de los observadores […] particularmente en la ciudad de Milán, tan implicada en el reino económico, […] descubriendo cómo obras de tan grave fatiga y tan notables dispendios se hayan concebido y realizado en un plano antieconómico. Otros valores, distintos de los materiales y temporales, son los que aquí se buscan y celebran; y eso es hoy extraño, es hermoso y es consolador […] ningún género de edificios tiene, como éstos, origen popular, colectivo, verdaderamente social; y ningún otro tiene mayor apertura a la gente, a toda la gente de nuestros nuevos barrios» [12].

9 PÍO XII, «Discurso al I Congreso Nacional del Artesanado Italiano» (21-X-1947). *Ecclesia* nº II (1947), pp. 455-456.

10 PÍO XII, «Discurso al IV Congreso Nacional de la Confederación Italiana de Orfebres, Joyeros, Plateros, Relojeros y Afines» (9-XI-1953). *Ecclesia* nº II (1953), p. 598.

11 PÍO XII, «Discurso al IV Congreso...» ob. cit., p. 598.

12 G.B. MONTINI, «Estas nuevas iglesias». *Fede e Arte* (1962), pp. 224-225.

B. El movimiento litúrgico y su incidencia sobre las artes suntuarias. Desde mediados del siglo XIX, se inició en la Iglesia un movimiento de renovación litúrgica de grandes consecuencias sobre el arte sacro. Personajes como dom Prosper Gueranguer, dom Lambert Beauduin, Pío X y Pío XII, entre muchos otros, impulsaron una nueva sensibilidad litúrgica, que influirá notablemente en las reformas del Concilio Vaticano II. La reforma litúrgica implicó la restauración del canto gregoriano, la necesidad de incrementar la participación de los fieles en la eucaristía, la reivindicación del carácter mistérico del sacrificio de Cristo en el altar, y el reconocimiento del uso de la lengua vernácula en la celebración. La Santa Sede ratificó las ideas esenciales del movimiento litúrgico en textos como el *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) de Pío X, pero sobre todo con la encíclica *Mediator Dei* (1947) de Pío XII [13]. En este importante documento, el papa ofreció una noción genuina de la liturgia en la perspectiva de la obra redentora de Cristo, al mismo tiempo que abrió los horizontes de la celebración eucarística a nuevas situaciones, afirmando el principio de la mutabilidad de la liturgia en sus motivos accesorios, y reconociendo el valor del uso de la lengua vulgar en ciertos contextos específicos. En la *Mediator Dei*, Eugenio Pacelli aportó valiosas orientaciones para el arte sagrado y las artes suntuarias.

En primer lugar, abrió las puertas de la Iglesia al arte sagrado que adoptase las formas contemporáneas, incrementando las posibilidades expresivas del mismo. El papa era consciente de que el arte cristiano con las formas del presente, merecía entrar en los templos, con el mismo derecho que el resto de expresiones artísticas de la tradición cristiana. Con estas palabras, Pío XII construyó un puente de diálogo entre el arte cristiano y la cultura contemporánea, que tanto había sido criticada por la Iglesia en las décadas anteriores. «No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con los que hoy se confeccionan aquellas, pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado idealismo, por otra, y teniendo en cuenta las exigencias de la comunidad cristiana más bien que el juicio y gusto personal de los artistas, es absolutamente necesario dar libre campo al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados; de forma que también ella pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la fe católica» [14].

---

13 A.G. MARTIMORT, *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Barcelona, Herder, 1995, pp. 101-103 y A. FRANQUESA, «La Constitución en su contexto histórico: coronación de un proceso. Historia del movimiento litúrgico en función de la reforma conciliar», en AA. VV., *Concilio Vaticano II. Comentarios a la constitución sobre la sagrada liturgia*. Madrid, BAC, 1965, pp. 66-84.

14 PÍO XII, *Mediator Dei*, IV, II, § 239. Las citas de la encíclica han sido extraídas de la página web oficial del Vaticano, con dirección www.vatican.va, en una consulta realizada el día 30 de abril de 2010.

En segundo lugar , Pío XII recomendó el principio del decoro aplicado a la decoración del altar, el mobiliario litúrgico y las vestiduras sagradas. Con ello, el Pontífice inició una reordenación del ajuar litúrgico que, en cierto modo, se alejaba de la opulencia y la suntuosidad con la que se revestían los altares y se adornaba el culto, en épocas pasadas. «Deseamos y recomendamos, una vez más, el decoro de los sacrificios y los altares sagrados. Que cada uno […] trabaje según sus fuerzas para que todas las cosas, sea en los edificios sagrados, sea en las vestiduras y en los objetos litúrgicos, aun cuando no brillen por su excesiva riqueza y esplendor , sean, sin embargo, apropiados y limpios, estando todo consagrado a la Divina Majestad»[15]. Es interesante constatar que Pío XII reconoce la posibilidad de que el ajuar y las vestimentas litúrgicas no destaquen por su calidad o riqueza, aludiendo intrínsecamente y en nuestra opinión, al arte misional y también a las nuevas iglesias construidas en las periferias urbanas, de financiación modesta. A pesar de ello, las manifestaciones artísticas siempre debían observar el respeto al decoro y la funcionalidad litúrgica, principios ratificados por Pío XII, y que prepararon el terreno de los documentos del Concilio Vaticano II.

El magisterio de Pío XII tuvo una repercusión inmediata sobre los episcopados europeos más avezados. La palabra de Eugenio Pacelli tuvo como consecuencia la redacción de una serie de documentos episcopales de alcance nacional que constituyeron el sustrato legal y estético que determinó la apariencia de las iglesias construidas durante las décadas de 1940 y 1950. Uno de los textos más tempranos e influyentes fueron las *Directrices para la construcción de iglesias según el espíritu de la liturgia romana* de la Comisión Litúrgica de la Conferencia Episcopal Alemana de 1947. El documento, imbuido del espíritu de la reforma litúrgica, subrayaba la centralidad y el protagonismo del altar en la ordenación del templo. Por ello, el altar debía concentrar la atención de los fieles en la disposición del espacio, a la vez que tendría que depurarse de elementos accesorios que perturbasen su entendimiento como mesa sacrificial. «El altar es el sitio donde la tierra se eleva al cielo […], es la mesa del sacrificio y del banquete del pueblo de Dios y al mismo tiempo el lugar de la manifestación eucarística de Dios entre nosotros. […] Todo esto muestra cuán falso es hacer del altar una repisa de pared, o arreglarlo como si estuviera dedicado única o principalmente a soportar el tabernáculo y la cruz, los candelabros y los relicarios, los retablos y las estatuas» [16]. Desde la década de los años treinta, en Alemania se había producido un fructífero encuentro entre arquitectos, teólogos y liturgistas, que estaba renovando por completo la disposición y la concepción del templo cristiano. Las normas tradicionales de reminiscencias tridentinas, estaban siendo modificadas por un espíritu funcionalista capaz de sugerir una nueva visión

15 PÍO XII, *Mediator Dei*… ob. cit., IV, II, § 232.

16 COMISIÓN LITÚRGICA DE LA CONFERENCIA EPISCOPAL ALEMANA, «Directrices para la construcción de iglesias según el espíritu de la liturgia romana», en *Das Münster* nos 9 y 10, (1954), pp. 314-317.

de lo sacro, alimentada por la renovación litúrgica. La sencillez formal, la centralidad del altar y una nueva concepción del espacio que fomentase la participación de los fieles, eran entre otros, los objetivos de arquitectos como Rudolf Schwarz, Dominikus Böhm o Martin Weber, regeneradores de los parámetros de construcción de las iglesias. Los nuevos principios arquitectónicos fueron resumidos magistralmente en las *Directrices*: «La iglesia debe servir al pueblo de Dios de nuestros días. Por eso debe construirse en tal forma, que responda a las aspiraciones de los hombres del presente. Las tendencias más nobles del hombre actual deben encontrar aquí su plena satisfacción: el afán de comunidad, el deseo de verdad y autenticidad, el anhelo de pasar de lo superficial a lo esencial, la exigencia de claridad, de transparencia y de lucidez, la nostalgia de silencio y de paz, de calor y de seguridad» [17].

Estas medidas, que se difundieron entre el episcopado europeo, estuvieron acompañadas de la proliferación de numerosas revistas de investigación que pretendieron difundir los nuevos planteamientos artísticos y litúrgicos e indagar en ellos. Quizá la revista más paradigmática, y también la de mayor difusión en Europa, fue *L´Art Sacré*, cuyo momento de mayor difusión e interés fue alcanzado entre 1937 y 1954, cuando estuvo dirigida por dos grandes teóricos del arte sagrado contemporáneo: los padres Régamey y Couturier. Desde estas páginas, se difundieron los nuevos principios artísticos entre el clero, los artistas y los fieles, estimulando la creatividad y proponiendo referentes que renovasen el panorama del arte sagrado. En España, por ejemplo, destacó el papel desempañado por Fray José Manuel de Aguilar (O. P.), que desde el convento de Atocha de Madrid, impulsó el Movimiento de Arte Sacro (MAS)[18]. El MAS trabajó por la celebración de la I Semana Nacional de Arte Sacro en León en 1958, unas jornadas que se repetirían durante la celebración del concilio Vaticano II, y que ayudarían a extender las propuestas del nuevo arte sacro en el panorama español. Unos años más tarde, en 1964, se inició la publicación de la revista *Arte Religioso Actual*, que se convirtió en el órgano difusor de los principios de este movimiento reformador, con una intención formativa, informativa y crítica. En sus páginas, se publicaron multitud de obras de platería, realizadas por los artistas y talleres de orfebrería religiosa más prestigiosos del país, contribuyendo notablemente a difundir el espíritu de decoro, funcionalidad y dignidad, de las nuevas creaciones sagradas.

---

17 COMISIÓN LITÚRGICA DE LA CONFERENCIA EPISCOPAL ALEMANA, «Directrices…» ob. cit., p. 314.

18 Una fuente interesante para conocer la personalidad, los principios y la labor de Fray José Manuel de Aguilar es su obra J.M. AGUILAR, *Liturgia, pastoral, arte sacro*. Madrid, Movimiento de Arte Sacro, 1958.

4. EL CONCILIO VATICANO II

Durante el pontificado de Pío XII, por tanto, se había preparado el terreno en materia de pastoral, liturgia y arte sagrado, de la labor realizada por el Concilio Vaticano II (1962-1965). El magisterio conciliar sobre la liturgia se concentra en la constitución *Sacrosanctum concilium* (1964), que manifiesta el primado indiscutible de la liturgia, meta hacia la que tiende la acción de la Iglesia, pues comunica y realiza en los creyentes la obra de la redención de la Humanidad. El concilio dictaminó que la liturgia exigía de la participación activa de todos los fieles, lo que supuso el reconocimiento de uno de los principios esenciales del movimiento litúrgico. También amplió el uso de la lengua vulgar, con el fin de incrementar la comprensión de los ritos por parte de los fieles, materia sobre la que había reflexionado previamente Pío XII. Novedosas también fueron las orientaciones sobre la música sagrada, promoviendo el empleo de formas populares acordes con la sensibilidad moderna.

El Capítulo VII de la Constitución está referido específicamente al arte y los objetos sagrados. Consta de nueve artículos numerados entre el 122 y el 130. En ellos, en primer lugar, se ensalza la dignidad del arte sagrado. El concilio admite que el arte es una de las manifestaciones más nobles que es capaz de emprender el ser humano. Dentro de la actividad artística, es el arte sacro su máxima realización, pues intenta manifestar a partir de un objeto visible y tangible la infinita belleza de Dios. Por ello, es un vehículo válido que acerca a los hombres con el Creador. Por estos motivos, la Iglesia siempre había cultivado las artes y amparado el trabajo de los artistas. Sus producciones se destinaban al culto sagrado, por lo que tradicionalmente debían guiarse por la dignidad, el decoro, la belleza y por su capacidad de sugestión de las realidades celestiales. El concilio constataba el hecho de que la Iglesia, históricamente, ha estado abierta a los diferentes estilos y técnicas que las culturas del pasado le han aportado. El Vaticano II reiteraba que la Iglesia nunca había considerado como propio estilo artístico alguno, sino que había sabido amoldarse a diversas vicisitudes históricas, culturales, étnicas o litúrgicas. Si la Iglesia carece de estilo artístico propio, y por otra parte, ha sabido dialogar con todos los estilos del pasado, se deduce que «También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia, para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados» [19].

La apertura de la Iglesia hacia los estilos contemporáneos no debía confundirse con el hecho de que podría predominar el gusto individual del artista sobre las necesidades de la comunidad cristiana. El Vaticano II impuso que los templos debían adaptarse, en su arquitectura y en el resto del mobiliario litúrgico, a los

19 CONCILIO VATICANO II, *Sacrosanctum concilium*, cap. VII, a. 123.

nuevos preceptos de las celebraciones litúrgicas, en especial, en el incentivo de la participación activa de los fieles. Por su parte, las imágenes sagradas, las vestiduras y la ornamentación, habían de configurarse según el austero principio de la «noble belleza», evitando la suntuosidad. Este principio, no fue objeto de consenso fácil en las discusiones conciliares. De hecho, J. F. Rivera[20] afirma que en el seno de los miembros de la Comisión conciliar existió un debate enconado entre dos bandos. Por una parte, un grupo de clérigos se quejaba del enorme gasto que suponía la construcción y ornamentación de ciertos templos, y en general, criticaba el lujo y la ostentación que implicaba la celebración de ciertas solemnidades. Por otra parte, otro grupo defendía que había que poner al servicio divino lo mejor, e incluso que ello siempre sería insuficiente para ensalzar la gloria de Dios. El concilio, teniendo en cuenta los factores expuestos en el apartado anterior, decidió recomendar la sencillez, la nobleza y la funcionalidad como referentes para el arte sacro. En conclusión, el Vaticano II consagró una arquitectura sagrada sometida totalmente a los nuevos principios litúrgicos y un arte sencillo, bello, noble e impoluto doctrinalmente, que huyese del boato contrarreformista y del lujo de una Iglesia triunfal.

El concilio reafirmó la exposición de las imágenes en las iglesias con el fin de que recibiesen la veneración de los fieles. En este sentido, la Iglesia mantuvo uno de los principios tradicionales de su magisterio, que cobró especial relevancia a partir del Concilio de Trento. No obstante, los padres conciliares limitaron la exposición de las imágenes en las iglesias a los conceptos de «moderación» y guardando «entre ellas el debido orden». Con ello se pretendía acabar con una proliferación excesiva de la iconografía cristiana en los templos, y fijar una jerarquización adecuada entre la importancia y el contenido de las imágenes. Por tanto, la veneración de las imágenes fue mantenida por el Vaticano II, pero desprovista de excesos en su cantidad y de anarquía en su disposición, con el fin de garantizar el decoro, la modestia y la dignidad del templo. Principio que podría extenderse a la acumulación del mobiliario litúrgico de artes suntuarias. El concilio instó a la creación de Comisiones diocesanas de arte sacro, que aconsejadas por las Comisiones litúrgicas diocesanas, vigilasen la ordenación artística de las iglesias y cuidasen, a la vez, de su patrimonio. También se dictaron medidas para incrementar la formación de los artistas y del clero, con el fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la liturgia.

Los padres conciliares ordenaron que se revisase la legislación vigente que afectaba a las cosas externas del culto sagrado. Era necesario adaptar libros litúrgicos, cánones y prescripciones eclesiásticas al nuevo magisterio conciliar en materias como la edificación de los templos, la forma y construcción de los altares, ubicación del sagrario, funcionalidad y dignidad del baptisterio, el orden y la disposición de las imágenes sagradas y el ornato del templo. La constitución reconocía a los obis-

20 J.F. RIVERA, «El arte y los objetos sagrados», en AA. VV., *Concilio Vaticano II. Comentarios...* ob. cit., pp. 587-589.

pos la potestad de adaptar la normativa conciliar a las costumbres y necesidades locales de sus diócesis. Con el fin de que la jerarquía eclesiástica comprendiese con profundidad la naturaleza de la reforma llevada a cabo, la Comisión conciliar redactó un apéndice explicativo que, a pesar de no ser texto conciliar, exponía en catorce puntos las orientaciones que habría de tener en el futuro la aplicación del magisterio. Pablo VI creó el *Consilium ad exsequendam constitutionem de sacra liturgia* el 29 de febrero de 1964. Este organismo debía concretar y desarrollar el contenido de la constitución *Sacrosanctum concilium*, y dio como fruto la instrucción *Inter Oecumenici* (1964). El Capítulo V de la instrucción está dedicado a la *Construcción de iglesias y altares con vistas a facilitar la participación activa de los fieles*. El contenido esencial del capítulo está basado en el apéndice a la constitución *Sacrosanctum concilium* comentado anteriormente. Entre las medidas que afectaban más directamente a las artes suntuarias, se encuentran las siguientes:

I. Disposición de las iglesias. En la construcción de nuevas iglesias o en la reordenación de templos existentes, debe adaptarse el espacio y el mobiliario litúrgico para la obtención de una participación activa de los fieles en la Eucaristía.
II. El altar mayor. El altar mayor ha de construirse separado del muro del presbiterio para que el sacerdote pueda girar cómodamente en torno a él, y al mismo tiempo, debe posibilitar la celebración eucarística de cara al pueblo. El altar debe emplazarse en un lugar hacia el que converja la atención de toda la asamblea de los fieles.
III. Los altares laterales. La instrucción especifica que deben ser pocos, y recomienda que se sitúen en capillas separadas de algún modo del cuerpo principal de la iglesia.
IV. Ornato de los altares. El Concilio permite la situación de la cruz, candelabros y otros objetos litúrgicos requeridos para la celebración en las proximidades del altar, pudiéndose situar en lugares previstos por el juicio del ordinario del lugar.
V. Reserva de la Eucaristía. La Sagrada Eucaristía se dispondrá en los siguientes emplazamientos, en función de las características del templo: en medio del altar mayor o sobre un altar lateral, ocupando un lugar pequeño pero destacado; en una capilla o estancia separada del presbiterio, que deberá estar debidamente adornada, con nobleza[21].

21 A. FRANQUESA, «Anotaciones a la instrucción», en AA. VV, *Concilio Vaticano II. Comentarios*… ob. cit., pp. 633-635. Para consultar el texto íntegro de la instrucción, véase AA. VV., *Concilio Vaticano II. Comentarios*… ob. cit., pp. 609-632.

En conclusión, el concilio había consolidado una reforma litúrgica que afectaba a la conservación de la imagen tradicional de la iglesia postridentina. Jungmann describía, con términos precisos y elocuentes, estos templos del pasado: «El recinto de la iglesia se ha convertido en un gran salón de actos. Las paredes brillan de mármol y oro en las pinturas del techo, con el estucado, parecen abrirse a la vista los rompientes de la gloria de los cielos. El presbiterio apenas si está separado de la nave de la iglesia, antes forma con ella, amparado por la cúpula, una unidad superior. En el fondo se anega la mirada en el retablo ingente del altar mayor, en el que los trípticos góticos se han convertido en arquitectura. Lo que triunfa en el retablo es tal vez el cuadro del altar, tal vez el sagrario, que se incluye ahora en el plan de conjunto. En cambio, el altar propiamente dicho, es decir, la mesa, no se le considera arquitectónicamente según su importancia y verdadera dignidad, sino que queda rebajado de categoría, de modo parecido a como lo ha sido, por la polifonía barroca, la acción litúrgica» [22]. El Concilio Vaticano II promovió, en cambio, la sencillez y la funcionalidad del espacio en las iglesias, impregnadas de la presencia de Dios en la elocuencia del vacío. Se subrayó el reforzamiento de la unión de la comunidad cristiana, convergente hacia el altar, cercano, desnudo, noble, rotundo y puro, protagonista indiscutible de la celebración litúrgica.

5. LAS REPERCUSIONES DEL MAGISTERIO CONCILIAR. LA SITUACIÓN DE LA ORFEBRERÍA RELIGIOSA ESPAÑOLA EN LA DÉCADA DE 1960

Como acabamos de ver, el Vaticano II impulsó una transformación sustancial de la vida litúrgica de la Iglesia. Las repercusiones del magisterio conciliar fueron numerosas, diversas en sus propuestas, y se han prolongado durante varias décadas. Ofrecer, por tanto, una visión exhaustiva de ellas excedería los límites de este artículo. Sin embargo, nos parece interesante analizar, a modo de ejemplo, cuál era la situación de la platería española a mediados de la década de los sesenta, en un momento en el que los debates conciliares todavía no se habían cerrado. La Constitución *Sacrosanctum concilium* había entrado en vigor el 16 de febrero de 1964 mediante el *motu proprio Sacram Liturgiam* de Pablo VI. Por su parte, el texto de la instrucción *Inter Oecumenici* había sido entregado al pontífice el 26 de junio de 1964, para su revisión y aprobación.

En julio de 1964, se organizó en León la exposición «Eucaristía y Altar», coincidiendo con la II Semana Nacional de Arte Sacro y con el VI Congreso Eucarístico Nacional. La exposición se celebró en la iglesia de Palat de Rey en León y pretendía dar a conocer al gran público el núcleo de las discusiones de la II Semana Nacional de Arte Sacro y mostrar las tendencias más recientes del arte sagrado. Fueron invitados los grupos-taller más relevantes que existían en España, encargándoles el

22 J.A. JUNGMANN, *El sacrificio de la Misa*. Madrid, BAC, 1953, pp. 206-207.

diseño de un altar y del mobiliario litúrgico que lo complementaba. Acudieron el Grupo Abadía de Montserrat y Escuela Massana de Barcelona; Ancora, Ara, Asís, Gremio 62, M. A. S., Taller, Granda, Templo y Altar y el Taller José Luis Sánchez, de Madrid; Manantial, de Valencia; y Escuela de Arte Sacro de León. Además, se logró la participación de siete artistas españoles de reconocido prestigio y premiados en países extranjeros, como José Luis Alonso Coomonte, Venancio Blanco, Montserrat Mainar, Susana Polac, el padre Aguilar, José Luis Sánchez y José María Subirachs. Otros artistas menos reconocidos, pero con obras interesantes y que expusieron individualmente, fueron Manuel Capdevila, Ángela de Clavo, Pilar de Coomonte, D. Fita, José Antonio González y Emilia Xargay. Del análisis de las propuestas incluidas en la exposición, extraemos las siguientes conclusiones, representativas de la sensibilidad imperante en la orfebrería española en los tiempos del Vaticano II:

a. Modificaciones tipológicas del ajuar litúrgico. La reforma litúrgica había exigido la reivindicación del protagonismo del altar en el templo. Se recomendaba que el altar se construyese en piedra y de una sola pieza y que fuese visible en su totalidad por el conjunto de los fieles. Por tanto, los frontales y revestimientos de plata con que se habían adornado numerosos altares en la tradición, parecían pasar a un segundo plano en las nuevas iglesias. Además, se imponía una depuración de los elementos que sobre el altar se situaban, por lo que sagrarios, gradas superiores posteriores de la mesa, candeleros, relicarios, sacras y otros utensilios, podrían abandonar, en algunos casos, su secular ubicación sobre el altar[23]. Las custodias se abrieron a la incorporación de nuevos materiales, pero como norma general, el viril se siguió realizando con materiales preciosos. Las tendencias mostradas en la exposición condujeron a una reducción de los rayos con que se adornaban tradicionalmente las custodias y, debido a la separación del altar con respecto al muro del presbiterio, se superó el concepto bidimensional de la custodia en aras de una exploración de sus posibilidades tridimensionales. El cáliz fue depurado en sus formas siendo eliminado, en algunas de estas creaciones, el nudo. Esta tendencia no estuvo exenta de polémica, ya que en el Misal se especificaba la rúbrica *nudum infra cuppam* que aludía directamente a él. La Sagrada Congregación de Ritos fue consultada en varios casos y en las comunicaciones que transmitió se impuso la fórmula *quanto al nodo, ci sia o non ci sia, poco importa*[24]. Por tanto, como consecuencia del proceso de depuración formal del momento, asistimos a la planificación de cálices que prescindían del nudo (láms. 2 y 3). El sagrario podía emplazarse, tanto en el altar mayor como en otro cercano al mismo, en función del templo del que

23 M. PALACIOS, «El Altar y sus servicios», en AA. VV., *Arte sacro y concilio Vaticano II*. León, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, pp. 465-490.

24 E.M. COMPTE, «Cálices y custodias», en AA. VV., *Arte sacro y Concilio Vaticano II*… ob. cit., pp. 499-501.

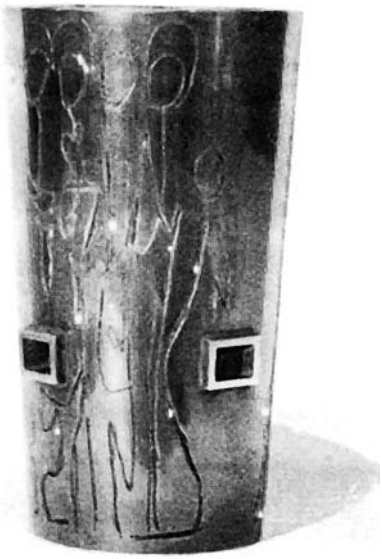


Lámina 2. *JOAQUÍN CAPDEVILA. Cáliz (1964). Barcelona.*

Lámina 3. *J. M. AGUILAR, TALLER ARCHIDONA. Cálices (1964). Exposición «Eucaristía y Altar», León.*

se tratase, y siempre con la dignidad que le correspondía. Sin embargo, las orientaciones postconciliares recomendaron que se rechazasen los tabernáculos giratorios, escamoteables y sobre raíles. Además, se rechazó la posibilidad de colocar sobre el mismo el crucifijo o cualquier otra imagen [25]. La cruz ubicada tradicionalmente en el altar, sufrió dos modificaciones fundamentales con respecto a su apariencia tradicional. En primer lugar, perdió su ubicación sobre el altar para trasladarse a las inmediaciones del mismo, tal y como recomendaba la instrucción *Inter Oecumenici*. Por otra parte, se generalizó una tendencia que excluía la imagen del Crucificado de dicho utensilio. Diversos especialistas advirtieron que la presencia del Crucificado se remontaba al siglo XVI, como una exigencia litúrgica tridentina[26]. Por ello, se extendió la tendencia de planificar la cruz sin Crucificado, entendiéndola prácticamente como una cruz procesional. Los copones altos cayeron en desuso, prefiriéndose las formas rebajadas. Ello vino impuesto por la exigencia de que pudiera asentarse con seguridad y sostenerse con la mano izquierda fácilmente. La patena, en general, redujo su tamaño y se simplificó, porque sólo sirvió ya para cubrir el cáliz y sostener la forma del celebrante. En último lugar, los candelabros, al igual que la cruz, se debían colocar en las inmediaciones del altar. Los diseños realizados para la exposición tendían a reducir su monumentalidad anterior, que fue entendida como un exceso decorativo que constituía un impedimento visual para la acción litúrgica comunitaria[27].

b. Sencillez formal. En la exposición de León de 1964 se apreciaba un sincero esfuerzo, por parte de los artistas, de actualizar el lenguaje de las artes suntuarias. Las formas sencillas con grandes planos, líneas rectas y curvas puras, acabados pulidos y brillantes en las superficies y la reducción de la pedrería y del ornato, se impusieron como criterios estéticos generales. Principios que fueron reflejo del profundo deseo imperante en la Iglesia de asistir a una renovación del arte sacro. Sin embargo, en todo momento se huyó de una lectura superficial de la sencillez de estos objetos. La depuración formal no se planteaba como una moda que pretendiese acercar a los fieles la apariencia de las tendencias más recientes del arte contemporáneo. Más bien, se imponía la noble sencillez como reflejo de la Verdad, de la sinceridad del mensaje cristiano, a la vez que se adaptaba funcionalmente a los nuevos imperativos litúrgicos.

---

25 J. PLAZAOLA, ob. cit., p. 470.

26 «Se exige que el sacerdote mire a la imagen de Cristo cuando en nombre de Cristo se dirige al Padre.», cit. en G. DIECKMANN, «El lugar de la celebración litúrgica», en *Concilium* (febrero de 1965), pp. 95-96. Al recomendarse la eliminación de la cruz del altar y al celebrar el sacerdote la Misa de cara al pueblo, era difícil mantener la rúbrica comentada, porque se tendría que haber dispuesto un Crucifijo fuera del altar, mirando hacia el sacerdote, y por tanto, de espaldas a los fieles.

27 J. PLAZAOLA, ob. cit., pp. 466-475.

c. Humildad y experimentación de nuevos materiales. Los materiales en que se realizaron las obras eran muy variados, pero significativos por la valoración de la humildad que contenían: se exploraron las posibilidades matéricas y expresivas del hierro, la piedra, el aluminio o el acero, mientras retrocedía el trabajo del oro, la pedrería y la plata. Los nuevos materiales, más humildes, se trabajaron con un lenguaje emotivo, de gran sensibilidad, pues los artistas no querían en ningún caso que se identificase la sencillez con la pobreza creativa. Por tanto, una de las consecuencias que se derivó del movimiento litúrgico y del magisterio eclesiástico en la década de los años sesenta, fue la búsqueda de la austera belleza presente en las materias humildes, y por tanto, un cierto retroceso del empleo de las artes suntuarias [28].
d. Producción artesanal frente a producción en serie. Las profundas transformaciones económicas que conllevó el mundo contemporáneo abrieron la posibilidad de introducir la producción en serie de objetos suntuarios en las iglesias. La jerarquía eclesiástica, como vimos más arriba, siempre defendió el valor del trabajo artesanal, que dignifica al ser humano y al producto, único y de realización laboriosa. Sin embargo, a mediados de los años sesenta, creció en algunos sectores la demanda de productos en serie. Entre las ventajas que ofrecían, se encontraba la reducción de su coste, y la posibilidad de renovar el mobiliario litúrgico adquirido en las décadas anteriores, que también procedía de talleres en serie de arte sacro, pero que presentaba un lenguaje ampuloso de corte historicista. En todo caso, las obras suntuarias producidas en los talleres en serie nunca debían renunciar al diseño artístico original, planificado por maestros especialistas en materia litúrgica y con talento en el terreno de la invención [29].

28 M. CEREZO BARREDO, «La Exposición *Eucaristía y Altar* » en AA. VV., *Arte sacro y Concilio Vaticano II*… ob. cit., pp. 53-58.

29 R. MONTSERRAT BALLESTÉ, «Orfebrería-artesanía religiosa», en AA. VV., *Arte sacro y Concilio Vaticano II*… ob. cit., pp. 503-510.

La vajilla de Godoy

FERNANDO A. MARTÍN
Patrimonio Nacional

Manuel Godoy ha sido una de las figuras políticas más controvertidas a lo largo de su gobierno y en su destierro, con críticas atroces que en parte desvirtúan su apoyo y dedicación en el desarrollo de la literatura, la ciencia y el arte, a pesar de estar medianamente instruido, pero con una inteligencia abierta y con un deseo de saber que, en la opinión del historiador Seco Serrano, le hace ser un autodidacta nato[1].

En este sentido es esencial su impulso ilustrado a la hora de crear ciertas fábricas como la del grabador de piedras duras Enrique Simón, o la que ofreció a Antonio Martínez para el establecimiento de la suya en 1792, a través del monarca y será en esta fábrica en la que se llevó a cabo la construcción de su vajilla por esas fechas [2].

Será de ésta de la que nos vamos a ocupar en las siguientes líneas, de la que en el propio documento se dice que fue construida hacía diez años, por lo que hay que situarla dentro del periodo en el que ejercía de Secretario de Estado, en el que se grajeó la amistad de lo reyes hasta unos niveles que, a decir de Egido, la Casa de Godoy, mejor dicho, sus palacios, y más aún el de Aranjuez, se veían como otra casa real, prolongación de la de Carlos IV, como si de un príncipe se tratara. De acuerdo con ello, su palacio se acondicionó con lujo escandaloso. Hasta se permitió que los criados de Godoy vistieran como los de los reyes. Este empeño de los monarcas en

---

1 Sobre Godoy y su ascenso consultar las obras de Villa-Urrutia, Madrid, 1927; Carlos Pereira, Madrid, 1935; el estudio de las Memorias realizado por Seco Serrano en el *B.A.E.* tomo LXXXVIII; y el estudio de Teófanes Egido sobre Carlos IV en *Los Borbones*. Arlanza Editores. Madrid, 2001.

2 Y. BOTINEAU, *L´Art de Cour Dans L´Espagne des lumieres. 1746-1808* . Paris, 1986. p. 101.

tratarle como uno de la casa, llevaría, como veremos más adelante, a que los cargos palatinos se preguntasen si debían de pagar las cuentas de los arreglos de su vajilla, muy utilizada por esos años, para dar esa imagen de cierta condición real adquirida y de hacerlo más con ademanes de rey que de secretario de Estado [3].

En el año 1802 la viuda de Martínez, Dª Ignacia Artó, presentaba una cuenta de los arreglos realizados en la vajilla del resurgido Manuel Godoy que, a la sazón, había vuelto al poder tras su caída cuatro años atrás, ejerciendo como Presidente del Gabinete de S.M. Su gusto por la ostentación y el lujo queda patente por el número tan elevado de piezas que la componen, pues se debió hacer para unas setenta personas.

Es interesante este expediente, localizado en el Archivo de Palacio, pues nos pone de manifiesto como por las circunstancias los artífi ces ajustaban sus trabajos con diferentes criterios. Por otro lado, nos da a conocer el vocabulario técnico, dentro de la labor de los talleres de aquel momento, como: raer , apomazar, etc., que pasados sólo unos años caería en desuso; así como la variedad de piezas que la componía.

También nos demuestra como los expedientes palaciegos se retrasan cuando no cuentan con el beneplácito de los administrativos, o cuando la orden de trabajo no ha salido de quien debía; por todo ello creemos de gran interés la publicación de estos documentos de forma cronológica:

Cuenta de la Fábrica del año 1802

De orden del Sor. Dn. V icente Moresqui, Jefe principal del Ramillete de S.M. se ha renobado, y compuesto en la Real Fabrica de Martínez una Baxilla del Excmo. Sor . Príncipe de la Paz, haziendole nuevas varias piezas, cuyo gasto total es como sigue:

Dos aforros de azucareros nuevos 13 onzas	*273*
Oro quatro ochavas, hechuras y dorado	*347.17*
Por componer los cofres, recorrer las cerraduras, hacer las bolsas necesarias para los platos, afi rmar las cantoneras y demás frioleras	*1200*
Por la hechura de seis cuchillos, y renobar las hojas de todos los demás	*400*
Por habér renobado 50 trincheros, y demas piezas que se remitieron a Aranjuez	*3000*
Por haber renobado y compuesto toda la baxilla	*25400*
A los mozos	*090*
Razon	*30710.17*

Madrid 2 de julio de 1802, fi rmado Ignacia Artó

3 T. Egido, ob. cit., p. 74.

Junto con esta cuenta va una lista de piezas de la vajilla que nos da una idea de la composición de la misma, en la que nos llama la atención, desde el punto de vista tipológico, que no aparezca la denominación de candelabro, pero si se anotan 8 candeleros, 4 de brazos; por otro lado, también cabe subrayar la anotación de braserillos dentro de la vajilla, creo que serán chofetas que se utilizaban durante el invierno en las comidas. Los cubos de tres tamaños serían para refrescar las bebidas.

Nota o lista de la plata o bajilla que se mando limpiar y renovar:

4.– Terrinas completas.
24.–Cubos de tres tamaños.
2.– Bandejas grandes.
144.– Tincheros
22.– Cubos chiquitos
30.– Soperos.
150.– Cubiertos.
8.– Coperos
2.– Fuentes grandes
2.– Chocolateros
2.– Cafeteras
2.– Azucareros
4.– Salseras
2.–Cucharas caladas para azucar
2.– Portavinagreras
8.–Candeleros los 4 de brazos
2.–Paletas para pescado
2.– Espaviladeras
8.– Salvillas
16.–Cucharones de ragu
12.– Saleros dobles
4.– Braserillos
4.– Mostazeras
1.– Taza grande
2.– Idem chicas
64.–Platos de cocina
32.–Tapas para dichos.

Al Jefe del Ramillete, D. Vicente Moresqui, le pareció excesivo el montante de la cuenta de la Real Fábrica y aprovechando el viaje a Barcelona de SS.MM. en el año 1802 mandó hacer una valoración a los marcadores de la capital del Principado y es como sigue:

Juan Angeli y Francisco T orra Consules Marcadores actuales del Colegio de Plateros eregido en la presente ciudad de Barcelona, bajo la protección del Glorioso San Eloy, bajo firmados, certificamos: Que constituidos en el palacio del Excmo. Sr . Capitan General por disposición del Sor . Dn. José Maldonado, nos ha puesto este de manifiesto nueve cofres llenos de diferentes piezas de plata al efecto de que tazasemos el trabajo solamente del blanquecido y bruñido de aquellas en cuya virtud procedimos a dicha tazación en la forma siguiente:

Cofre nº 1:

1.–Tarrina completa aovada cien reales	*100*
4.–Cubos grandes ciento veinte reales	*120*
4.–Dichos medianos a ochenta reales	*80*
4.–Dichos más chicos, cuarenta y ocho reales	*48*
1.–Bandeja, sesenta reales	*60*
36.–Platos trincheros a ocho reales por pieza	*288*

Cofre nº 2:

1.–Tarrina completa ovalada cien reales	*100*
4.–Cubos grandes ciento veinte reales	*120*
4.–Dichos medianos a ochenta reales	*80*
4.–Dichos más chicos, cuarenta y ocho reales	*48*
1.–Bandeja, sesenta reales	*60*
24.–Platos soperos a ocho reales por pieza	*192*
12.–Trincheros a ocho reales por pieza	*96*

Cofre nº 3:

1.–Tarrina redonda completa cien reales	*100*
4.–Soperas, doscientos reales	*200*
8.–Cubos chicos, noventa y seis reales	*96*
1.–Fuente grande ovalada, cuarenta reales	*40*
36.–Trincheros, doscientos ochenta y ocho	*288*

Cofre nº 4.

1.–Tarrina redonda completa cien reales	*100*
4.–Soperas, doscientos reales	*200*
8.–Cubos chicos, noventa y seis reales	*96*
1.–Fuente grande ovalada, cuarenta reales	*40*
36.–Trincheros, doscientos ochenta y ocho	*288*

Cofre nº 5:

12.–Saleros dobles ciento ochenta reales	*180*
4.–Candeleros de brazos ciento veinte reales	*120*

4.–Braserillos, sesenta reales *60*
12.–Docenas y media de cubiertos completos a dos reales *300*
Unas espabiladeras con su platillo ocho reales..... *8*

Cofre nº 6:
2.–Chocolateros cuarenta y ocho reales *48*
2.–Cafeteras, sesenta reales *60*
2.–Azucareros con el interior nuevo y dorado sesenta *60*
4.–Salseras, cuarenta y ocho reales *48*
2.–Portulles, sesenta reales *60*
16.–Platos ovalados de varios tamaños a doce reales *192*
18.–Fuentes redondas de varios tamaños a quince reales *270*
4.–Platos de salseras treinta y dos reales *32*

Cofre nº 7:
4.–Cadeleros de brazos ciento veinte *120*
2.–Palas para pescado, doce reales *12*
1.–Platillo para espabiladeras, ocho reales *8*
8.–Salvillas, ciento veinte reales..... *120*
16.–Cocharones de ragut, treinta y dos reales *32*

Cofre nº 8:
20.–Tapas de varios tamaños para platos a diez y ocho reales *360*
4.–Mostaceras, cuarenta y ocho reales *48*
1.–Taza grande, doce reales *12*
2.–Idem chicas diez y ocho reales *18*
16.–Platos de varios tamaños para las dichas, a doce reales por plato *192*

Cofre nº 9:
12.–Tapas a diez y ocho reales por pieza *210**
12.–Platos para estas a doce reales por pieza *144*
6.–Platos soperos, a ocho reales *96**
24.–Trincheros a ocho reales por pieza *192*
6.–Cubos chicos a doce reales por pieza *72*

TOTAL *5914*

De la cual tasación que asciende su total a cinco mil novecientos catorce reales de vellón, nos requirió el dicho Señor Maldonado diesemos esta certifi cación, que firmamos con la expresada declaración que para poner la dichas alhajas en el estado de blanquear y bruñir puede haber precedido otros trabajos de apomazar y componer y otras operaciones que no pueden tasar por no saber se lo que pudo ser como

tambien los forros de los azucareros que esos parece son nuevos. Barcelona cuatro de agosto de 1802. Firmado Juan Angeli, Consul y Francisco Torra, Consul.

Da fe de que las firmas son autenticas el escribano de número de Barcelona y a la vez escribano de los negocios del Colegio de Plateros de esta misma ciudad Don Francisco Fochs y Broquetas.

Nos resulta curioso reflejar que en esta certificación detectamos ciertas erratas de pronunciación, sobre todo de las eses por zetas, así como errores de cálculos que hemos destacado con un asterisco.

El 16 de septiembre siguiente, la dueña de la Fábrica de Martínez hace una reclamación del pago de dicha cuenta al Mayordomo Mayor de Palacio, en la que hace presente que la cuenta no sólo refleja los arreglos hechos a las piezas que ya existían *sino también de otra porción de la misma que renovó por dos veces a causa de haber servido después de compuesta con una precipitación extraordinaria para una Mesa que el Excmo. Sor. Príncipe de la Paz dio en esta Jornada de Aranjuez*.

Por otro lado, tiene noticia de la tasación mandada hacer el Barcelona y en este sentido, deja clara la opinión que los maestros plateros tienen de los fieles contrastes y marcadores aunque, hay que tener en cuenta los intereses que tiene en el tema, pero además parece que el jefe del Ramillete oculta al Mayordomo la tasación hecha por dos artífices reales, de conocida fama y prestigio ya que incluso uno de ellos es tasador de las obras de plata de la Real Casa, que son Domingo Urquiza y José Giardoni.

Desconocemos las intenciones del Jefe del Ramillete, que seguro mandó hacer algo que no debía y se encontró con un descalabro en las cuentas de su negociado, pero queda patente que no sabía nada del trabajo en este arte ya que la tasación de Barcelona es totalmente parcial, pues desconocen el estado de las piezas antes de recomponerlas y por ello, la viuda de Martínez se expresa de la siguiente forma:

> «*...solo informó la de una tasa hecha en Barcelona por sujetos inhábiles para ello, y sí para el aval de solo los metales, que es para lo que están puestos por S.M. y además Señor, a estos mismos se les ocultó la verdad como lo confiesan en la declaración que hacen al fin de la enunciada tasación, pues dicen dan valor a el blanquecido y bruñido que fue lo único que se le mandó y no el renovado y compuesto que es lo que más vale como lo acreditan los informes de los indicados inteligentes de esta Corte*».

Desde el punto de vista social no podemos dejar pasar por alto el concepto proteccionista que ejerce sobre sus operarios, y del perjuicio que le puede causar la mala fama, cuando en la misma instancia manifiesta:

> «*me hace carecer de mis intereses, que me son tan necesarios para el mantenimiento de mis obligaciones quales son los de los infelices jornaleros*

que con beneficio del estado estoy manteniendo en mi Casa y a demás el descrédito que me resulta en que agraven injustamente que mis cuentas son desarregladas quando SS.MM. y demás personas Reales y todos en general jamas han repugnado las que he presentado por la pureza y realidad de ellas».

El Mayordomo Mayor, desde Barcelona manda que informe el Intendente-Contralor General de la Real Casa, con la audiencia de Moresqui, el 24 de septiembre de ese mismo año.

El informe del Intendente-Contralor se rinde el 9 de marzo del año siguiente 1803 por lo que de nuevo tenemos un buen ejemplo del dicho popular que dice que las cosas de palacio van despacio; la verdad es que se solicitó primero informe a Moresqui y éste debió de retrasarse lo que pudo, por otro lado hubo de esperarse a que la vajilla llegase de Barcelona, para que de nuevo la vieran los plateros de la Real Casa, Urquiza y Giardoni que certifican: «*...haber visto de Real Orden, la vajilla del Sor. Príncipe de la Paz que se ha compuesto y bruñido en la Real fabrica de Platería de Don Antonio Martínez y bien examinada por menor todas sus piezas y lo ejecutado en ella reputamos que todo lo ejecutado en dicha vajilla vale veinte y dos mil ciento noventa y cinco reales vellón. Madrid febrero 15 de 1803*».

El Intendente informa que la diferencia es notable y que es asunto puramente facultativo y que piensa que la citada vajilla puede quedar evaluada en los 22.195 reales, cuyo gasto se pudo incluir en la cuentas de la jornada de Barcelona. Pero, además, hace la salvedad de que: «*...aunque se trata de una Alhaja que no es propia de S.M. conceptúo que solo S.E. puede resolver lo que tenga por conveniente para dicho abono, pareciéndome que se hiciese por el mismo Moresqui*». El Intendente se lava las manos al poner de manifiesto que no se trata de una alhaja del Rey. Esto se puede interpretar como un trato de favor al Príncipe de la Paz por parte de los burócratas palatinos, de ahí que el Intendente diga que sólo es competencia del Mayordomo Mayor si se paga y el monto de las mismas; por lo que Moresqui estaba pillado al haber hecho el encargo sin mediar regulación alguna al respecto.

El 11 de marzo de 1803 el Mayordomo Mayor desde Aranjuez pide se forme una nueva cuenta por parte de Dª Ignacia Artó, en la que se especifiquen con todo detalle lo realizado en dicha vajilla, pues no entiende que se hallan ejecutado composturas en todas las piezas de la vajilla cuyo importe asciende a 25.400 reales y en otras partidas se mezcle el renovado con la compostura, y con hacer piezas nuevas como se ve en las partidas de 273 reales, la de 347 o la de 400.

También amonesta a Moresqui por haber mandado arreglar y componer las piezas sin que: «*precediese un ajuste o prudente regulación del coste a que podrían ascender las composturas de aquellas*». Cuando se tenga dicha cuenta deberá informar el Intendente-Contralor.

Siguiendo instrucciones del Intendente, según lo ordenado por el Mayordomo Mayor, la viuda de Martínez manda una nueva cuenta que es la que sigue:

CUENTA por menor de la obra hecha en la bajilla del Excmo. Sor . Príncipe de la Paz de or den de Don V icente Moresqui, en la Real Fábrica Platería de las Sras Viuda y Heredera de Don Antonio Martínez, arreglados los precios según lo pidió el dicho Don V icente últimamente para pagar de contado como así lo ofreció:

2 Soperas ovaladas y 1 redonda, todas completas, montadas, por desabollarlas, raerlas, apomazarlas y bruñirlas, a 240 reales cada una 720
1 Idem redonda, desabollarla, raerla, apomazarla y pulirla 400
4 Cubos grandes, raerlos, apomazarlos y pulirlos por dentro y por fuera, a 200 reales 800
4 Dichos, raerlos, apomazarlos y bruñirlos por dentro y fuera a 100 r 400
8 Dichos medianos, apomazado, y bruñido por dentro y fuera a 40 r 320
24Dichos chicos, apomazado y bruñido por dentro y fuera a 36 reales 864
6 Dichos idem, apomazado y pulido, idem a 60 360
2 Bandejas grandes, aplanarlas, apomazarlas y bruñirlas por dentro y y por fuera a 80 reales 160
5 Coperas grandes, apomazarlas y bruñirlas por dentro y por fuera a 140 reales 700
3 Coperas grandes , de apomazar y pulir por dentro y por fuera a 220 r 660
2 Fuentes grandes de reelebé, desabollarlas, raerlas, apomazarlas y bruñirlas por dentro y fuera a 100 reales 200
32 Platos de entrada y entremes, desabollarlos, raerlos, apomazarlos y bruñirlos por dentro y fuera a 80 reales 2560
136 Trincheros, desabollarlos, raerlos, apomazarlos y bruñirlos por dentro y por fuera a 37 reales 5032
8 Dichos, el mismo trabajo y además pulirlos a 70 560
30 Dichos soperos de desabollar, apomazar y bruñir por dentro y por fuera a 35 reales 1050
6 Candeleros grandes con brazos, raer , apomazar y bruñir a 70 r 420
2 Dichos rotos por tres partes, raer , apomazar y bruñir a 110 reales 220
2 Platos grandes, desabollar, raer, apomazar y pulir por dentro y fuera a 120 reales 240
4 Salseras con platos y cucharas, desabollar , raer, apomazar y bruñir por dentro y fuera a 100 reales 400
22 Tapas, desabollar, soldar y componer algunos remates, raer , apomazar y bruñir por dentro y fuera a 90 reales 1980
10 Dichas las mismas operaciones y además pulirlas por dentro y por fuera a 140 reales 1400
24 Platos correspondientes a las tapas, desabollar , raer, apomazar, y bruñir por dentro y por fuera a 75 resles 1800
4 Dichos idem, lo mismo, y además pulidos dentro y fuera a 120 480

2 Cafeteras grandes, desabollar, raer, apomazar y bruñir a 90 reales 180
2 Azucareros grandes, desabollar, apomazar y bruñir por dentro y fuera a 110 reales 220
4 Braserillos para mesa a dos se les han puesto muelles y a todos Apomazar y bruñir 400
8 Salvillas de barios tamaños, aplanar, apomazar y bruñir por dentro y por fuera a 50 reales 400
4 Mostazeras montadas, apomazar y bruñir a 80 reales 320
3 Tazas, desabollar apomazar y bruñir a 25 reales 075
2 Juegos de platillos y espaviladeras, estas de muelles y trampa descompuestas, componerlas apomazado y bruñido a 67 reales 134
12 Juegos de saleros, los 5 rotos, componer , apomazar y bruñir a 30 reales 360
8 Vidrios para dichos a 10 reales 080
2 Portavinagreras montadas, por poner cadenas nuevas, apomazar , y bruñir a 140 reales 280
2 Cucharas caladas para azucar, apomazar y bruñir a 10 reales 020
2 Palas caladas para pescados, apomazar y bruñido 040
16 cucharones de ragut, desabollar algunos y todos apomazar y bruñir a 8 reales 128
150 Cubiertos, raer algunos y todos apomazar y bruñir a 5 reales 750
144 Cuchillos, desabollar la mayor parte, apomazar y bruñir todos a 2 reales 288

Suma total de la renovación en reales vellón 25.400

Segunda renovación que se hizo en las piezas que de or den del dicho Sor. Moresqui se remitieron a Aranjuez para dar una mesa S.E. las cuales se renovaron por horas trabajando día y noche con la mayor celeridad y son las siguientes:

50 Trincheros de apomazar y bruñir a 30 reales 1500
8 Platos con sus tapas, apomazar y bruñir a 100 800
2 Soperas completas, apomazar y bruñir a 200 400
12 Juegos de saleros, apomazar y bruñir a 25 300

Piezas nuevas para dicha Bajilla:

2 Forros o vasos dorados para azucareros, pesan 13 onzas a 21 reales 273
Hechura, oro y dorado de dichos 347.17
6 Cuchillos, y limpiar y afi lar las hojas de los 144 cuchillos renovados 400
A los mozos y carros que condujeron la bajilla a la fábrica..... 090

Al cofrero se le han pagado 1200 reales por componer los cofres, cerraduras, cantoneras y demás y hacer las bolsas de pieles que faltaban para varios platos 1200

Importa la cuenta general en reales de vellón 30,710.17

Madrid 17 de marzo de 1803.

Nota: Es prueba de lo maltratada que estaba la bajilla y lo mucho que se ha trabajado para su total renovación, basta decir que hace once años que está sirviendo y que en este tiempo no se ha hecho compostura alguna. Ignacia Artó.

De nuevo se sigue planteando el problema, pues con esta cuenta quedan más claras las composturas, los arreglos y las piezas nuevas, así como el trabajo invertido en ellas, lo que refuerza la posición de la Viuda, pero no convence ya que mantiene la suma total que se dio en la primera, por lo que se pide una nueva tasación de otro artífice, por parte del Grefi er, cosa que no le convence al Intendente pues no se sacaría nada en claro según manifi esta: «*ya que este asunto se dispuso y manejó solo por el Sor . Moresqui, bajo la confi anza e independencia con que entiende en otros varios que se le encargan, me parece que podrá pasarse el asunto al referido Moresqui para que lo corte y tramita con la Interesada en los términos de mayor equidad que sean exigibles...* ».

Esto lo contesta el Intendente-Contralor el 5 de julio de 1803 y el Mayordomo Mayor el 17 de dicho mes resuelve, siguiendo este consejo, a pesar según él, de que no se le ha hecho caso a lo mandado en su providencia del 11 de marzo, que Moresqui se arregle cuanto antes con la platera en los término de equidad y decoro, con el menor dispendio de los Reales intereses.

La consecuencia final es que de los 30.710 reales con 17 maravedís que se le deben a la viuda de Martínez, sólo le pagan 22.000 según una nueva cuenta que formó con fecha del 15 de julio, ya harta de no cobrar después de más de una año, lo que se pagó a través de las cuentas que Moresqui con cargo a la jornada de Barcelona, aquélla en la que el Príncipe de Asturias, Don Fernando se desposaba con su primera esposa, Dª María Antonia de Nápoles, curiosamente, la principal protagonista del partido contra Godoy, que le haría caer unos pocos años después.

La vajilla continuó utilizándose en los años siguientes y dada la opulencia y magnificencia en la que Godoy acostumbraba a realizar sus actos públicos, de Estado o privados, no dudamos que, a lo largo de los cinco años siguientes en lo que se mantuvo en el poder , las piezas de esta extensa vajilla seguro tuvieron que ser nuevamente compuestas y alguna se incorporaría como nueva, de tal manera que en 1808, entre la documentación manejada, se menciona una vajilla grande del señor D. Manuel Godoy, aunque no sabemos si era para identifi carla de otra más pequeña.

El final de la misma se nos presenta algo oscuro como la mayoría de los datos de los sucesos del año 1808, su caída tras el motín de de marzo; la marcha de Fernando VII deja en manos de la Junta de Gobierno los asuntos palatinos, la cual en mayo ya está dirigida por Murat, por lo que la permisibilidad de la misma hace que los cargos palatinos actúen en función de sus intereses o de su ideología.

El 26 de marzo de 1808 la vajilla se entregó al Mayordomo Mayor interino, Marqués de Mos, para que se sirviera de ella Fernando VII; éste, ordenó, que parte de ella pasase a ser utilizada en las habitaciones habilitadas en el Palacio Real de Madrid, las cuales serían ocupadas por Napoleón en ese viaje que nunca llegó a realizar, con el objetivo de afianzarle en el trono. Tras la salida precipitada de José I de Madrid, al conocer la noticia de su derrota en Bailen, el Consejo de Gobierno resuelve el 14 de septiembre de 1808 que la vajilla de plata de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, que, fue pedida por el Mayordomo Mayor interino Marques de Mos, al que se le entregó el día 26 de marzo, se refunda, acuñe y reduzca a dinero, y que a este fin se traslade a la Real Casa de la Moneda.

La ejecución de este mandato se le encargó a Don Juan Antonio Ynguanzo, como comisionado de la causa y en el secuestro de los bienes de Don Manuel Godoy, el cual solicita del mismo Mayordomo, en el mismo día, que se ponga a su disposición la mencionada vajilla.

El Mayordomo interino lo pasa al Contralor General de la Real Casa para su cumplimiento e informe, el cual debió opinar de forma diferente ya que con fecha del 2 de octubre los señores Conde del Pinar y Don Juan Antonio de Inguanzo, Ministros comisionados para la ocupación de bienes de Don Manuel Godoy, hacen presente al Consejo el oficio del dicho Contralor, en el que se pone de manifiesto la utilidad que se le puede dar para la servidumbre de S.M. (José I) la vajilla grande que fue del dicho Godoy; del mismo modo se dice que se podría arreglar o en su defecto cambiar, por lo que solicitan del Mayordomo Mayor *se sirva disponer, se forme y remita al Consejo una lista de la plata vieja y de poco uso que hubiese en el Real Palacio, comprendiendo en dicha lista, no solo el numero de onzas equivalentes al peso que tenga dicha vajilla que se halla en el mismo Palacio, sino también toda la demás que se haya de igual clase*.

Parece pues, que en un primer momento la vajilla se salva de ser llevada a la Casa de la Moneda, como se proponía en un principio, pero, dada la situación política de esas fechas, la distribución del dinero y de los bienes incautados a Manuel Godoy, así como los de Pepita Tudó y su familia, no nos resulta extraño que se mandase hacer la lista anterior con el fin de obtener la plata necesaria para la realización de una vajilla de campaña que sirvió en la mesa del rey José, la cual se menciona en una cuenta de Biennais de finales del mes diciembre de ese mismo año, 1808.

El expolio de las piezas de plata del Palacio Real de Madrid en este periodo aún está por hacerse, no obstante, debemos tener en cuenta que tanto los Reyes Padres, Fernando VII y los Infantes, a la hora de salir para Bayona, fueron con su servidumbre, y ésta se encargó de transportar todo lo necesario para su servicio de

guardarropa y boca, etc., por lo que gran parte de los servicios de mesa se fueron con ellos.

Por otro lado, la Junta Central requisó un elevado número de piezas de plata y oro para sufragar los gastos de guerra y a este respecto sabemos que parte de las piezas de la colección real se enviaron a Cádiz con tal fi n. Por esto, pienso que no pasaría mucho tiempo en que sucumbiera al fuego, para satisfacer las necesidades económicas tanto de un bando como de otro, o las ambiciones personales de los más cercanos a tan numerosas piezas; ya que no aparece entre los objetos recuperados del equipaje del rey José en 1814 y tampoco se menciona durante el reinado de Isabel II, en el que se le restituyeron sus bienes.

La colección de platería del Museo Franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila): del Plateresco al Rococó

ANTONIO PEDRO MARTÍNEZ SUBÍAS
Doctor en Historia del Arte

El Museo Franciscano de Arte Sacro, ubicado en la localidad de Arenas de San Pedro (Ávila), alberga una interesante colección de pintura, escultura, indumentaria litúrgica y artes del objeto que pertenece a la Provincia Franciscana de San Gregorio Magno (Castilla). El conjunto proviene, en su mayoría, de conventos ubicados en las provincias de Ávila, Ciudad Real, Guadalajara, Madrid, Segovia y Toledo. Buena parte de esas obras son desconocidas e inéditas, por lo que merecen ser estudiadas convenientemente. Cuando abordamos el cometido del proyecto y realización del referido museo, sólo teníamos referencia de seis manufacturas de plata citadas en la elemental guía ilustrada de Fr. José de Trinidad[1]. La suma de esa clase de objetos se

1 Respecto a manufacturas relacionadas con la platería menciona éstas: *custodia de bronce sobredorado*, *coral y esmaltes* ; *relicario de bronce y plata de San Pedro de Alcántara* , procedente de Úbeda y donado en 1914 al convento de Arenas por el Guardián de Ávila; *atributos del Santo* (paloma, diadema, pluma y corazón) y una *cruz pediculada con espejos de esmalte champlevé*. Véase: J. TRINIDAD, *Guía ilustrada del Santuario de San Pedro de Alcántara de la ciudad de Arenas de San Pedro*. Impr. Comercial, Segovia, 1948, pp. 41, 64, 81 y 83. Fr . Carlos BERMEJO CABEZAS, *Guía del Santuario de San Pedro de Alcántara.* Imagen gráfica de Ávila, Ávila, 2001. El autor , omitiendo la fuente, da la referencia cronológica, estilística y del autor de algunas piezas de plata que hemos seleccionado para publicar en este artículo; forman parte de un extenso trabajo sobre la platería del Museo que se nos solicitó para ser publicado en un volumen sobre el patrimonio artístico del Santuario y que,

aproxima a las 90 piezas. Presentamos en este capítulo parte de ese acervo, el que corresponde a los estilos plateresco, manierista, barroco y rococó considerando, de forma sumaria, cuestiones tipológicas, estilísticas y de marcaje.

Para su análisis y enumeración se ha intentado seguir, en lo posible, la clasificación que hiciera Juan de Arfe, el gran teórico de la platería española. Los utensilios que hemos estudiado corresponden a los denominados *de pontifical* (siete cálices, tres copones y una cruz); siguen los destinados al servicio y adorno del altar, conocidos como *ajuar de capilla* (dos palmatorias, ocho candeleros, dos portapaces, y seis ramilleteros); también figuran *objetos de culto* (cuatro relicarios), *piezas de procesión* (dos incensarios) y de *ceremonias litúrgicas* (cuatro custodias).

1. DE PONTIFICAL

Cálices

El cáliz es pieza fundamental en el estudio tipológico y artístico de la platería religiosa por ser uno de los utensilios donde mejor se pueden advertir las variantes estilísticas que corresponden a cada época. La colección que muestra el Museo responde al tipo denominado *cáliz de sacrificio* o *cáliz menor* muy distinto, en cuanto a tamaño, del denominado *cáliz ministerial* o *cáliz mayor* que servía para distribuir el *Sanguis* entre los sacerdotes en el momento de la comunión.

La platería del Renacimiento tardío está representada por un cáliz (24,5 cm de altura y 15,5 cm Ø de la peana; I, 7) de plata en su color, fundida y repujada, que procede del convento de Nuestra Señora de los Dolores (Consuegra, Toledo). Pueden observarse en él, bien definidos, ciertos elementos estructurales del vaso sagrado renacentista (lám. 1): amplio basamento circular con tarjas ovales –albergan los bustos de San Juan Bautista, San Pedro, la Virgen María y San Pablo–, astil con cilindro achatado, voluminoso nudo ovoideo que exhibe costillas en la base, cuatro *putti* tocando el laúd y pinjantes fitomórficos sobre idealización geometral. La copa adquiere la forma cilindrocónica, en vez de la puramente cónica o semiaovada del período gótico, e introduce una moldura de resalte que divide la cara del recipiente en dos mitades: la parte inferior presenta costillas, espejos e idealización geométrica de tradición manierista; la superior es lisa. Por carecer de marcas nos impide establecer su correcta datación, el taller de procedencia y nombre del artífice; en virtud de la estructura y del dinámico diseño de las figuras, con clara evocación plateresca, nos inclinamos en fechar este cáliz hacia finales del siglo XVI, entre 1580 y 1590, aproximadamente. A principios del siglo XX se le consolidó la peana por el envés mediante lañas; del apaño se dejó constancia en la siguiente inscripción practicada al buril: *Pablo Redondo, platero, S. Ildefonso, nº 3. Año 1915*.

---

por ser inédito, ahora damos a conocer en este capítulo. Junto a las medidas de cada pieza se añade la correspondiente referencia de ubicación: alude al número de la sala y al de la pieza.

LÁMINA 1. *Anónimo. Cáliz (ca. 1580-1590). Museo Franciscano de Arte Sacro. Arenas de San Pedro (Ávila).*

La etapa del Manierismo –que artísticamente se había iniciado en Italia hacia 1525 y en España algo después– pervivió hasta 1600 o poco más. Pese a que no es posible establecer límites precisos para el comienzo y fin de las fases artísticas, en el arte de la platería suele aceptarse como manierista el período de tiempo comprendido entre 1600 y 1650. En un cáliz desornamentado, que estuvo en el convento de Segovia, es donde más fácilmente se puede apreciar la evolución del etilo respecto a las manufacturas labradas durante la segunda mitad del siglo XVI (25, 7 cm de altura y 15, 2 cm Ø de la peana; I, 7). Este ejemplar mantiene la gran peana circular de gruesa chapa, como en la época anterior , y el astil presenta mayor esbeltez respecto al de los cálices platerescos: el cuerpo cilíndrico del arranque es más alto que el de los renacentistas, su nudo es ahora de tipo semiovoide coronado por un toro y, entre ambos, se interponen o suceden sutiles molduras que confieren mayor agilidad y estilización al vástago. La copa tiende al troncocilindro y exhibe, hacia la mitad de su altura, la singular y típica moldura o listel voladizo. Desde el punto de vista formal, el ejemplar que nos ocupa pertenece al tipo de *cálices desornamentados* manieristas o protobarrocos: las reales pragmáticas de Felipe II sobre el lujo incidieron, sin duda, en las hechuras de la época; no obstante, afectaron más a las

manufacturas de índole civil que a las de iglesia [2]. Así lo confirma alguna otra pieza de este período expuesta en el Museo –ornamentada mediante el sobredorado, punteado al buril y aplicación de espejos con esmalte *champlevé*–, y a la que nos referiremos más adelante. Este cáliz ostenta en el envés del pie su triple marcaje reglamentario: como marca onomástica figura **AV/FVERTE,** en referencia al platero abulense Pedro Rodríguez de Villafuerte, activo entre 1600 y 1636, época a la que pertenece el referido ejemplar [3]; la toponímica no es lo suficientemente nítida como para interpretarla de forma correcta, a nuestro entender reproduce un castillo o construcción almenada y debiera corresponder a Ávila; la burilada es rectilínea, muy alargada y en diente de sierra poco acentuado. Resulta significativo que una manufactura correspondiente al primer tercio del siglo XVII presente marcas acreditativas; no suele ser lo más habitual, debido al temor de los plateros a estampar su impronta en las piezas que labraban a causa de las restricciones del empleo de plata impuestas durante el reinado de los Habsburgos; cabe exceptuar a los artífices del centro de España que, en opinión de María Jesús Sanz, tal vez gozaron de protección oficial[4]. Este ejemplar y otro guardado en depósito son buen exponente de cómo el modelo se estereotipó en extremo y pervivió tipológicamente hasta comienzos del siglo XVIII [5].

En un cáliz de plata en su color –parcialmente sobredorada–, repujada y fundida (22,7 cm de altura y 15,3 cm Ø de la peana; I, 7), se yuxtaponen elementos que corresponden a estilos distintos. Procede del convento de San Juan de los Reyes (Toledo). La plataforma es manierista y no se corresponde con el astil y la copa que se ajustan a trazas reminiscentes del gótico tardío: presenta planta circular, peana abocelada y reducido gollete troncocónico, astil de sección hexagonal, con filete entorchado en sus aristas, y nudo de manzana con friso perimétrico de estrías vivas, casquetes sexpartitos con exorno de tallos y hojitas que alternan con gallones radiales aristados; la copa es semiaovada y se adorna con cardina en la corola de la base. La estructura de la copa y del astil son góticos y semejantes a los de otros modelos realizados por talleres hispanos en las postrimerías del siglo XV y principios del XVI: ambos elementos pudieron manufacturarse entorno al 1500; la peana entre 1621 y 1658. La importancia de esta manufactura radica en ser el único

2 Sobre todo la pragmática del 19 de mayo de 1593 y otras posteriores. Véase: *Novísima recopilación de las leyes de España. Mandada formar por el señor don Carlos IV*. Madrid, 1805 [reed. en Madrid, 1976], ley XXV, Lib. VI, Tít. III, p. 198. Otras pragmáticas al respecto fueron las de Felipe III (1600, 1611) y Felipe IV (1623): *Novísima recopilación…*, pp. 199 y 200, respectivamente.

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas en España*. Cátedra, Madrid, 1982, p. 99.

4 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Excma. Diputación de Sevilla, Sec. Arte, serie 1ª, núm. 6, Sevilla, 1976, t. I, p. 162.

5 El profesor Cruz Valdovinos asegura que la estructura general de este tipo de piezas continuó realizándose durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, e incluso en los primeros años del siglo XVIII: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, p. 188.

exponente de la colección parcialmente gótico; cabe recordar que el cáliz medieval tuvo siempre el carácter de vaso sagrado, supeditando su realización a la normativa establecida durante el siglo XIII y recogida en el denominado *Decretum Gratiani*[6]. El referido ejemplar ostenta burilada en el nudo y marca de autor en la peana: es **S. DE/[*PA*]REDES**, impronta onomástica de Sebastián de Paredes, platero de Segovia, parroquiano de San Martín desde 1621 y de San Miguel en 1628. Nació a finales del siglo XVI y está documentado a partir de 1621 con motivo del bautismo de una hija suya. Falleció después de 1647 y antes de 1659 [7].

El Barroco pleno aparece representado en un cáliz de plata sobredorada, relevada y cincelada procedente del convento abulense de San Antonio de Padua (26 cm de altura y 15,2 cm Ø de la peana; I, 7); conjuga de modo armónico los nuevos conceptos de estructura y ornato divulgados por los artífices plateros durante la gran centuria barroca (1650-1750). El pie mantiene planta circular, ha reducido su diámetro y adquiere mayor elevación: su perímetro exhibe moldura cóncava con ocho flores tetrapétalas de aspecto carnoso y blando, peana adornada mediante acantos radiales –uno de los primeros y más reiterados motivos ornamentales de la platería barroca–, en alternancia con tarjetas formadas por *ces* herbáceas y espejos ovales sobre lecho romboideo; alrededor del gollete se dispone exorno de guardamalleta. El astil, delimitado en su altura por collarinos cóncavos, ha enmascarado ya en esta pieza aquellos tres elementos característicos del purismo que aparecen en los dos cálices antes referidos; el nudo adopta la forma piriforme y se engalana mediante doble corola foliácea y tornapuntas pinjantes separadas por acantos. La sotacopa alberga cuatro querubines y guardamalleta con borlones que penden de una arista voladiza; el vaso sigue la misma distribución que en la etapa anterior, disminuye algo su tamaño, y el labio comienza a incurvarse hacia fuera. La ornamentación de este cáliz reproduce, en buena parte, el típico repertorio ornamental barroco proveniente de los programas decorativos de la arquitectura manierista.

Por el envés de la peana figuran armas heráldicas y esta inscripción que incluye letras capitales y minúsculas realizadas al buril: ES DE N[*UESTR*]A S[*EÑOR*]A

---

6 J. GUDIOL I CUNILL, *Nocions de arqueologia (sic) sagrada catalana*. Imp. Vda. R. Anglada, Vic, 1902, p. 453. Según este autor, dicho documento establece en la *pars III, Distinctio I, caput XIV* los criterios exigibles para la ejecución correcta de un cáliz. Véase también: A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, *La platería gótica en Tarragona y provincia. Tipología, catálogo, punzones*. Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1988, p. 58.

7 El citado artífice era suegro de los plateros Jerónimo de la Infesta y Juan Ruiz de Zuazo. Entre los años 1620 y 1630 se documenta su ocupación limpiando plata de distintas parroquias. Como obras suyas se conservan: copón para San Miguel de Segovia (1632), cáliz de la iglesia de Paradinas (1632), corona de San Frutos para la catedral de Segovia, su obra más importante (1633), cruz procesional de Brieva (1637); se documentan: custodia de la iglesia de Santo Tomás de Segovia (1638), vinajeras e incensario para la iglesia de San Justo de Sepúlveda (1640), lámpara de la iglesia de San Miguel de Segovia (1641) y de Carbonero el Mayor (1644). Además son suyas la custodia de Boceguillas (robada en 1980) y el copón de Cedillo de la Torre. Véase: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, pp. 137-145 y 254.

DE LA Port[*e*]r[*i*]A de ÁBI[*L*]A, (*sic*). Debajo del topónimo se practico la burilada; las marcas, muy frustras, son de difícil lectura e interpretación. Desde la hechura y el adorno puede clasificarse como obra de mediados del siglo XVIII.

De estilo barroco es también otro cáliz de plata en su color que procede del convento de San Francisco en Segovia (24,4 cm de altura y 14,5 cm Ø de la peana; II, 31); carece de ornamentación y esta historiado. En la plataforma del pie se aprecia el arranque del reducido gollete troncocónico sobre el que apea el astil torneado compuesto por varias molduras estenosantes; de la fase purista conserva el gran plato abocelado y el disminuido semiovoide. La copa corresponde al estilo. En el zócalo se estamparon las marcas y se cinceló la siguiente inscripción con letras capitales *al romano*: ESTE CÁLIZ Y PATENA DIO DON MANVEL DÍAZ DE QUIÑONES Y SV HERMANA A LA ORDEN TERCERA DE SEGOBIA *(sic)*. AÑO DE 1780. El marcaje corrobora ser manufactura segoviana: la marca del artífice es **ALBA/RES** y pertenece al platero Ignacio Álvarez Arintero Fernández, prolífico artífice del que hay documentadas y se conservan gran cantidad de obras que, en particular, anotaremos más adelante al describir la custodia perteneciente asimismo al referido convento segoviano; en ocasiones sustituye la B por la V y la S por la Z. La impronta **J/ NÁ/IERA** alude al José de Nájera Aragón nombrado marcador y contraste de Segovia el 12 de febrero de 1774 por el Ayuntamiento de la ciudad; para la marca de localidad emplea un punzón distinto al que utilizó su padre Baltasar de Nájera, consistente en una cabeza femenina sobre un acueducto de dos arquerías dobles y, debajo, el número 74. Esta marca cronológica fue fija hasta el 3 de enero de 1780, momento en «que el Concejo segoviano decidió suspender de forma temporal el nombramiento de marcador» [8]. El año de fabricación fue 1780, tal y como lo grabó el propio platero en la leyenda cincelada que figura sobre el zócalo de la peana.

El museo cuenta con dos cálices de tradición barroca aunque realizados cronológicamente en las postrimerías del Rococó. Proceden igualmente del citado convento de San Francisco (22,8 cm de altura y 13,7 cm Ø de la peana; II, 31); son de plata en su color al lustre y constan de planta circular, zócalo en talud, peana abocelada, gollete troncocónico, astil con basamento cilíndrico delimitado por molduras cóncavas, y nudo compuesto por dos casquetes esféricos. La sotacopa es ultrasemiesférica y con listel en la orilla; el diseño de la copa es campaniforme. El zócalo ostenta esta leyenda: ES DEL VSO DEL CONVENTO. DE SAN. AN[*TONI*]O. DE FRAN[*CISCO*]S. DESCALZOS DEL P[*VER*]TO. DE S[*AN*]TA M[*ARÍ*]A. 1785. El triple marcaje, estampado en el borde del pie, acredita su origen cordobés: la marca del artífice es **.S./CRUZ/*** y la utilizó el platero José de Santa Cruz y

8 F.J. MONTALVO MARTÍN, «Marcas de localidad, cronológicas y de marcadores en la platería segoviana de los siglos XVIII y XIX», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, Murcia, 2004, pp. 341-342.

Saldúa (1733-1793), que obtuvo el título de maestro el 11 de abril de 1753 [9]; el fiel contraste reproduce **MARTZ/85** alusivo al marcador Mateo Martínez Moreno, y la toponímica corresponde a la ciudad de Córdoba representada por un león rampante alojado en embocadura oval[10]. Existe otro ejemplar idéntico en cuanto a estructura, leyenda y marcas que procede también del convento de San Francisco (Segovia), sólo muestra escasas diferencias respecto a medidas (23,5 cm de altura y 13,5 cm Ø de la peana; II, 31).

Copones

Pueden considerarse tipológicamente como una versión análoga de cáliz provisto de tapa. De los tres ejemplares que pertenecen al Museo, dos merecen especial atención. El copón de plata al lustre y en su color , originario del convento de San Juan de los Reyes, (T oledo) resulta arquetípico a tenor del estilismo manierista de principios del siglo XVII (28,5 cm de altura y 13 cm Ø de la peana; II, 56). La esencia purista, que recoge las formas del Renacimiento y precede o es simultánea a la estética barroca [11], se configura en este copón por la amplitud, escasa elevación y diseño casi planiforme de la peana; el astil inserta los dos elementos de la etapa renacentista: cilindro y ovoide complementados por pequeñas molduras voladizas; la copa no aparece dividida en dos por un listel perimétrico, como suele ocurrir en los cálices, sino que constituye una estructura semiesférica de superfi cie continua hasta la arandela cortante cercana al labio; la tapa consta de un cuerpo semiabocelado sobre el que apea otro semiovoideo en cuyo cénit campea la cruz de sección romboidal.

Este ejemplar no presenta marcas acreditativas, se realizo con chapa de notable grosor y sin ornamentar. En virtud del nudo, concebido como un ovoide completo, es probable que se labrara durante el primer cuarto del siglo XVII.

---

9 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La plata en las iglesias de Extremadura* . Universidad de Extremadura, Cáceres, 1984, p. 79. Según este autor, Antonio José de Santa Cruz y Saldúa ingresó como aprendiz el 6 de junio de 1748 en el obrador de Juan Dorero. Casó con Rosalía López de Pedrajas el 11 de abril de 1753 de la que tuvo un hijo, Antonio Rafael, que siguió el ofi cio de su progenitor. Para un elenco de obras labradas por este platero puede consultarse: J.M. CRUZ V ALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza* . Jaén, 1979, pp. 149-150.

10 Sobre las marcas de contrastía y localidad cordobesas véase: D. OR TIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, núms. 188 y 141. También C. ESTERAS MARTÍN, *La platería en Jerez de los Caballeros* . Excma. Diputación, Badajoz, 1984, p. 26.

Se conserva un cáliz no expuesto, de plata en su color y sobredorada la copa, cuya hechura es muy similar a los que acabamos de reseñar (24, 5 cm de altura y 13, 2 cm el Ø de la planta; la peana ostenta esta inscripción: ES P ARA SAN PEDRO D[*E*] ALCÁNT ARA EN EL CO[*N*]VE[*N*]TO D[*E*] LA VILLA D[*E*] ARENAS.

11 E. OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco* . Anaya, Salamanca, 1970, pp. 171 y ss. M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., t. I, pp. 161-163.

Específico del período comprendido entre 1600 y 1650, que artísticamente se conoce bajo el nombre de estilo manierista, herreriano, purista, postescurialense o protobarroco, es el magnífico copón procedente del convento de San Pascual Bailón, de Pastrana, provincia de Guadalajara (25,5 cm de altura y 12,5 cm Ø de la peana; I, 9). La pieza, singular producto de una época política muy peculiar, que determinados autores considerarán para designar el estilo [12], es muy semejante en estructura a la anterior, excepto el astil abalaustrado, si bien incorpora la esplendidez del sobredorado al lustre, la aplicación de espejos ovales en esmalte *champlevé* de color azul –reaparecido y casi olvidado en los talleres de platería desde la época medieval–, y el punteado a buril de*ces* crecidas en su centro con pimpollos vegetales. La configuración oval del espejo de esmalte procede del Renacimiento y, junto a la ovoidea –plana, en resalte o como volumen tridimensional integrado en el astil–, alcanzará gran desarrollo en la mayoría de piezas realizadas durante la primera mitad del siglo XVII.

Este copón no tiene marcas, por lo que resulta arriesgado relacionarlo, por tratarse de un estereotipo, con cualquiera de los centros cercanos al lugar de donde procede esta manufactura (Madrid, Toledo, Guadalajara). Cronológicamente cabe datarlo en el segundo cuarto del siglo XVII.

Al Barroco más avanzado corresponde otro copón desornamentado oriundo del convento segoviano de San Francisco (28 cm de altura y 14,5 cm Ø de la peana; II, 56); tampoco ostenta marcas y su estructura induce a clasificarlo cronológicamente como obra de principios del siglo XVIII. En el reverso de la peana aparece burilado su peso: 22 o[*nza*]s, 6 g[*ran*]os.

No se conserva actualmente, en el supuesto de que llegase al convento de Arenas, un copón del último cuarto del siglo XVIII que el obispo de Nicaragua prometió enviar «lo más breve que se pueda» con destino a la Real Capilla de San Pedro [13].

Cruces

La única cruz litúrgica expuesta en el Museo pertenece al patrimonio artístico del convento franciscano de Arenas de San Pedro (38 cm de altura incluido el podio y 22,5 cm la envergadura del travesaño horizontal; I, 10). Se trata de un modelo pediculado de proporción latina, probablemente ideado como cruz de altar, a la que le faltan las planchas de revestimiento del anverso donde debía figurar la imagen del Crucificado, o bien el estuche cristalino con el *lignum crucis* u otra posible reliquia. La costumbre de colocar este tipo de cruces sobre la mesa del altar, en vez de

12 J. HERNÁNDEZ PARERA, *Orfebrería en Canarias*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1955, p. 103. M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., t. I, p. 161. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Excma. Diputación, Salamanca, 1990, p. 127.

13 Así consta en la misiva enviada y firmada el 31 de agosto de 1777 por el prelado Esteban Lorente: J. HERRANZ y J. ÁLVAREZ, *El convento franciscano de Arenas*, doc. núm. 27, p. 110.

detrás o suspendida, data del año 1000, época en la que también apareció el uso de candeleros para flanquear la cruz; esta disposición se generalizó a lo largo del siglo XIII pese a no existir en la Edad Media prescripción alguna al respecto.

El ejemplar que nos ocupa apea sobre podio de planta triangular sustentado por tres garras de gallo que atrapan el característico boliche; el dado es cóncavo, se adorna con roleos vegetales afrontados e incisiones circulares y cruciformes que, en disposición lineal, figuran entre las molduras aristadas de ambos extremos. Igual decoración se repite por los travesaños de la cruz; ésta, de proporción latina, aloja cuatro espejos azulinos vitrificados (falta uno), balaustres en los remates y enjutas exteriores del crucero, y tracería en el borde que jalona los óvalos vitrificados. El trabajo de roleos fitomórficos y el de las incisiones se practicó a punta de buril, las aplicaciones son de fundición y los espejos, de esmalte *champlevé*. Es manufactura de estilo manierista datable en el segundo cuarto del siglo XVII; hay que lamentar su deteriorado estado de conservación y las desafortunadas soldaduras de estaño realizadas en la plataforma de la cruz y arranque del árbol.

2. DE CAPILLA

Palmatorias

Son piezas de iluminación cuyo uso se remonta a tiempos antiquísimos; formaron parte del ajuar litúrgico y ritos religiosos de las grandes civilizaciones (Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma...). Sus formas fueron diversas y también la materia empleada en su ejecución. En el Museo se exponen dos tipos: de fijación y practicables. El par de palmatorias de fijación, de sinuoso diseño y procedentes del convento abulense de San Antonio (26,5 cm de altura máxima y 28 cm de longitud; I, 11), constan de un vástago liso en forma de voluta por el que trepa entorchada hojarasca y flor de cardo; sobre el cogollo vegetal del remate se dispone un bulbo gallonado –dispone de arandela festoneada y plato cóncavo–, que recibe el estilizado mechero cilíndrico. Ambas piezas son idénticas y de estilo barroco labradas, probablemente, durante el segundo cuarto del siglo XVIII. A nuestro juicio formaron parte de otro par igual que, junto a estos, estuvieron encastrados en la base del extraordinario marco de plata antepuesto al de madera sobredorada que enmarca el cuadro de la Real Capilla de la Virgen de la Portería: esta imagen se venera en la iglesia parroquial de San Antonio de Padua (Ávila). El marco de plata es manufactura salmantina de indudable valor y virtuosismo artístico. Así lo pudimos comprobar cuando se restauró la capilla y tomamos notas de las correspondientes marcas reglamentarias. Sobre la base de esa referencia nos aventuramos a proponer , con la debida cautela, que este par de palmatorias, y las otras dos desaparecidas, podrían ser obra del mismo artífice que labró el referido marco de plata.

Candeleros

Más importantes, en cuanto a su traza y ejecución, es el juego de cuatro candeleros que adornaron el altar de la capilla antes citada (63 cm de altura y 20,7 cm Ø máximo de la peana; II, 60). La base adopta planta de sección triangular de lados cóncavos apoyada sobre tres patas de gallo; cada lado se adorna con medallones ovales donde figuran ramilletes de rosas o temas de Pasión. Ese tipo de planta fue la preferida desde el último tercio del siglo XVII hasta el XIX. El astil integra el característico nudo piriforme coronado por un casquete que recoge el alargado cuerpo bulboso donde asientan, respectivamente, plato y mechero: éste es abombado en su arranque y cilíndrico en su mitad superior. La estructura del candelero se adorna con roleos acantinos, flores, gallones, rocallas y pinjantes rosáceos distribuidos con destreza por los diferentes volúmenes que componen la pieza.

Estos candeleros no conservan el platillo planiforme que precedía al mechero y donde, con toda probabilidad, figurarían las marcas que hubiesen posibilitado identificar el autor y taller de origen. Sin embargo, no dudamos en relacionarlos con la platería de Salamanca pese a carecer de referentes concretos que permitan atribuirlos a un determinado artífice[14]. Desde el punto de vista estilístico es obra rococó manufacturada durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Del mismo convento abulense de San Antonio de Padua es otro juego de cuatro candeleros (lám. 2) de idéntico formato a los anteriores, mejor diseño y mayor exuberancia ornamental (48 cm de altura y 17 cm Ø máximo de la peana; I, 5). Además son interesantes por ostentar dos marcas: **VILLA/RROEL** y la toponímica de Salamanca.

La onomástica alude al artífice platero y marcador salmantino Francisco Villarroel y Galarca (ca. 1676-1749). Dilucidar hasta qué punto esa impronta le pertenece como autor o fiel contraste puede ser temerario, sobre todo si se repara que Villarroel desempeñó el cargo de marcador a lo largo de cuatro décadas y utilizó la misma impronta onomástica en calidad de autor y contraste[15]. La marca de localidad corresponde al escudo de Salamanca y registra un toro pasante hacia la izquierda sobre puente almenado de tres ojos enmarcado por embocadura oval coronada. El conjunto preludia el Rococó mediante la incorporación de tímidas rocallas soldadas en el arranque del astil y la utilización de guirnaldas trenzadas

---

14 La estructura que presentan los referidos candeleros fue muy repetida entre los plateros salmantinos. Así se desprende de los modelos estudiados por M. Pérez Hernández en su trabajo sobre la platería de Salamanca: reproduce el par de candeleros de Salmoral, labrados a finales del siglo XVIII por Manuel Pérez Collar; otros dos de Peñaranda de Bracamonte, de autor desconocido, y el de la catedral de Salamanca, obra también de las postrimerías del setecientos, realizado por Francisco de Paula Vicente. Los ejemplares del Museo Franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila), mantienen idéntica hechura a los aquí citados, si bien difieren respecto al ornato. Puede consultarse: M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., núms. 270, 271, y 272; pp. 296-297.

15 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 183.

Lámina 2. *Francisco Villarroel y Galarca. Candelero (ca. 1745-1749). Museo Franciscano de Arte Sacro. Arenas de San Pedro (Ávila).*

con diminutas rosecillas; no obstante, hay predominio del repertorio ornamental barroco. Cronológicamente pudieron labrarse entre 1745 y 1749.

Portapaces

De mediados del siglo XVI es el portapaz plateresco del convento arenense de San Pedro de Alcántara, realizado en bronce fundido y sobredorado al mercurio (16,4 cm de altura y 10,6 cm de envergadura; III, 101). Se estructura a modo de pequeño retablo porticado y en alto relieve; la predela cobija el rostro sonriente de un querubín flanqueado por dos *putti* sedentes y en escorzo; el par de cajeados laterales alberga, respectivamente, un rostro masculino de perfil; la casa, delimitada por dos pilastras de orden jónico, acoge la imagen sedente de la Virgen con el Niño sobre su rodilla izquierda y, detrás, San Juanito ofreciendo un ramo de flores. Sobre el dintel, decorado con incisión vegetal, apea el tímpano de medio punto donde se aloja la figura del Padre Eterno representada de tres cuartos y en actitud de bendecir; a ambos lados del frontispicio aparecen dos hidrias y, en el trasdós, exorno *a*

candelieri: falta el adorno que servía de colofón. El estado de conservación de esta pieza acusa cierto deterioro debido, en parte, al paso del tiempo.

Existe otro portapaz, de estilo protobarroco, procedente del convento antes citado (17,8 cm de altura y 15,1 cm de envergadura; III, 103). Es de cobre sobredorado al mercurio y repujado; se configura a modo de cornucopia cuadrangular con esquinas romas. La escena reproduce, en virtuoso altorrelieve, a Cristo camino del Calvario que vuelve su expresivo rostro de dolor a San Francisco –con la Regla y una cruz en la mano–, y a Santa Clara que sustenta un ramillete de azucenas; tras ellos figura el perfil de Simón de Cirene. El asunto se desarrolla ante un paisaje abierto con la ciudad de Jerusalén al fondo. El autor de este portapaz desarrolla una concepción pictórica del relieve paisajístico mientras que en el grupo humano cuida el naturalismo de los pequeños gestos, diferencia y gradúa la intensidad del detalle en cada plano, otorga profundidad a la composición y consigue que la escena se nos presente humana y real. El marco se decora con cintado plano de tradición manierista, exhibe el rostro de dos querubines en los extremos del eje, y cada flanco se adorna con un ángel en actitud de acatamiento. Es obra de diseño armónico y magistral ejecución datable entorno al segundo cuarto del siglo XVII.

Ramilleteros

La Sala II, dedicada preferentemente a piezas de marfil y de platería, exhibe seis exuberantes ramilleteros (lám. 3), o *mariolas*, de estilo rococó, reproducidos sobre gruesa chapa de plata relevada, fundida y sujeta a un esqueleto de forja, cuyo fin era engalanar las gradas del altar de la Virgen de la Portería (39 cm de altura y 22 cm su envergadura máxima; II, 27); la ornamentación solía complementarse con algún juego de candeleros. El jarrón tiene forma de ánfora flanqueada por dos asas serpenteantes guarnecidas con hojarasca, adorno que se reproduce también en la base del recipiente; el cuello muestra abanico de rocalla. Pares de rosas, capullos, azucenas y un tulipán integran el ramo floral; en el centro del recipiente figura un medallón elíptico con embocadura rocallada; fue realizado en plata fundida y sobredorada e inserta el monograma de la Virgen María sobre múltiples fulgores radiales.

Cada ramilletero conserva las marcas acreditativas. La impronta de artífice es **TO./SANZ** y corresponde a Toribio Sanz de Velasco, considerado como uno de los más notables plateros salmantinos y a quien se encomendó renovar el ajuar de plata de varias iglesias de Medina de Ríoseco (Valladolid)[16]. Las manufacturas conservadas con las marcas **SANZ** y **T./SANZ** son cuantiosas, extendiéndose su presencia por las provincias de Zamora, Salamanca, Valladolid y Cáceres. El referido artífice obtuvo el grado de maestro platero en 1778 y posteriormente completó

16 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Institución Cultural Simancas, Valladolid 1980, p. 320.

Lámina 3. *Toribio Sanz de V elasco (1782). Ramilletero. Museo Franciscano de Arte Sacro. Arenas de San Pedro (Ávila).*

su formación en la Real Fábrica de Platería dirigida en Madrid por el aragonés don Antonio Martínez [17]; cultivó las tendencias estilísticas del Rococó tardío y las nuevas corrientes del Neoclasicismo. El fi el contraste de este juego de ramilleteros troqueló dos marcas distintas: **E/SILVA** y **82/SILVA**; ambas aluden a Enrique de Silva, platero de origen madrileño afi ncado en Salamanca donde fue ensayador de oro y plata y tasador de joyas; cambió de marca entre 1781 y 1791 [18]. La marca de localidad es el escudo de Salamanca y reproduce un toro pasante hacia la izquierda sobre puente almenado de tres ojos enmarcados por embocadura oval coronada. El diseño floral de los seis ramilleteros se nos ofrece virtuoso y detallista; la ejecución técnica muy cuidada. A tenor de la marca de contrastía que incluye la cronológica, el conjunto pudo realizarse durante 1782.

17 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 317.

18 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., p.44 y J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 289, respectivamente.

3. DE CULTO

Relicarios

A partir de la Alta Edad Media poseer *reliquias primarias*, o restos de santos y bienaventurados, constituyó una de las aspiraciones más deseadas por personas e instituciones civiles y religiosas [19]. Para adquirirlas se utilizaron todo tipo de medios, aceptables o reprobables, que originaron el abundante y penoso mercantilismo con la subsiguiente falsifi cación de muchas de ellas, sobre todo a partir del siglo XIV. Al principio, las reliquias se custodiaban en lugares y receptáculos diversos –cajas, ostensorios y recipientes de vidrio, saquitos de tela...–, hasta que se creó el relicario u utensilio apto para albergarlas y ser veneradas por los fi eles. Los tipos de relicarios surgidos a lo largo de los sucesivos estilos artísticos han sido muy variados; no obstante, la mayoría muestra un rasgo peculiar y común: que la reliquia pueda verse. Esa afi ción por venerar reliquias y fabricar relicarios se mantuvo en pujanza hasta el siglo XVIII; la mentalidad racionalista de los Borbones, contraria a la veneración excesiva de las mismas, mermó su trasiego y propició el declive de los relicarios aunque no su desaparición [20].

El conjunto de los expuestos en el Museo Franciscano de Arte Sacro pertenece al tipo *ostensorio*, modelo muy divulgado a lo largo de la historia de la platería. El más antiguo es el de San Pedro de Alcántara [21] y proviene de la Real Capilla de la Virgen de la Portería ubicada en la iglesia del convento abulense de San Antonio de Padua (31 cm de altura y 11, 2 cm Ø de la peana; II, 46). Es de plata cincelada, estilo barroco y tiene planta ochavada, astil abalaustrado de tradición bajorrenacentista, ostensorio octogonal decorado con peines de tracería vegetal y cruz de remate de inspiración fitomórfica. La peana y el prominente toro insertan volutas, *ces* y tetrapétalas cinceladas sobre la gruesa chapa de plata. El anverso del ostensorio

---

19 En sentido estricto se consideran *reliquias primarias* las denominadas *de corpore*. Se distinguen de las *reliquias secundarias* referentes a objetos y utensilios que habían estado en relación con algún santo o beato. Con el fi n de garantizar la autenticidad de las reliquias primarias, la Iglesia se sirvió del *lacre* para sellarlas y de la *auténtica*, documento oficial rubricado por la jerarquía eclesiástica correspondiente que daba fe de la procedencia y veracidad de las mismas. Conviene recordar el amplio sentido y signifi cado que la palabra *reliquia* tuvo a lo largo de la Edad Media: en ocasiones equivalía simplemente a cualquier tipo de recordatorio como pueden ser hoy día los denominados *souvenirs* religiosos.

20 Consúltese al respecto: M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., p. 313 y M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 224.

21 Forma parte de la colección un relicario cronológicamente anterior a éste que, por equivocación, aparece reseñado en un tríptico-guía del Museo como *Relicario de San Juan de la Cruz*, cuando en realidad la filacteria de papel verjurado y tinta ferruginosa reza así: [*S.*]*n Alexo*. Es de bronce torneado (22 cm de altura y 8 cm el diámetro del pie); la hechura protobarroca de la primera mitad del siglo XVII se manifi esta en la peana, astil y cruz de colofón. Procede del convento de San Pascual Bailón (Pastrana, Guadalajara).

muestra la bella imagen polícroma de la Virgen de la Portería orlada por arreboles de nubes, querubines y dos rosales alusivos a la invocación mariana *Rosa mística*; por el envés figura una partícula ósea de San Pedro de Alcántara acompañada de la correspondiente filacteria. El zócalo de la peana inserta esta inscripción realizada al buril: EST A RELIQUIA (*sic*) DE S[*A*]N P[*EDR*]O ALCÁNTARA ES D[*E*] N[*UESTRA*] S[*EÑOR*]A DE LA PORTERÍA D[*E*] ÁVILA. AÑO D[*E*] 1744. La pieza carece de marcas y formó parte, según reza la leyenda, del valiosísimo ajuar litúrgico con el que devotos y próceres dotaron a esa capilla dedicada a honor y culto de la Virgen María[22].

Curiosos por su estructura piramidal, incipiente estilo rococó e importantes por su tamaño y labra, son el par de relicarios de plata relevada, fundida, con reservas sobredoradas y configuración piramidal; pertenecen al convento franciscano de Arenas de San Pedro (58 cm de altura y 20,5 cm Ø máximo de la peana; Sala Alcantarina, s/n.). La planta del pie es triangular y compuesta por segmentos laterales cóncavos y lóbulos en los chaflanes; la peana, de perfil serpenteante, muestra cenefa de tornapuntas en la zona convexa, volutas en la cóncava y rocalla sobre cada chaflán. En el frente del basamento figura un medallón oval sobredorado con el busto y rostro extasiado de San Pedro de Alcántara efigiado de perfil. El gollete poligonal y de frentes cóncavos sustenta la casca del fanal que se adorna con acantos; de los chaflanes arrancan tres tirantes con ornato sobrepuesto que exhibe queru-

22 La Real Capilla de la Virgen de la Portería (1733) es obra de madurez atribuida al arquitecto Pedro de Ribera. Hipostasiada a los pies del muro del Evangelio de la iglesia del convento de San Antonio de Padua (Ávila), presenta planta hexagonal –flanqueada por la sacristía y almacén rectangulares–, cúpula con techumbre de pizarra, torretas cilíndricas de contrarresto en los ángulos del tambor y linternillo; hiladas de sillarejo en la base, ladrillo tosco hasta el arranque de la cúpula y estucos coloreados en amarillo y blanco de diseño geométrico son los elementos más sobresalientes del exterior de la fábrica. Su interior, muy acorde con el exorno dieciochesco del Barroco en plenitud, se engalana con exuberante decoración esculpida y pintada: ángeles, arreboles de nubes, follajes, cornucopias, espejos gigantes, tallas policromadas de ángeles luciferarios sobre las pilastras, puertas de nogal taraceado y bellamente molduradas, realzan los dos retablos laterales y el del altar mayor sobre el que descuella el cuadro de la Inmaculada. El lienzo fue pintado (1718-1719) por Salvador Galván Grados, natural de Salamanca y vecino de Ávila, según la supuesta visión del lego franciscano Fr. Luis de San José (1690-1737) quien se lo encargó para ubicarlo en la portería del citado convento; de ahí la advocación *Virgen de la Portería*. Al proyectarse la capilla se ideó que presidiese el retablo central a cuyos lados figuran las imágenes de San Pascual Bailón y San Diego de Alcalá; los laterales cuentan con las tallas de San José y Santa Rosa de Viterbo. Del cuadro inmaculista conviene destacar el extraordinario marco de plata relevada, realizado en Salamanca y antepuesto a otro de talla sobredorada, que contribuye a realzar el impacto refulgente y preciosista del conjunto.

Sobre el referido convento abulense y la Real Capilla puede consultarse: J. DE SAN ANTONIO, *Historia de Nuestra Señora de la Portería de Ávila y de su fiel Camarero Fray Luis de San José*. Santa Cruz, Salamanca, 1739. M. VERDÚ, «La advocación de Nuestra Señora de la Portería y la capilla construida en su honor dentro del convento abulense de San Antonio». *Cuadernos Abulenses*, núm. 8, Institución Gran Duque de Alba, Excma. Diputación, Ávila, 1987. M. CASERO MARTÍN-NIETO, «La capilla de Ntra. Sra. de la Portería, unida al convento e iglesia de San Antonio de Padua, en Ávila» *Actas del Simposium Monjes y Monasterios Españoles*. San Lorenzo de El Escorial, 1995, pp. 569-605.

bines, guirnaldas florales y fruteros sobredorados al mercurio y fundidos *a la cera perdida*; en el centro de cada lado de plataforma se han dispuesto tetralóbulos con gallones realizados a punta de buril. Uno de los relicarios ostenta un fragmento de soga de esparto con esquinas encastradas; el ceñidor de plata recoge esta inscripción: C[*O*]R[*D*]ÓN S[*AN*] P[*E*]D[*R*]O ALCÁN[*TA*]RA; el otro guarda la cruz hecha de raíces arbustivas que el propio Santo confeccionó y llevaba sobre su pecho. Ambos tienen idéntica hechura y muestran las mismas improntas; si el primer relicario antes citado aloja en la peana la imagen del santo alcantarino, su homólogo muestra una medalla con la Inmaculada Concepción.

Las marcas aparecen repetidas sobre el borde del zócalo, en uno de los tirantes laterales y en la plataforma; les acompaña la burilada correspondiente. Como impronta de artífice figura **DEO/GZA** y se refiere al platero salmantino Diego García (ca. 1739-1786); fue aprendiz del maestro Francisco de Ayllón y le sucedió en su taller. La marca de contrastía reproduce la variante**59/ MTRO** alusiva a Juan Ignacio Montero, contraste oficial de Salamanca[23] desde 1759 a 1779 quien, en opinión de M. Pérez Hernández contrastó la mayor parte de manufacturas, todas de gran mérito, labradas por el referido Diego García [24]. La toponímica corresponde al escudo de Salamanca y reproduce un toro pasante hacia la izquierda sobre puente almenado de tres ojos enmarcados por embocadura oval coronada [25].

Ignoramos hasta que punto este par de relicarios, denominados «chapiteles» en la documentación conventual y labrados en 1759, se fabricaron de buen principio para las reliquias que ostentan en la actualidad, o bien fueron aprovechados en sustitución de otras. Resulta extraño que los soportes tubulares no se acoplen adecuadamente a los referidos objetos y que el volumen, estructura y diseño no sean los más apropiados para la clase de reliquias que alojan.

Del más puro estilo rococó, en cuanto a forma y ornato, es el relicario de la Veracruz, originario del convento de Nuestra Señora de los Dolores de Consuegra (Toledo); se labró entorno a 1767 y es de plata sobredorada con adornos cincelados (41,1 cm de altura y 14,7 Ø máximo de la peana; II, 43). La peana, muy elevada y de configuración bulbosa, se asienta sobre pronunciada pestaña mixtilínea formada por lóbulos y picos; el astil se compone de nudo piriforme –provisto de seis aristas longitudinales que marcan los campos–, balaustre superior y espigón de enchufe

---

23 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional*… ob. cit., p. 185. S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la catedral de Plasencia*. «El Brocense», Cáceres, 1983, pp. 24 y 105.

24 El referido autor cita en su tesis doctoral sobre la platería de Salamanca las cruces parroquiales de Brincones y Aldehuela de la Bóveda, custodia de Valero, juego de salvilla y vinajeras en Yecla de Yeltes, lámpara de Villar de Peralonso, conjunto de bandeja, campanillas y vinajeras de Ledesma y el incensario parroquial de Alba de Tormes, todas ellas realizadas por el platero Diego García: M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 242-243.

25 El mismo tema heráldico pero con toro pasante a la derecha fue utilizado por su padre Ignacio Montero entre 1752 y 1758: C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., p. 42.

para el sol. Incisiones de puntos sobre la pestaña, formando círculos y cruces, más *ces* afrontadas con abanico rocalloso y pinjantes florales, realizados al cincel, exornan los respectivos campos de la peana y el astil. La cápsula central alberga el *lignum crucis*: es elíptica y de cristal biselado; treinta y seis fulgores de rayos rectilíneos y tamaño desigual parten del marco del estuche; sobre el cenit del ostensorio figura la cruz: presenta lanceolos en las expansiones, ráfagas en los ángulos del crucero e imbricación al pie del árbol. El envés de la peana se cierra mediante tapa practicable provista de charnela y pasador; su interior conserva la *authentica* rubricada y sellada en Roma el 23 de abril de 1740 por Basilio Matranga, *episcopus Achridensis*. La reliquia obtuvo licencia del arzobispo don Basilio Sancho, metropolitano de Filipinas, para ser venerada en Manila a partir del 20 de agosto de 1767. Las noticias de dicho documento inducen a creer que este relicario, pese a la ausencia de marcas, pudiera ser manufactura filipina; su artífice, buen conocedor del estilo y diestro en la técnica y dibujo, supo otorgar a la pieza armonía formal y ponderado equilibrio en el juego de curvas y contracurvas que caracterizan el lenguaje estructural y decorativo rococó.

4. DE PROCESIÓN

Incensarios

Se crearon como consecuencia de haberse introducido el incienso en las ceremonias litúrgicas de Occidente (s. VIII), debido al influjo del ritual bizantino y a fin de dignificar determinados cultos y oficios religiosos; el incienso es símbolo de plegaria y honor a Dios. Esa práctica hizo necesaria la fabricación de dos nuevos utensilios: la naveta y el incensario. Se realizaron en bronce, hierro, cobre, latón y plata acomodándose su estructura y ornamentación a los imperativos de los respectivos estilos artísticos. Formalmente los incensarios se componen de pie o peana, casca, brasero, cuerpo de humos (denominado también sombrero, linterna o macolla por algunos historiadores del arte), cadenas y prensil.

El incensario de plata cincelada y taladrada procedente del convento de San Francisco de Alcazar de San Juan, Ciudad Real (25 cm de altura y 7,5 cm Ø de la base; I, s/n.) tiene planta circular, zócalo vertical, moldura convexa con decoración foliácea y gollete troncocónico muy reducido. La casca es ultrasemiesférica, muestra arquerías de medio punto y punteado en las enjutas y trasdós; sobre el borde voladizo se asienta el cuerpo de humos. Este se compone de moldura ascendente dividida en campos mediante ojivas taladradas; cuerpo cilíndrico de vanos ajimezados similares a los de la casca, contrafuertes y friso de ovas; cúpula semiesférica exornada de perforaciones circulares, que alternan con otras almendradas, y remate de balaustre. Las cadenas son de eslabón de gancho y el prensil es a modo de casquete moldurado con ornato de *ces*, óvalos y hojas. Los perfiles de la ornamentación se ejecutaron a punta de cincel.

En la pieza se observan cuatro marcas diferentes: tres aparecen realizadas sobre el borde de la casca y otra por el envés de la base. La marca **DARGALLO** alude al autor de este incensario, Antonio Dargallo[26] (Zaragoza, 1715/20-h. 1775); **CESATE/ II.D**, muy frustra y precedida de otra impronta que reproduce una cruz acorazonada, corresponden a la toponímica y a la realizada por el marcador , cuyo nombre se ignora, aunque debió utilizarlas, aproximadamente entre 1760 y 1771, período probable de fabricación de este incensario.. Esa última marca es la contracción del topónimo C[*A*]ESA[*RAGUS*]T[*A*]E e indica, además, la ley de 11 dineros que equivalía a 916 milésimas y fue establecida por Felipe V . La impronta que aparece por el envés de la base es **NO/FLO**; pudiera pertenecer, con las debidas cautelas, a Blas Florenzano (?) platero transeúnte de origen italiano que, a guisa de restaurador, recorrió varias localidades entre Madrid y Zaragoza.

Desde el punto de vista estilístico es pieza barroca de acusado eclecticismo; el artífi ce recurre, sin complejo alguno, a elementos propios de la arquitectura tardogótica y renaciente, tradición formal y decorativa que perduró en algunos talleres peninsulares hasta finales del siglo XVIII. Ese continuismo tipológico suele ocasionar, a veces, serios problemas de clasifi cación, sobre todo, cuando el objeto en cuestión carece de marcas.

Otro incensario difícil de clasifi car porque sólo conserva una marca, y muy frustra, es el que proviene del convento abulense de San Antonio de Padua de Ávila (22,5 cm de altura y 8,5 cm Ø de la base; I, s/n.). Es de plata taladrada y cincelada, estilo barroco y consta de peana circular moldurada, casca semiesférica con adorno de tres asitas adosadas –de sección cuadrangular– y *ces* afrontadas incisas. Sobre la orilla voladiza de la casca apea el cuerpo de humos: tres pares de cartelas, rectilíneas y enroscadas en los extremos, delimitan verticalmente cada campo del tronco cilindro que aparece taladrado mediante exorno de volutas serpenteantes, y afrontadas a idealización foliácea; la cúpula es de media naranja y las cadenas de eslabón oval. El prensil muestra incisiones lineales perimétricas sobre la superfi cie parcialmente abombada. En virtud de la estructura y del recurso a la línea incisa, esta manufactura guarda relación estilística con modelos protobarrocos de tradición manierista que persistieron hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

El único vestigio relativo a las marcas es una impronta bipartita, frustra y de lectura incompleta en la que se aprecia esta impronta: fl or de lis/– – **STR**– atribuible, no sin reparos, al platero Damián de Castro (1716-1793), activo en Córdoba

26 Este artífice fue aprobado como maestro platero en 1739 y era hijo de Juan, que trabajó en ese mismo ofi cio y de quien heredó su taller . A la muerte del padre, acaecida en 1756, se le nombró platero de la seo de Zaragoza. Se desconoce la fecha exacta de su fallecimiento que debió ser hacia 1775. Obras suyas son: peana del busto de San Hermenegildo (La Seo, 1755/59), jarro y concha de aguamanil (La Seo, después de 1772), pareja de portapaces (iglesia de San Miguel, Zaragoza, 1755/59), cruz procesional (iglesia del Portillo, Zaragoza, 1755/59) y un cáliz (basílica del Pilar , Zaragoza, ca. 1770/75: J.F. ESTEBAN LORENTE, *La platería en Zaragoza en los siglos XVII y XVIII* . Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, t. I, p. 111.

durante la segunda mitad del siglo XVIII. Aquí debe ser marca de fi el contraste al ir sobremontada por la fl or de lis, detalle que suele caracterizar la tercera variante utilizada por dicho artífi ce en calidad de contraste marcador [27]. Si se considera que esa marca la empleó a partir de 1783, este incensario debiera datarse entre 1783 y 1785 pese a los arcaísmos estilísticos de la manufactura.

5. DE CEREMONIAS LITÚRGICAS

Custodias

Con este tipo de utensilios se coadyuvó a afi anzar, litúrgica y popularmente, la festividad del Corpus Christi, celebración que pretendía enfatizar el carácter teológico, sacramental y triunfal de la Eucaristía [28].

En líneas generales, y salvo excepciones tipológicas aisladas, desde el siglo XIV al XVII las custodias adoptaron la forma de torre, caja, arqueta y templete sin pie o bien elevados sobre el astil o la peana; a partir del siglo XVII comenzó a configurarse la custodia tipo sol, modelo que perduró durante los siglos XVIII-XIX y ha prevalecido hasta nuestros días. Las custodias que acoge el Museo siguen esa hechura, incluso el pequeño ostensorio del convento de Arenas de San Pedro (Ávila) que carece de eje y peana (24,7 cm de altura y 19,5 cm Ø del sol; II, s/n.). Es de plata sobredorada y fundida, de estilo barroco e integrado por un marco moldurado del que parten catorce rayos rectos en alternancia con otros tantos flameados; todos muestran incisión lineal en el centro del campo. Al pie del óculo se advierte la *lúnula*.

Del astil sólo conserva su inicio y como complementos ornamentales dos rostros alados de querubines y la cruz cenital de sección romboidea con boliches en los extremos. Datamos esta pieza en la segunda mitad del siglo XVII.

Es de lamentar que no se haya conservado la primitiva custodia conventual registrada documentalmente después de 1569 y antes de 1572; debía ser del tipo caja

---

27 Bibliografía, datos biográficos y artísticos de este insigne platero cordobés se dieron a conocer por el profesor J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro ». *Boletín de la Sociedad de Amigos del Arte* , t. XLVIII (1982), pp. 345-346. Puede consultarse también: FJ. GARCÍA MOGOLLÓN, «Noticias sobre platería cordobesa: obras marcadas por Damián de Castro en Cáceres». *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, t., III, (1998), Universidad de Extremadura, p. 15, nota 1. V . MÉNDEZ HERNÁN, «Obras inéditas del platero don Damián de Castro en la comarca de la Serena (Badajoz)». *Norba-Arte* XVI (1996), Universidad de Extremadura, Cáceres (1998), pp. 417-425.

28 Sobre el contexto devocional y teológico, instauración eclesial del *Corpus Christi* y evolución tipológica de las custodias puede consultarse: A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, *La custòdia modernista de la seu de Tarragona*. Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Secció de Belles Arts, núm. 3, Tarragona (1995), pp. 25-28 y 32-37.

o arqueta, con o sin pie, era de plata y en ella «…estaba el Santísimo Sacramento con unos corporales…, y …una cruz de madera hueca con unos viriles…» [29].

Muy digna de mención es la custodia que procede del convento de San Pascual Bailón de Pastrana (Guadalajara), fiel exponente de aquellas categorías estéticas herrerianas o escurialenses que, conceptual y formalmente, tanto influyeron en la denominada platería manierista[30]. Tal corriente estilística y ornamental, difundida o imitada desde los talleres madrileños y toledanos, coexistió durante la primera mitad del siglo XVII con otra de tipo vegetal –*ces* y cintas planas con brotes fitomórficos–, proveniente de los repertorios decorativos del Bajo Renacimiento italiano, y que se impuso ornamentalmente sobre la primera evolucionando hacia la típica decoración barroca. La custodia (73,5 cm de altura, 29,5 cm Ø del sol y 27,2 cm x 22,2 cm la peana: I, 8) es portátil, del tipo sol y con planta retranqueada tendente al cuadrángulo, formada por lóbulos y picos; en la peana se superponen un basamento circular y otro cuadrado de menor tamaño: la combinación de ambas figuras geométricas, además de simbolizar la eternidad (círculo) y perfección (cuadrado) divinas, evidencian su entronque con formulaciones estéticas grecolatinas tan admiradas por los plateros de esta época. El astil, muy esbelto y finamente labrado, incorpora el característico cuerpo cilíndrico manierista delimitado por listeles y arandelas voladizas; el nudo adopta la forma de templete cupuliforme, se asienta sobre casquete esférico, lo rodean pilastras adosadas –que apean sobre asitas muy propias del Bajo Renacimiento– y se remata con bolas en los hastíales; un vástago troncocónico media entre el nudo y el ostensorio, compuesto por dos soles concéntricos que alternan rayos rectos y flameados: nacen de sendas orlas decoradas con *ces* herbáceas; los rayos rectos del sol mayor ostentan estrellas de once puntas y cabujón central; la cruz de colofón, muy estilizada y de sección romboidea con remates de perillón, descansa sobre podio y está flanqueada por dos palmas martiriales. Del ornato conviene destacar la sutil ejecución de roleos, *ces*, brotes vegetales y composiciones *a candelieri* realizados magistralmente a punta de buril, así como los espejos de esmalte *champlevé* azul distribuidos, con gran acierto y mesura, por los diferentes campos de la custodia.

La ausencia de marcas, muy propio de esta época, se compensa con la referencia cronológica punteada por el artífice y oculta en la zona central del plinto sobre el que apea el astil. Ahí puede leerse el año de fabricación: 1648. En cuanto a diseño, técnica y decoración es obra excelente y de gran categoría.

---

29 J. HERRANZ y J. ÁLVAREZ, ob. cit., doc. 1, pp. 24-25.

30 Son varias las denominaciones que los historiadores proponen para significar y definir el arte de la primera mitad del siglo XVII, caracterizado por su afán normativista y tecnicista: postescurialense, herreriano, manierista, purista o protobarroco. Se pretende con tales acepciones subrayar la evidente relación estructural entre la arquitectura de El Escorial y las obras de este período. Otros autores lo definen según el nombre del monarca o dinastía reinante en los reinos hispánicos durante esa época: estilo Felipe II, estilo Austria o Austrias, platería barroca bajo los Habsburgos, o bien, con sentido muy restrictivo y en virtud de su peculiar exorno: estilo cabujón de esmalte. Véase: J. HERNÁNDEZ PARERA, ob. cit., p. 103.

No menos importante es la custodia siciliana propiedad del convento franciscano de Arenas de San Pedro, Ávila (77 cm de altura, 36 cm Ø del sol y 21,5 cm Ø mayor de la peana; II, 41). Es de estilo barroco, tipo sol y realizada en bronce sobredorado con segmentos de coral rojo y esmalte blanco. El pie, de planta octogonal, tiene perfil alabeado, reducido zócalo y moldura con gallones de coral y vitrificación de hojas acantinas en los cantones; la escocia se adorna con querubines de alas esmaltadas en las esquinas y adorno de coral embutido; la moldura en cuarto de bocel acoge gallones y hojas como las anteriormente referidas, aunque de menor tamaño, y esbelto cuerpo troncopiramidal recamado de coralillos. El astil consta de nudo piriforme con estrías de coral en la base, testas sobre el toro –iguales a la de la escocia–, cuerpo bulboso alargado con remate de querubín, y molduras estenosantes entre ambos volúmenes. El sol dispone de caja convexa bifronte, reiteración de testas angélicas y, entre ellas, flores cuadripétalas rodeadas por corales cuneiformes. El cerco radiado consta de dieciséis rayos rectos rematados por estrellas de coral y esmalte –seis repuestas sin acierto–, más quince flameados; sobre el rayo axial campea la cruz. Diferentes tipos de fragmentos coralinos encastrados adornan los fulgores.

Este ejemplar se corresponde con el modelo de custodias fabricadas en Sicilia que, según el profesor J. M. Cruz Valdovinos, Vicenio Abbate califica de modelo clásico y apenas ofrecen variaciones significativas en su estructura y decoración [31]. Consta que fue donada personalmente, al entonces denominado convento de San Andrés del Monte, por el Marqués de Mejorada y de La Breria el 26 de octubre de 1685. Según refiere el documento manuscrito se trataba del regalo de «[…] una custodia de coral nueva /, no estrenada hasta [*h*]oy día / de la fecha [...]», que era de su propiedad y deseaba que dicha «[…] alhaja esté siempre / fija y permanente en dicho con / vento […]» [32].

Este tipo de manufacturas, por falta de documentación, se clasifican de modo amplio en la primera mitad del siglo XVII y, más concretamente, durante el segundo cuarto de dicha centuria. Consideramos que el ejemplar del convento de Arenas tal vez sea de esa misma época o algo posterior. No obstante, a tenor de la fecha de donación y por tratarse de una pieza sin estrenar, nos sorprende que su propietario la retuviera sin usarla por espacio de varios lustros si su intención, caso de haberla

31 La custodia siciliana del convento franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila) es, en su estructura, prácticamente igual a la del museo diocesano y catedralicio de Valladolid: ésta muestra orla de contario en la plataforma y calados al sesgo sobre el nudo, detalles ornamentales que no figuran en el ejemplar de Arenas; por el contrario, el cerco radiado del modelo arenense se remata con estrellas y el vallisoletano no. También debe ser semejante a otras existentes en Palermo (Galleria Regionale de Sicilia, núm. 8.216), y en la catedral de La Valeta en Malta. Sobre estas custodias y otras semejantes puede consultarse: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700)*. Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 280.

32 El documento aparece escrito y firmado por el referido marqués: Archivo Conventual, caja 3, carpeta 2, doc. suelto núm. 16, (10), r. y v.

Lámina 4. *Ignacio Álvarez Arintero Fernández (1763). Custodia. Museo Franciscano de Arte Sacro. Arenas de San Pedro (Ávila).*

adquirido él, era regalarla. Ante la hipótesis de acercar la fecha de fabricación al año en que fue entregada al convento (1685) se evidenciaría la persistencia del referido modelo en los talleres sicilianos.

De estilo rococó, plata sobredorada con reservas de fundición e historiada, es la custodia (lám. 4) que proviene del convento segoviano de San Francisco (68 cm de altura, 31 cm del sol y 28,5 cm x 22 la peana; I, 4). Presenta planta tetralobulada inscrita en una elipse, amplia pestaña historiada, escocia, peana labrada con esplendidez dividida en seis campos que insertan fronda vegetal y cuatro tarjas ovales formadas por *ces*, abanicos rocallosos y lecho con red romboidea donde se alojan, respectivamente, el Tetramorfo acompañado de la fi gura sedente de cada evangelista; cuatro rostros de querubines rodean el reducido gollete; la leyenda –que se inscribió con

letras capitales a doble perfil y campo estriado horizontalmente–, reza lo siguiente: SE HIZO. ESTA CVSTODIA. CON LAS. LIMOSNAS DE LOS HERMANOS. DE LA SANTA. I (*sic*) BENERABLE ORDEN TERCERA DESTA ZIVDA. DE SEGOBIA (*sic*). AÑO 1763. El astil, compuesto por sucesión de escocias y toros cuadrilobulados, aparece cincelado con reproducción de tornapuntas, *ces*, idealización florácea, e inserta el achatado nudo que alberga cuatro rostros alados de diseño distinto a los del gollete; el espigón troncocilíndrico –rematado por un par de testas angelicales algo mayores–, recibe el ostensorio solar . Éste, de gran desarrollo, se compone de marco cóncavo y estriado, arrebol de nubes con querubines y cuarenta haces de ráfagas formadas por destellos rectilíneos de distinto tamaño; sobre el cénit figuran una paloma, símbolo zoomorfo del Espíritu Santo, un ramo de azucenas y la cruz de colofón: es de tramos fi tomórficos, floronada y con destellos en las enjutas exteriores del cuadrón.

Las marcas acreditativas figuran repetidas sobre el borde del zócalo y en varios destellos del sol. La impronta que corresponde al artífce es **ALBA/RES** y pertenece a Ignacio Álvarez Arintero Fernández (1713/14-1795), artífi ce de rancio abolengo del que existe abundante documentación relativa a manufacturas realizadas a partir de 1738, como aderezos y composturas; fue platero oficial de la catedral de Segovia y de él se conservan, al menos, una cuarentena de obras [33]. La marca **J./NAIERA** alude al contraste marcador Baltasar de Nájera Ruiz, platero de Segovia que reunió «en su persona los cargos de marcador de plata y oro, y el de contraste de pesos y pesa de ambos metales» [34]. Le sucedió en ese cargo su hijo José de Nájera Aragón que lo ejerció desde 1774 a 1780, cuando el 3 de enero de este último año el Concejo segoviano decidió suspender temporalmente dicho cargo[35]. La impronta toponímica resulta ser una reducción idealizada y esquemática del acueducto de Segovia. Se trata de una de los dos variantes distintas utilizadas por Baltasar de Nájera y que pudo emplearla, al menos, desde 1757 hasta 1773 [36]. Sin duda, esta custodia fabricada en Segovia durante 1763, gracias a las dádivas y devoción al Santísimo Sacramento de la Orden Tercera Franciscana, es una de las manufacturas de plata más exquisitas del Museo.

---

33 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX.* Tesis doctoral inédita, asentada en la Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte II, Madrid, 1988, pp. 34 y 381-387. En su exhaustiva, pormenorizada y acertada tarea investigadora el autor cita, entre el numeroso elenco de manufacturas conservadas del referido artífi ce, las custodias de las iglesias de San Martín (Segovia, 1740), Santa Cruz de la Salceda (Burgos, 1765) San Antonio El Real (Segovia, 1760), Fuente de Santa Cruz (1765), San Lorenzo (Segovia, 1767), Grajera (1768), Santísima Trinidad (Segovia, 1772) y la de Encinillas.

34 F.J. MONTALVO MARTÍN, «Marcas de localidad…» ob. cit., p. 339.

35 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana…* ob. cit., p. 31.

36 F.J. MONTALVO MARTÍN, «Marcas de localidad…» ob. cit., p. 341.

Mazas ceremoniales civiles en Navarra

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

La maza o cetro, como símbolo de autoridad, ha sido de uso habitual en el ceremonial y protocolo de diferentes instituciones, como signo de distinción y poder a lo largo de la historia. Su empleo se significó a lo largo del quinientos, y sobre todo durante el reinado de Felipe II, cuando fueron usados de manera habitual tanto por estamentos civiles como religiosos. Estas obras, que se realizaron a imitación de los cetros reales pero de mayores dimensiones, simbolizan el poder ejercido por sus propietarios, y dado su mayor tamaño, eran llevados o portados por figuras *ad hoc*, los maceros, siguiendo un protocolo concreto, encabezando las comitivas de las instituciones a las que pertenecían cuando éstas participaban en los diferentes actos públicos y procesiones organizados en la ciudad. Así, dependiendo de la importancia de la celebración o acto en el que se requería su uso, podía disponerse la utilización de dos, cuatro o seis mazas. Debido a ello, y cuando la institución propietaria era civil, en estas piezas figuraban en un lugar preeminente y claramente visibles, los escudos de armas o emblemas heráldicos de los organismos que las habían encargado. Mientras que en caso de estamentos religiosos, en las cabezas de las mazas se disponían representaciones religiosas, principalmente las figuras de Cristo, la Virgen María, Apóstoles o Santos.

Estilísticamente las mazas ceremoniales conservadas en Navarra para uso civil repiten los modelos de macollas de cruz procesional labrados en el momento de realización de la pieza, pudiendo distinguirse dos formatos diferentes, la de templete arquitectónico, que bien puede ser cilíndrico o hexagonal, con variantes según el momento en que fueron labradas, y la que presentan esquema periforme invertido,

con grandes asas o tornapuntas en ese adosadas a la cabeza. Al primer modelo responden las mazas de la Diputación de Navarra y las de los Ayuntamiento de Olite, Pamplona, Puente la Reina, Sangüesa y Estella. Estas mazas siguen un esquema formal muy similar al de otras obras de esta misma tipología, como podemos ver en unas mazas de la colección Alorda Derksen, labradas en Palencia en el segundo cuarto del siglo XVII. Mientras que mayores diferencias en su concepción presentan las mazas del A yuntamiento de Tudela, que siguen una variante evolucionada del modelo de las mazas de los ayuntamientos de Alcalá de Henares, Madrid o Toledo, en las que la cabeza se forma por un vástago central al que se adosan tornapuntas en ese figurando bichas, aunque en el caso de las piezas de Tudela este vástago central adquiere mayor desarrollo convirtiéndose en un cuerpo periforme. A caballo entre ambas fórmulas se encuentran las mazas de los ayuntamientos de Salamanca y Valladolid[1], en las que la cabeza adquiere formas arquitectónicas, pero que adosan bichas y tornapuntas en ese respectivamente, que se disponen radialmente a la cabeza. Dado que todas las piezas aquí mencionadas pertenecen a diferentes ayuntamientos, salvo las de la Diputación de Navarra, comparten el mismo motivo decorativo principal en la cabeza: los escudos municipales de las ciudades a las que pertenecen, que en el caso de las mazas de la Diputación de Navarra se han sustituido por las armas del viejo reino de Navarra.

El privilegio de uso de las mazas como símbolo de representación fue logrado por numerosas corporaciones municipales a lo largo de los siglos XVI y XVII, resaltando y prestigiando su estatus como entidad dentro del complejo organigrama de las instituciones civiles de los diferentes reinos que componían la monarquía hispánica, que venía ya refrendado por el asiento en Cortes de dichas ciudades y villas. Igualmente, las Cortes de Navarra consiguieron del rey Felipe III en 1600 el privilegio de acompañamiento de mazas para dicha institución, heredera de la cual es la Diputación Foral de Navarra. Su uso en las diversas ceremonias en las que participaba las instituciones a las que pertenecían venía regulado por el protocolo de dicha entidad. De esta forma, en Navarra cuando se celebraban las sesiones de las Cortes generales del Reino, los representantes de la Diputación se hacían acompañar de dos maceros, y los mismo hacían los síndicos o procuradores de las ciudades y villas navarras con asiento en Cortes, sobre todo las cabeza de Merindad, que también disponían de sendas mazas ceremoniales, bien labradas en plata, las más ricas, o bien realizadas en maderas policromadas y doradas.

Tal y como se ha indicado, estas piezas eran portadas por unas fi guras *ad hoc*, los maceros, quienes vestían un uniforme compuesto generalmente por unas gra-

1 VV.AA., *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León* . Valladolid, 1999; VV.AA., *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V* . La Coruña, 2000; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2005; y C. ESTERAS MARTÍN, *La colección Alorda Derksen. Platería de los siglos XIV–XVIII. (Obras escogidas)*. Madrid, 2005.

mallas rojas, con rafes galoneados de terciopelo y oro. Generalmente los maceros se acompañaban en las grandes celebraciones de los Reyes de armas, que portaban la bandera municipal, y de timbaleros y clarineros, todos ellos ostentando en su indumentaria las armas y emblemas heráldicos de la ciudad o institución a la que representaban.

LAS MAZAS

Varias son las mazas ceremoniales que han llegado hasta nuestros días en Navarra, entre los que se incluyen las de la Diputación de Navarra, heredera de las Cortes Generales del viejo Reino, y las de los ayuntamientos de Pamplona, Tudela, Olite, Estella, Sangüesa y Puente la Reina, todos ellos, salvo el último, cabeza de las merindades históricas en que se divide Navarra. Estas piezas están realizadas en plata en su color, excepto las de Sangüesa y las Estella, labradas en plata sobredorada. La maza de Olite responde a modelos manieristas, mientras que un poco más avanzadas, de tradición clasicista, son las mazas de la Diputación y la del Ayuntamiento de Puente la Reina, mientras que las de Pamplona responden a dos momentos diferentes, el cañón de una de ellas es obra manierista de 1555 y la cabeza junto a las otras dos mazas son piezas de finales del siglo XVIII. Y neoclásicas, de la primera mitad del siglo XIX, son las mazas del Ayuntamiento de Tudela y las del de Sangüesa, estas últimas más avanzadas, y finalmente de la misma centuria, pero de estilo neogótico, son las del regimiento de Estella.

Característica definitoria de todas estas piezas, salvo de la maza de Olite, es la presencia en todas ellas como elemento decorativo principal del escudo de armas o emblema heráldico de la institución a que representan, ya que no hay que olvidar su función protocolaria representando a dicha entidad, en todas las ceremonias en las que participaba. El hecho de que la maza de Olite no presente como elemento ornamental las armas de la ciudad nos hace creer que dicha pieza no fue encargada por el regimiento olitense, como veremos a continuación.

La pieza más antigua de todas las conservadas en Navarra, es la maza del **Ayuntamiento de Olite** (87 x 10 / 5 cm) (lám. 1), que combina la plata en su color con la plata sobredorada, y se concibe de manera arquitectónica. Se articula por medio de un cañón cilíndrico divido en cuatro tramos por anillos, el último de los cuales, que presenta una rica decoración, tiene un pequeño cuerpo cilíndrico estriado que da paso a la cabeza. Ésta es tripartita, sobre un cuerpo en forma de grueso anillo convexo se asienta un cuerpo cilíndrico seguido, sobre un cuerpo cóncavo, de otro anillo convexo rematado por una peana que ha perdido el elemento que serviría de remate. Esta estructura formal se inspira en las macollas arquitectónicas de las cruces del mismo periodo.

Presenta una rica decoración manierista cincelada que recubre por completo el último cuerpo del cañón y la cabeza. En el cañón la ornamentación se dispone en forma de flores esquemáticas que se inscriben en elementos almendrados. La cabeza

LÁMINA 1. *Maza. Hernando de Oñate el menor. 1579. Ayuntamiento de Olite.*

presenta hornacinas aveneradas enmarcadas por cartones recortados que en el cuerpo inferior alojan bustos de obispos y santos, y en el superior figuras de apóstoles, todas ellas repetidas y algunas sobredoradas. Las hornacinas alternan con costillas avolutadas, que marcan los frentes de la cabeza.

Lleva estampada la marca de autoría o/H/OÑATE, punzón correspondiente al platero Hernando de Oñate el mayor, uno de los maestros más sobresalientes de Navarra en la segunda mitad del siglo XVI, con una rica producción de la que apenas ha quedado obra, aunque sí numerosas noticias documentales. En 1579 Oñate se comprometió con la iglesia de Ujué para realizar un juego de cuatro cetros, que debían seguir el modelo de los realizados por el mismo platero para la iglesia de San Pedro de Olite, y que tenían « *figuras de baziado* »[2], como las que se inscriben en la cabeza del cetro conservado por el regimiento olitense. Igualmente, en esta pieza podemos apreciar motivos decorativos e iconográficos idénticos a los que aparecen en el copón de Tafalla, obra del mismo maestro. Debido a la iconografía que presenta, de carácter religioso, y a las ausencia de las armas de la ciudad, habitual e incluso obligatoria en las piezas de este tipo, nos hace pensar que esta obra fue realizada por un comitente religioso, y que habría llegado al regimiento olitense seguramente a lo largo del XIX, durante los procesos de desamortización, procedente de alguna de las parroquiales de la ciudad, quizás de la de San Pedro, para la cual sabemos que el platero autor de esta obra había realizado un juego de cetros en 1579, cronología que coincide con la de realización de esta obra.

En el Palacio de Navarra se conservan un conjunto de dos mazas (lám. 2) ceremoniales perteneciente a la **Diputación de Navarra**, ya que tras numerosas gestiones llevadas a cabo por la Diputación del Reino, a través de sus agentes en la corte, a partir del año 1572, las Cortes de Navarra lograron que el rey Felipe III otorgase a dicha institución la concesión del privilegio de acompañamiento de mazas en 1600.

Estas piezas (104 x 5 / 18 x 5 / 18 cm) están formadas por un cañón cilíndrico estriado, bipartito mediante un toro de cuarto de bocel, y con la parte inferior re-

2 M.C. HEREDIA MORENO y A. ORBE SIVATTE, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*. Pamplona, 1998, p. 217.

Lámina 2. *Mazas. Miguel Cerdán y García de Zabalza. 1604. Diputación de Navarra.*

matada por un cuerpo similar al anterior. La cabeza, que sigue modelos de macollas arquitectónicas, en forma de templete hexagonal, esta articulada por medio de pestañas rectas seguidas de un cuerpo semiesférico gallonado con una pestaña cóncava superior, que da paso a un templete hexagonal. Éste tiene las aristas resaltadas por columnas adosadas de orden corintio, mientras que en los seis frentes se disponen escudos con las armas de Navarra. Sobre el cuerpo principal asienta una cúpula gallonada rematada por un pomo liso superior , formado por un cuerpo cóncavo seguido de un anillo plano. A la parte superior y media del cañón se adosan unas arandelas circulares a las que se sujeta una cadena formada por eslabones alternos circulares y ovalados, estos últimos recortados y calados.

Nos encontramos ante unas piezas de gran sobriedad, de carácter clasicista, con una decoración muy sencilla que se centra en los seis frentes de la cabeza, en los que se disponen repujadas las armas de Navarra, escudo con esmeralda central con ocho brazos de eslabones de cadenas radiales a la misma unidos a eslabones paralelos al borde, sobre un fondo granulado, y timbradas por corona real, enmarcadas por elementos vegetales y cartones recortados grabados. Limitándose el resto de la ornamentación a los gallones de los cuerpos inferior y superior de la cabeza, y a los elementos geométricos de uno de los anillos superiores del cañón, así como a las estrías del mismo.

Aunque ninguna de las dos mazas presentan marcas de localidad o autoría, gracias a la documentación sabemos que estas piezas fueron encargadas por la Diputación del Reino en 1604 al platero Miguel Cerdán, quien las labró en colaboración con su yerno García de Zabalza. Migue Cerdán (c. 1563-1606)[3] maestro vecino de Pamplona, es uno de los fi rmantes de las ordenanzas del gremio de plateros de Pamplona de 1587, que se formó como platero con el artífi ce Juan de Funes. Dado que no se ha conservado ninguna otra obra realizada por este artífi ce, desconocemos el alcance de su intervención en estas piezas. Una de sus hijas, Juana, se casó con el platero García de Zabalza (1577-1639)[4], quien se encargó de terminar las mazas aquí estudiadas. Zabalza fue uno de los plateros más destacados del primer tercio del siglo XVII en el taller de Pamplona, discípulo de V elazquez de Medrano, de quien tomará la tradición clasicista y la belleza de las proporciones que se aprecian en su obra. Dado las numerosas reparaciones que han sufrido las mazas aquí estudiadas a lo largo de la historia no podemos diferenciar la mano de ambos maestros en su labra, ni delimitar el alcance de la intervención de artífi ces posteriores. Entre los plateros que compusieron estas piezas nos encontramos a una amplia nómina de artífices que trabajaron en Pamplona a lo largo de los siglos del barroco, como Domingo Martínez de Bujanda, quien las compuso en 1658, José de salcedo en 1677, Cristóbal Martínez de Bujanda en 1690, un platero anónimo en 1705, Hernando de Yabar en 1714, Miguel de Cildoz en 1785, Pedro Antonio Sasa en 1808 y V icente Sasa en 1830 y 1834 [5], siendo restauradas por última vez por la joyería Astrain de Pamplona en torno al año 2000.

En el **Ayuntamiento de Puente la Reina** se conserva una maza ceremonial barroca (74 cm), datable en la segunda mitad del siglo XVII. Se trata de una pieza labrada en plata en su color, formada por un cañón cilíndrico tripartito por medio de toros convexos, con el remate semiesférico con anillo gallonado en la parte inferior, sobre el que asienta la cabeza, a la manera de las macollas arquitectónicas de las cruces procesionales del momento. Dicha cabeza sigue modelos de templete

3 Ibídem, pp. 95-96.

4 M. ORBE SIVATTE, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del barroco* . Pamplona, 2008, pp. 261-262.

5 J.J. MARTINENA RUIZ, *El palacio de Navarra* . Pamplona, 1985, p. 171.

arquitectónico de base circular, y se asienta sobre un cuerpo de cuarto de bocel de amplio desarrollo, mientras que por la parte superior esta enmarcado por una cúpula semiesférica rematada por una perinola. El templete circular se articula mediante grandes costillas avolutadas que lo dividen en cuatro frentes. En la perinola de remate de la cúpula y en la parte superior del cañón se disponen sendas arandelas a las que se ajustan las cadenas, formadas por eslabones circulares y rectangulares calados alternos, con pequeñas arandelas circulares intercaladas.

Presenta una rica decoración cincelada centrada en el cuerpo del templete por las armas de Puente la Reina, escudo con tres torres sobre un puente de tres arcos, con ventanas en los machones, con bordura de las cadenas de Navarra, y timbrado por corona, mientras que en el cuerpo de cuarto de bocel y cúpula que enmarcan al templete se disponen grandes ces vegetales enfrentadas alternando con gallones planos, que recubren por completo la superfi cie en la que se asientan. Este escudo que figura en estas mazas es una variante de las armas de la villa, ya que ha eliminado la figura de la Virgen situada en la torre central y un pájaro entre ésta y la torre de la derecha, figuras alusivas a la Virgen del Txori, talla mariana de la Virgen del Puy que presidía antiguamente una de las torres sobre el puente que da nombre a esta localidad, y que hoy se conserva en la vecina iglesia de San Pedro.

Esta obra no presenta marcas ni de autoría ni de localidad, y tampoco hemos encontrado noticias documentales sobre su elaboración, siendo de resaltar el hecho de que dicha maza pertenezca a un regimiento que no sólo no es cabeza de una de las Merindades históricas en que se dividía Navarra, sino que Puente la Reina ni siquiera ostenta el título de ciudad, ya que tan sólo tiene el rango de villa.

En el **Ayuntamiento de Pamplona**, capital del antiguo reino de Navarra y cabeza de la merindad de su mismo nombre, se conserva un conjunto de tres mazas (lám. 3). El reglamento de la ciudad de Pamplona establece que en las grandes solemnidades el regimiento debe ir acompañado de las mazas, presidiendo la comitiva la bandera de la ciudad, llevada por concejales jurados, precedida por timbaleros y clarineros, y seguida de un macero y un librea. Mientras que tras la corporación municipal se situará otro de los maceros acompañado de tres libreas [6]. Sin embargo dichas ordenanzas no contemplaban la existencia de tres mazas, sino de dos, que son las que se indica utilizar , y en la actualidad los maceros se sitúan en triángulo tras la bandera municipal y precediendo al cuerpo del A yuntamiento. Estas mazas todavía hoy siguen ocupando un lugar de preeminencia en la vida de la ciudad, conservándose con todo honor en el despacho de la alcaldía [7].

Las tres piezas siguen el modelo de mazas de macolla arquitectónica, una de ellas (88 x 4,5 / 16 x 4,5 / 16 cm) conjuga un cañón de finales del siglo XVI con una cabeza neoclásica, mientras que las otras dos (86 x 4 / 16 x 4 / 16 cm) responden

6 V. REDÍN, *Usos y costumbres del A yuntamiento de Pamplona*. Pamplona, 1987, p. 218.

7 J.L. MOLINS MUGUET A, «Casa Consistorial de Pamplona», en *Casas Consistoriales de Navarra*. Pamplona, 1988, pp. 108-109

LÁMINA 3. *Mazas. Miguel de Borgoña y José Iriarte. 1555 y fi nales del S. XVIII. A yuntamiento de Pamplona.*

por completo a modelos clasicistas de fi nales del siglo XVIII. T al y como hemos señalado, la primera de las mazas presenta un cañón cilíndrico tripartito por medio de anillos, con una rica ornamentación cincelada de carácter manierista articulado por medio de guirnaldas, cintas planas y elementos vegetales y geométricos entre los que se incluye una cartela que inscribe la fecha 1555, y que esta rematado por un cuerpo a modo de nudo o macolla, periforme invertido bipartito, con la parte inferior bulbosa y la superior cilíndrica lisa. No se ha conservado la cabeza de esta maza, aunque sin duda alguna seguiría modelos de macolla arquitectónica, quizás

similar a la macolla de la cruz de Atondo [8], obra del mismo autor. Mientras que las otras dos mazas tienen cañones cilíndricos estriados bipartitos por medio de anillos, con el mismo remate que el cañón anterior. Las tres presentan cabeza arquitectónica en forma de templete hexagonal, articulada por medio de un toro que da paso a un cuerpo semiesférico gallonado, sobre el que asienta el templete hexagonal, con las aristas marcadas por columnas exentas de orden corintio, sobre las que se sitúan pomos a modo de jarrón, y que sustentan un friso recto seguido por una cúpula gallonada, igual al cuerpo semiesférico inferior , rematado por una perinola. En la parte superior y en la parte media del cañón se adosan sendas arandelas a la que van sujetas una doble cadena formada por eslabones circulares y rectangulares calados alternos.

En los frentes del templete se sitúan de manera alternan las armas de Pamplona, un escudo que en el campo presenta un león pasante coronado, orlado por las cadenas de Navarra, y un segundo escudo con el emblema de las cinco llagas, con cinco llagas orladas por una cadena de espinas en el campo [9]. Esta decoración se completa con los pomos que rematan las columnas, así como con los gallones de los cuerpos semiesféricos. E igualmente con la ornamentación de carácter manierista que se distribuye por el cañón más antiguo. La articulación de las mazas responde a gustos clasicistas, con una composición muy sobria de gran sencillez, que sigue un esquema simétrico en los cuerpos y volúmenes de la cabeza, donde tan sólo resaltan las armas municipales.

Como ha quedado señalado, se puede observar dos fechas diferentes en la ejecución de estas piezas. Por un lado una de las mazas presenta un cañón manierista datado en 1555, que aunque carece de punzones de autoría, sabemos que fue ejecutado por Miguel de Borgoña; y por otra, los otros dos cañones y las tres cabezas, fueron labradas por el platero José Iriarte a finales del siglo XVIII, tal y como consta por las marcas estampadas en una de ellas, la de autor , IRT, y la de localidad de Pamplona. Igualmente las tres piezas presentan estampada la burilada.

La primera maza municipal de la que se tiene noticia es la labrada en 1555 por Miguel de Borgoña, cuyo cañón todavía se conserva, y que tuvo un coste de ciento dos ducados, trece tarjas y seis cornados. Esta maza tuvo una vida azarosa, ya que, sin ser entregada al Regimiento pamplonés, fue empeñada por sesenta ducados por Antón de Borgoña, padre de Miguel, a Juan de Cruzat para con el dinero pagar deudas de su hijo. La maza fue rescatada en 1564 por Luis de Suescun, yerno y cuñado respectivamente de los anteriores. Posteriormente, en 1559, y ante la visita

---

8 A. ORBE SIVATTE, *Platería del reino de Navarra en el siglo del Renacimiento* . Pamplona, 2000, pp. 236-237.

9 Dicho emblema fue adoptado por el A yuntamiento de Pamplona en 1599 como voto por la finalización de una epidemia de peste, instaurándose al mismo tiempo el voto de las Cinco Llagas, que con toda solemnidad, con la asistencia del A yuntamiento en pleno se sigue celebrando en la iglesia de San Agustín cada Jueves Santo.

a la ciudad de Isabel de Valois, camino de la corte para contraer matrimonio con Felipe II, la ciudad encargó a Antón de Borgoña la elaboración de dos mazas más, de menor tamaño que la existente, valoradas por el platero Pedro del Mercado en veinticuatro ducados[10]. Con toda probabilidad estas dos últimas mazas, así como la cabeza de la primera, se conservaron hasta a finales del siglo XVIII, momento en que se sustituyeron por las mazas actuales, labradas por el platero José Iriarte. Finalmente estas piezas fueron restauradas por última vez en 1983 por el joyero pamplonés Pedro Bueno[11].

Son abundantes las noticias conservadas de los tres plateros implicados en la ejecución de estas piezas por encargo del regimiento pamplonés. Así, el autor del cañón manierista de la maza es Miguel de Borgoña (1528-1561), miembro de una conocida dinastía de plateros pamploneses, pero que no se formó con su padre, también platero, sino en un centro indeterminado de Castilla. Sucedió a su progenitor en el cargo de entallador de la Casa de la Moneda y de afinador de marcos y pesos. Figura entre los maestros que firmaron las ordenanzas del gremio de plateros de Pamplona de 1554 y 1557. Tuvo una vida azarosa, con constantes problemas en su matrimonio, que desembocaron en numerosos pleitos, entre los cuales se encuentra el entablado entre su viuda y su cuñado, Luis de Suescun, por la terminación de las mazas encargadas por el regimiento pamplonés. Padre del anterior, y autor de las dos mazas de menor tamaño para el ayuntamiento de Pamplona, es Antón de Borgoña (1496-1562) platero de amplia proyección, que estuvo relacionado por lazos familiares con otros artífices y dinastías de la ciudad. A este maestro lo vemos entre los firmantes de las ordenanzas del gremio de plateros de Pamplona de 1554, ocupando así mismo los cargos de entallador de la Casa de la Moneda desde 1530, así como grabador de la moneda y afinador de los marcos y pesos. A pesar de su dilatada trayectoria y de la estimación que parece que gozó, al final de su vida se vio envuelto en diferentes pleitos debido a las deudas que dejo su hijo Miguel al morir. Junto a las obras realizadas para instituciones religiosas, sabemos que también trabajó para estamentos civiles, ya que además de las mazas para el regimiento pamplonés, también ejecutó unos candeleros para el Real Consejo en 1543[12]. Finalmente José Iriarte es el autor de las piezas neoclásicas conservadas en la actualidad. Este maestro se formó con Manuel Beramendi, aunque no su nombre no figura en la relación de los plateros examinados por la cofradía de Pamplona, lo que nos hace pensar que quizás se examinó en otro centro, aunque posteriormente se asentó en Pamplona. En la obra de este maestro[13] vamos a poder ver las caracte-

---

10 A. ORBE SIVATTE, ob. cit., pp. 245-246, y M.C. HEREDIA MORENO y A. ORBE SIVATTE, ob. cit., p. 80.

11 *Diario de Navarra*, 18 de junio de 1983, p. 32.

12 Las figuras de estos maestros están magníficamente glosadas en M.C. HEREDIA MORENO y A. ORBE SIVATTE, ob. cit., pp. 78-86.

13 M. ORBE SIVATTE, ob. cit., pp. 286-287.

LÁMINA 4. *Mazas. Primera mitad del S.XIX. A yuntamiento de Tudela.*

rísticas de la platería pamplonesa del setecientos, con obras carentes de decoración y de trazas sencillas, como podemos ver en estas piezas, de líneas arquitectónicas y gran sobriedad decorativa, en las que sin embargo se puede apreciar el dominio de la técnica de este maestro. Sin embargo el prestigio de este artífi ce entre los demás maestros asentados en la capital debía ser considerable cuando el A yuntamiento le encargó la ejecución de estas mazas, símbolo y emblema de la ciudad.

Desconocemos el parentesco entre José y el platero Ignacio Iriarte, natural de Pamplona, que probablemente se formó con Pedro de Aguinagalde, examinándose para obtener el título de maestro el 26 de agosto de 1805, dándosele a elegir la realización de la traza de una palangana, un azafate o una cafetera [14]. Iriarte ejecutó el diseño de ésta última [15], dibujo que presentó al día siguiente, siguiendo modelos neoclásicos, de gran sencillez, con el pico vertedor en forma de cabeza de águila con rico plumaje y remate en la tapa en forma de piña como única decoración. La autoría

14 Agradezco a Eduardo Morales Solchaga, autor de la tesis doctoral *Gremios artísticos en la Pamplona del siglo XVIII* (en prensa), el haberme facilitado los datos relativos a este maestro.

15 M.C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona* . Pamplona, 1991, p. 141.

de este maestro sobre las mazas la descartan la propia cronología de las mismas, y aunque la ejecución de éstas fuese más tardía, también quedaría descartada por el hecho de que sería impensable que el A yuntamiento recurriese a un platero recién examinado para la ejecución de estas obras.

El **Ayuntamiento de Tudela** guarda un conjunto de dos mazas neoclásicas (88 x 4/21 x 4/21 cm) (lám. 4), fechables en la primera mitad del siglo XIX, siendo posteriores a 1810. Ambas piezas presentan un cañón cilíndrico bipartito por medio de un anillo, con la parte inferior rematada por un anillo convexo sobre el que asienta un cuerpo cóncavo con bola. Mientras que a la parte superior se adosan un anillo y un toro convexo de amplio desarrollo que dan paso a un cuerpo cilíndrico liso entre anillos sobre el que asienta la cabeza. Ésta sigue las estructuras de nudos periformes invertidos pero a gran escala, con cuatro grandes volutas en ese en el frente, rematado por un cuerpo cóncavo seguido de un grueso anillo cilíndrico igual al que se dispone en la parte superior del cañón, terminado en un cuerpo aovado bipartito, con la parte inferior decorada por medio de elementos vegetales y la superior lisa. A una de las tornapuntas y a la parte media del cañón se adosan unas arandelas en las que se sujetan las cadenas, formadas por eslabones rectangulares y circulares calados alternos.

Presenta una rica decoración articulada por medio de cenefas de hojas de palma, completadas con molduras perladas, que se disponen en los diferentes cuerpos que componen la cabeza, y que enmarcan en el centro las armas de T udela en plata sobredorada, escudo con castillo sobre un puente, con bordura de las cadenas de Navarra. Igualmente contribuye a la riqueza decorativa de estas mazas las grandes tornapuntas en ese molduradas que se adosan al frente, creando un efecto de gran vistosidad, a lo cual hay que sumar el juego cromático producido por la contraposición entre la plata en su color y la plata sobredorada en que están labradas las armas de la ciudad.

La estructura de estas piezas se aleja de la tipología vista en el resto de obras aquí estudiadas, que siguen modelos de macollas arquitectónicas, y siguen una variante a medio camino entre el modelo empleado por ayuntamientos como los de Alcalá de Henares, T oledo o Madrid, en las que las cabezas de las mazas están formadas por un discreto vástago al que se adosan sierpes o tornapuntas [16], y los de Salamanca y Valladolid, con una cabeza de mayor desarrollo a la que se adosan bichas y tornapuntas [17].

Aunque ninguna de las dos piezas presenta marcas ni de localidad ni de autoría, sabemos que ambas obras fueron realizadas con posterioridad a 1809, en sustitución

16 VV.AA., *El arte de la plata y de las joyas…* ob. cit, p. 133; M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)* . Consejo Superior de Investigaciones Científi cas. Madrid, 2001, pp. 284-286; y J.M. CRUZ V ALDOVINOS, ob. cit., pp. 46-47 y 124-126.

17 VV.AA., *La platería en la época…* ob. cit., pp. 490-493.

de las mazas entregadas por el regimiento tudelano en 10 de julio de dicho año para cubrir gastos de guerra, en el marco de la Guerra de la Independencia contra los ejércitos napoleónicos. Efectivamente, en 1809, y ante la ruina del ayuntamiento, éste tuvo que recurrir a la plata municipal, vendiendo diversas obras de la capilla de Santa Ana, patrona de la ciudad, de patronato municipal, así como las mazas y otras piezas de la casa consistorial, con un peso total de seiscientos noventa y ocho onzas y media, y un valor de diez mil setecientos veintinueve reales de vellón [18].

Las mazas vendidas en 1809 eran unas piezas barrocas, ya que fueron encargadas por el regimiento tudelano en 1681 a los plateros Francisco Huarte y José de Echauri, previa licencia del Real Consejo, obras que tuvieron un coste de 1.000 reales. Nueve años más tarde, en 1690, el regimiento tudelano encargó a Francisco de Huarte, uno de sus autores, la ejecución de unas cadenas de plata para las mismas, cobrando dicho maestro por sus hechuras cuarenta ducados. Estas piezas se hicieron en sustitución de unas anteriores que debían estar en mal estado. Así, en 1645 se pagaba al platero Antonio Zudria por limpiar las mazas, lo que nos indica que había más de una, y disponerlas para su uso en las Cortes Generales de Navarra de dicho año[19]. Dado el estado de los estudios sobre la platería tudelana la información de que disponemos sobre estos maestros es muy escasa, y referente tan sólo a uno de ellos, Juan José de Echauri, en relación a la disputa establecida entre los plateros tudelanos y el gremio de Pamplona sobre la dependencia de los primeros a dicha cofradía. Así, en dicha disputa, se menciona a este maestro en 1696 como marcador y preboste de Tudela, siendo denominado como platero de oro. Igualmente, este artífice figura como uno de los maestros que firman las ordenanzas de la recién creada cofradía de plateros de Tudela en 1697. Dichas ordenanzas fueron sometidas a la aprobación del regimiento tudelano y del Consejo Real de Navarra, el primero aprobó su formación, mientras que el segundo tan sólo dio por examinados dos plateros, entre ellos Echauri, quienes deberían examinar al resto de solicitantes [20].

Pero el regimiento ribero no sólo cuido de la labra de las nuevas mazas en 1809, sino que también proveyó una vestimenta adecuada para los maceros, ya que al mismo tiempo que encargó estas piezas dispuso que se hiciesen para sus portadores unas gramallas y gorras de damasco carmesí adornadas de plumas, labor de las que se encargaron el sastre Diego Sanz y el cordonero Miguel Gil [21].

También en el **Ayuntamiento de Sangüesa**, capital de la Merindad de su mismo nombre, se conserva un conjunto de dos mazas en plata sobredorada de carácter decimonónico siguiendo también modelos de macolla de cruz procesional y postulados neoclásicos. Se trata de unas piezas labradas en plata en su color, con varal

18 M. SAINZ PÉREZ DE LABORDA, *Apuntes tudelanos*. Tudela, 1969, pp. 591-592.

19 F. FUENTES PASCUAL, *Bocetos de Historia Tudelana*. Tudela, 1958, p. 106.

20 E. MORALES SOLCHAGA, «La hermandad de San Eloy de Tudela, una corporación de tardía fundación», en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 559-569.

21 F. FUENTES PASCUAL, ob. cit, p. 106.

cilíndrico de doble cuerpo, ambos con el fuste liso, el inferior de diámetro más estrecho y rematado por un elemento convexo. El cuerpo superior , que presenta el mismo esquema que el anterior , pero de mayor diámetro, tiene sendas anillas para pasar las cadenas, formadas por eslabones circulares calados. Sobre este cañón asienta la cabeza de la maza, que se dispone sobre un anillo convexo gallonado, y se articula mediante un templete cilíndrico enmarcado en la parte inferior por varios cuerpos y molduras cóncavas y estriadas, y en la superior por una cúpula gallonada sobre una moldura cóncava también gallonada.

Junto a la decoración de gallones planos y estrías que se disponen en los diferentes cuerpos que enmarcan el templete, y en los frentes de éste último, se disponen grandes escudos sobrepuestos con las armas de Sangüesa, escudo partido, primero un castillo de tres torres, y segundo cuatro palos, timbrado por corona real, sobre cartones retorcidos, alternando en el cuerpo de la maza con grandes fl ores de lis enmarcadas por elementos vegetales. Podemos apreciar como este escudo es una variante o adaptación de las armas de la ciudad concedidas por el rey Luis el Hutín en 1312, que se siguen usando en la actualidad, ya que junto a los elementos reseñados se añadían la primera y última letras del nombre de la ciudad S.A, enmarcando el castillo, así como el lema *La que nunca faltó*, en la parte inferior.

Aunque estas piezas carecen de marcas e ignoramos cuando fueron encargadas por el ayuntamiento de Sangüesa, gracias al análisis estilístico, en unas obras de carácter neoclásico, nos hace adscribirlas a mediados del siglo XIX, momento en que no sólo dicho regimiento se proveyó de unas mazas, sino que también diversas iglesias encargaron piezas similares a éstas, como pueden ser las de San Miguel de Corella, la de Santiago de Puente la Reina o las de la catedral de T udela, las tres siguiendo postulados más claramente clasicistas [22].

Finalmente en el **Ayuntamiento de Estella** se conserva un conjunto de dos mazas neogóticas (92 x 31 x 17 cm) labradas en metal plateado, y que al igual que los ejemplares precedentes siguen en la cabeza los modelos de macolla arquitectónica. Presentan cañón cilíndrico entre dos anillos convexos, rematado en la parte inferior por una bola, mientras que la superior da paso a la cabeza. Ésta sigue el modelo de un templete hexagonal con una rica arquitectura de orden gótico, asentado sobre un cuerpo troncopiramidal invertido, con las aristas marcadas por medio de una cenefa de cardina. El templete de planta hexagonal presenta los frentes decorados mediante arcos apuntados sustentados en columnas, que se traducen en su interior en arcos trilobulados que cobijan una superficie con retícula romboidal, separándose los frentes mediante contrafuertes exentos con tornapuntas vegetales en la parte superior. Sobre el templete se sitúa un cuerpo similar al que sirve de asiento al mismo, rematado por una estrella de ocho puntas, emblema de la ciudad de Estella.

---

22 M.C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. V** Merindad de Pamplona*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1996, p. 525; e I. MIGUÉLIZ V ALCARLOS, «Cetros», en *Tudela. El legado de una catedral* . Gobierno de Navarra. Tudela, 2007, p. 275.

A la parte inferior y superior del cañón se adosan sendas arandelas para sujetar las cadenas, formados por eslabones ovales en forma de ocho calados, que recuerdan en su perfil a las cadenas de Navarra.

Presenta una rica ornamentación de carácter neogótico, al igual que la arquitectura, articulada por medio de tracerías caladas, cenefas de cardina, elementos vegetales y retículas de rombos, que se distribuyen por toda la pieza, buscando ricos juegos de luces y cromáticas que dan gran vistosidad a estas obras. Hay que señalar como a diferencia del resto de mazas aquí estudiadas, las de Estella no presentan en los frentes del templete el escudo heráldico con las armas de la ciudad, sino que el elementos principal o emblema de éstas, y que da nombre a la ciudad, la estrella, aparecen rematando ambas piezas.

Tal y como se ha dicho, estas piezas siguen modelos neogóticos propios de finales del siglo XIX, cuando probablemente el regimiento estellés habría mandado su ejecución en sustitución de unas obras anteriores de las que no se tiene noticia. Pero el hecho de que todas las cabezas de Merindad cuenten con su juego de mazas, y de que Estella tenga también otro tipo de emblemas y de tradiciones protocolarias, como pueden ser las medallas de los regidores municipales o el acompañamiento de timbaleros, clarineros y alguaciles cuando el regimiento salía en cuerpo de comunidad, al igual que el resto de cabezas de Merindad de Navarra, tal y como hemos visto a lo largo de estas páginas, nos hacen pensar que también contaría con unas mazas antiguas, que como ya hemos dicho habrían sido sustituidas por las aquí estudiadas.

La restauración de orfebrería: alteraciones y criterios de intervención

Mª PAZ NAVARRO PÉREZ
Restauradora de orfebrería del I.P.C.E. (Instituto del Patrimonio Cultural Español)

El presente trabajo aborda de forma teórica la problemática en torno a la restauración de obras de arte en orfebrería, con el fin de sentar las bases generales sobre las pautas a seguir en el momento de intervenir este tipo de objetos.

Por definición, las piezas de orfebrería están hechas en materiales frágiles, preciosos como la plata, el oro, piedras preciosas y se utilizan técnicas decorativas tan delicadas como el esmalte o el dorado, encontrándose a menudo compuestas de elementos desmontables y por tanto fácilmente reemplazables.

Algunas piezas son esencialmente ornamentales, estando a lo largo de los tiempos dedicadas a la decoración de recintos o para el culto de las distintas religiones; otra utilidad de estos objetos es la de adornar a las personas y así realzar la belleza según los cánones del momento, determinando el poder, rango y riqueza de los que las poseen.

Dentro del tema que nos ocupa, los objetos se pueden dividir en dos grandes grupos: orfebrería civil y religiosa. Los problemas que plantean este tipo de objetos son específicos e inherentes al material y a su estructura. Bien es sabido que esta disciplina no ha sido tratada dentro de los círculos habituales de restauración y raramente abordada en las grandes publicaciones que sobre esta profesión se hacen, pero si realizada de forma cotidiana por personas que su oficio no es propiamente el de *restaurar* y que por tanto nada tienen que ver con los criterios que rigen esta profesión.

CONSIDERACIONES EN LA RESTAURACIÓN DE ORFEBRERÍA

Son tres los aspectos que considero específicos en este campo de la restauración y que van a determinar los criterios a seguir en el momento de intervenir estos objetos. Alguno de ellos o cada uno por separado se pueden encontrar en cualquier otro campo de la restauración, como puede ser la pintura o la escultura, pero la combinación de los tres le concierne única y exclusivamente a la restauración de orfebrería. Estos aspectos son:

1. La naturaleza material de los objetos

Según la naturaleza, los materiales que componen las piezas que nos interesan se pueden agrupar en inorgánicos y orgánicos.

1) Inorgánicos:
- 1.a.) Metales.
  - 1.a.1.) Oro
  - 1.a.2.) Plata
  - 1.a.3.) Aleaciones de base cobre etc.
- 1.b.) Minerales
  - 1.b.1.) Piedras Preciosas
  - 1.b.2.) Piedras Semipreciosas
  - 1.b.3.) Vidrios
  - 1.b.4.) Esmaltes
  - 1.b.5.) Cerámica etc.

2) Orgánicos:
- 2.a.) Corales
- 2.b.) Perlas
- 2.c.) Nácar
- 2.d.) Madreperla
- 2.e.) Marfil
- 2.g.) Tejidos
- 2.h.) Hueso etc.

Los metales con los que se realizan las piezas de orfebrería, son como hemos dicho anteriormente, metales nobles y la significación en la vida real como signo de prestigio social se manifestaba a través de la posesión de objetos realizados en estos metales. Una de sus características es la maleabilidad, pero al mismo tiempo lleva unido la falta de resistencia y por tanto la facilidad para deformarse, no siendo capaces de resistir un uso constante sin perder su forma original; esta es una de las causas por las que generalmente se encuentran aleados con otros metales: oro con plata o cada uno de estos con cobre, la finalidad es darles más dureza al objeto y evitar las alteraciones mecánicas.

El oro en si no se corroe, permanece siempre en estado metálico siendo este el motivo, junto con su rareza, por lo que ha sido muy apreciado en todas las civilizaciones, desde la antigüedad hasta nuestros días y en opinión de Ana Ávila [1] *atiende a conceptos tradicionales ligados a la idea de la ostentación, la realeza y la*

1 A. ÁVILA, «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, I*. Madrid, 1989, pp. 103-108.

divinidad, su utilización se dota de un doble significado, de ahí su carácter divino que potencia el efecto radiante del sol celestial, frente al sentido de ostentación social y riqueza que representa.

Los metales como el cobre y en mayor número la plata, pueden enriquecerse por medio del dorado, que se aplica sobre el metal, de forma total o parcial según las épocas y estilos, en ocasiones se adornan con piedras preciosas o semipreciosas, esmaltes, cristal de roca e incluso camafeos antiguos, en los que el artífice combina los colores y formas para darles mayor vistosidad y valor.

Con estos datos podemos pensar que las alteraciones que presenten serán muy variadas y dependerán de los materiales que las componen. Unido a todo esto hay que tener en cuenta el mantenimiento y antigüedad de la pieza, pensemos que las obras que normalmente intervenimos en orfebrería están en uso y fueron realizadas, para ser contempladas en todo su esplendor.

2. La estructura compositiva de la pieza

Es uno de los aspectos más importantes en el momento que nos enfrentemos a este tipo de trabajo.

Dado que el metal más utilizado en nuestras piezas de orfebrería son las aleaciones de base plata y sabiendo la maleabilidad y fragilidad de la misma, en el momento de realizar objetos de un relativo tamaño se hace necesaria la utilización de un «*alma*» o estructura interna, generalmente de madera sobre la que se van aplicado los elementos de plata, recubriendo su superficie de forma que le dan consistencia a la obra y le permiten su estabilidad, abaratando el costo de la misma.

Pero este aspecto con el paso de los años se vuelve en su contra, pues dada la movilidad de la madera y las alteraciones que produce la humedad en la misma, hace que con el tiempo esta estructura interna que era estable, se vuelva descohesionada y no sirva de sujeción a la plata que la recubre. Éste es el problema más importante en cuanto a intervención de piezas de orfebrería y al que tenemos que prestar mayor atención (lám. 1).

Por otro lado este tipo de obras están concebidas como un «*puzzle*», que se van estructurando y uniendo según un proyecto previo, con lo cual cada una tiene

Lámina 1. *Pérdida de la resistencia mecánica en la estructura interna de madera.*

una posición y solo una, esto hace que en la gran mayoría de los casos y en piezas de cierta envergadura estén marcadas, generalmente con números romanos. Ahora bien, lo que nosotros nos encontramos son piezas que han sido consideradas de gran valor y por lo mismo se han tratado de mantener visibles y utilizables, esto ha hecho que en un gran número de ellas se hayan « *intervenido*» a lo largo de su historia, estas «*intervenciones*», en su mayoría, no han sido realizadas por personas expertas en el tema, o los métodos utilizados no han sido los más adecuados, y así, o su colocación no ha sido en el lugar adecuado o el material, soldaduras de estaño-plomo, aportado fundamentalmente en el siglo XIX, ha provocado más perjuicio a la obra ya deteriorada.

Con estas premisas podemos concluir , que un gran número de piezas cuando llegan a nuestras manos, las encontramos en el mejor de los casos con las piezas mal colocadas o sin unión entre ellas y en el peor de los casos con roturas de alguno de los elementos, mutiladas para conseguir adaptarlas o incluso la combinación de ambas soluciones, lo que ha dado lugar a un nuevo objeto.

3. La utilización de las piezas

Es el tercer punto que les confi ere una singularidad en el momento en que nos planteamos la intervención en este tipo de obras.

No es lo mismo que una cruz procesional o una custodia vaya a estar metida en una vitrina, expuesta en *un museo*, a que esa pieza sea sacada en procesión cada vez que en la iglesia se realice un entierro o el día del Corpus Christi.

Puedo decir que el 85% de objetos de orfebrería en los que se intervienen corresponden a objetos de culto, lo que quiere decir, que son objetos que en mayor o menor medida se siguen utilizando de forma más o menos continuada y a los que nosotros tenemos que procurar mantener el sentido para el que fueron creados.

Nuestra función como conservadores-restauradores de objetos de orfebrería es procurar mantener la estabilidad e integridad de las piezas, hacer que el legado que nosotros hemos recibido pase a las generaciones venideras de la mejor forma posible, dando una correcta lectura de las características y formas creadas por el autor y como tal tendremos que actuar en consecuencia para estudiar y ver la forma más idónea en el momento de intervenir .

Centrémonos en el aspecto más controvertido, pero no por ello menos importante en la restauración de objetos de orfebrería, que son la intervención en las roturas de elementos metálicos. Conviene tener claro que los adhesivos que utilizamos, nos garantizan durante un tiempo estabilidad y unión en posición estable, ahora bien, todos somos conscientes que utilizar un adhesivo para pegar elementos de plata que forman parte de un objeto que va a ser utilizado, en ocasiones con movimientos incontrolados, no nos da la sufi ciente garantía de resistencia del mismo ante cualquier imprevisto en la manipulación o incluso al soportar el peso de la misma pieza. Es por ello que desde mis comienzos en restauración ha sido uno

Lámina 2. *Tornillo de plata dorada antes y después de soldar mediante láser* .

de los puntos de interés y al mismo tiempo que más quebraderos de cabeza me ha proporcionado.

Tendremos que buscar la manera de intervenir que menos altere a la obra pero al mismo tiempo nos dé más garantías de estabilidad. Llegado a este punto y si no hay otra solución tendremos que tomar medida mas drásticas, antes de correr el riesgo de que se pueda perder alguna pieza.

Hasta hace unos años solo conocíamos las soldaduras convencionales, siempre en piezas que no estuvieran doradas, que con mayor o menor área de calentamiento y el aporte de materia, conseguía la unión de las zonas fracturadas. Hoy en día tenemos la posibilidad de utilizar una técnica novedosa que es la *soldadura láser* la cual nos está permitiendo solventar estos problemas Es una técnica que yo he utilizado ocasionalmente desde 2002 para la unión de zonas que, bien por estar doradas o porque requerían una sujeción de elementos en obras que iban a ser utilizadas, no tenía otra alternativa de intervención. Ni que decir tiene que antes de su aplicación se hicieron unas pruebas que fueron analizas por Don Eduardo Otero, investigador del CENIM[2], para ver lo que sucedía en la zona donde se había efectuado la soldadura. Es un campo que nos proporciona grandes posibilidades, en el que estamos investigando para perfeccionar las soluciones y que conviene tenerlo presente como otra más de las herramientas de trabajo que tenemos que tener los restauradores, fundamentalmente los que intervenimos en objetos que son de uso (lám. 2).

2 CENIM: Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas.

Con todo lo expuesto, se llega a la conclusión que la restauración de objetos de orfebrería es una de las más complejas pues además de tener en cuenta la diversidad de materiales que componen una pieza hay que contar con la posible utilidad de la misma.

ALTERACIONES

Para conocer el estado de conservación de una obra, antes de hacer cualquier propuesta de intervención, realizamos en primer lugar un análisis organoléptico, que nos permitirá valorar y decidir la forma más adecuada de intervenir .

El estado de conservación estará determinado por su historia material, su uso y los procesos de deterioro debidos al envejecimiento natural de los materiales. Tienen un papel muy importante las intervenciones de restauración o de reparación llevadas a cabo a lo largo de su historia, refl ejo de los acontecimientos por los que han pasado.

Las alteraciones que sufren este tipo de piezas se pueden agrupar en dos grandes bloques:

1. Las relativas a los materiales constitutivos propiamente dichos

El deterioro químico es la transformación de la materia por una reacción química, como es el caso de la mineralización de los metales a veces ocasionada por una reducción electroquímica. El polvo adherido actúa de agente catalizador de los procesos de deterioro, ya que hace permanecer la humedad superfi cial causando la oxidación de los metales.

Refiriéndonos a las piezas más antiguas, conviene saber que tanto los objetos realizados en plata como en oro se encuentran, por lo general, aleados en mayor o menor cantidad, con cobre y por ello las piezas en estos materiales procedentes de excavaciones suelen tener en superfi cie un color verdoso, debido a la mineralización de los cristales de cobre en esa zona que llegan a enmascarar el aspecto del metal, estos productos pueden ser: óxidos, carbonatos, cloruros, nitratos, sulfatos, silicatos etc.

Del mismo modo, cuando los objetos de plata de baja ley , menos cantidad de metal noble y más de cobre u otros metales, que se encuentran dorados, pueden presentar en superfi cie una pátina verde o negra que procede de la migración a través de los poros de la capa de oro de los productos de corrosión de los metales inferiores menos nobles y que en algunos casos se corresponde con las zonas donde el dorado está parcial o totalmente perdido, provocando también un falseamiento del aspecto de la pieza.

El oro puro no se corroe, solo le ataca el agua regia y el mercurio, permanece siempre en estado metálico conservando su brillo, siendo por esto y por su rareza por lo que ha sido muy apreciado en todas las épocas. Pero como ya dije al princi-

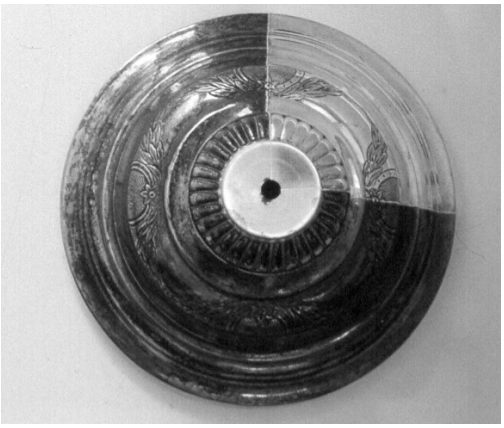


LÁMINA 3. *Detalle de sulfuración en la plata.*

pio del artículo, su gran maleabilidad y fragilidad hace que deba alearse con otros metales, generalmente plata o cobre que le confieren mayor resistencia y dureza, siendo precisamente estos metales menos nobles los que sufrirán las alteraciones mas importantes.

En lo referente a los metales más utilizados que son la plata y plata dorada, el principal factor de alteración es el proceso de *sulfuración* que le da un aspecto pardo-negruzco a la pieza debido a que la plata reacciona con el azufre y el sulfuro de hidrógeno, presentes en la atmósfera, formando sulfuro de plata.

Las piezas realizadas en plata pierden rápidamente su brillo cuando están expuestas a la atmósfera de las ciudades, debido a la formación en su superficie de una delgada capa de sulfuro de plata. Los compuestos de azufre (H_2S, OCS, SO_2, CS_2..) que hay en el aire atmosférico oxidan la plata formando el sulfuro de plata Ag_2S, generalizándose en toda la superficie que esta en contacto con el aire una fina capa que va del color pardo al gris oscuro, estos gases proceden de las combustiones industriales o domésticas, haciéndose más intensa en las zonas con fuentes de calor como puede ser la calefacción, humedad relativa alta, zonas con abundante niebla, o zonas donde esté próxima goma o vulcanizados, como las vitrinas en los museos con juntas de goma. Las pinturas baratas también pueden contener impurezas de azufre volátil que alteran las aleaciones con plata, por eso las pinturas con caseína, que están sujetas a la acción de bacterias que liberan compuestos de azufre, no beben utilizarse en las vitrinas donde vayan a estar expuestas piezas de plata. Este ennegrecimiento de la plata de uso cotidiano es la causa de que haya sido limpiada regularmente (lám. 3).

Otro aspecto a tener en cuenta es que tanto el oro como la plata con el tiempo pierden su maleabilidad, es lo que llamamos «plata agria», y que da lugar a que se vuelvan quebradizos los objetos, pudiéndose ocasionar fisuras, fracturas y en los casos extremos pérdidas de elementos etc.

Lámina 4. *Fractura en el brazo de una cruz procesional.*

2. Los relacionados con agentes externos

El deterioro físico se produce por medios mecánicos, accidentes, catástrofes, intervenciones del hombre y a veces por ritos. Es el tipo de alteraciones más frecuentes en piezas de orfebrería, debido fundamentalmente a que en su mayoría son objetos que a pesar de su antigüedad se siguen utilizando, venerando y apreciándose no solo por su valor estético o histórico sino por el valor intrínseco de los materiales que los forman. La descripción detallada de estas alteraciones sería complejo y arduo de relatar, es por ello por lo que voy a destacar las que considero más frecuentes en este tipo de objeto.

Conviene empezar, aunque sea de forma reiterativa, por el grave problema que representa la realización de soldaduras de estaño y plomo, pues son aplicadas con calor pero con un punto de fusión muy bajo, es lo que llamamos «soldadura blanda».

Estos dos metales en contacto con la plata, provocan lo que se conoce como «pila galvánica», en la que el metal más noble se constituye en cátodo, reduciéndose en detrimento del ánodo o metal menos noble.

Otra alteración muy frecuente es encontrarse con deformaciones mecánicas que en algunos casos han llegado a provocar la imposibilidad de apreciar el conjunto de la obra e incluso el mantenerse en pie, este tipo de alteraciones: dobleces, abolladuras etc. suelen ser la consecuencia de la incorrecta manipulación del objeto, conviene aquí recordar el trasiego a que se ven objeto gran número de piezas de culto que debido a su excesivo uso se ven abocadas a continuas manipulaciones, en ocasiones llevadas a cabo por personas poco cuidadosas que unido a los accidentes fortuitos acrecientan el deterioro de las mismas (lám. 4).

También es muy frecuente la pérdida de elementos ornamentales, como remates, apliques, piedras preciosas, esmaltes etc. así como la sustitución por otros de igual o diferente materia. Este tipo de deterioro lo sufren principalmente las piezas de uso y preferentemente las piezas de orfebrería religiosas utilizadas en los ritos de culto, cruces procesionales, custodias, cálices, pero que al mismo tiempo como siguen utilizándose, tratan de mantenerlas con el aspecto en que las recuerdan, aunque en algunos casos no haya sido la actitud más adecuada.

Por último, el tema del alma de madera que constituye en algunos casos la estructura interna de la pieza (generalmente las piezas de mayor tamaño) se encuentra la mayoría de las veces en muy mal estado, las causas pueden ser por el mal uso de las mismas o por ataque de xilófagos, hongos e incluso las distintas intervenciones que han provocado la realización de múltiples inserciones de clavos o tornillos así como el roce continuo de las placas metálicas que la recubren y que al ser estos materiales más duros que la propia madera van provocando un deterioro en la materia más blanda que en algunos casos es irreparable.

CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Las dos principales apreciaciones que comúnmente se atienden en una obra de arte: estética e histórica, deberán articularse ordenadamente y para ello habrá que concebir una intervención que recupere el elemento histórico-documental, sin olvidar el valor artístico que la obra debe conserva y que es capaz de transmitir al espectador.

A rasgos generales en la restauración de orfebrería como en las demás materias de los Bienes Culturales, se deben observar unas normas en relación a las intervenciones directas sobre las piezas y que están admitidas internacionalmente por los organismos más prestigiosos del mundo de la Conservación y Restauración. Desde este punto de vista, los criterios de intervención según las Cartas del Restauro de 1972 y 1987, establecen una serie de puntos que se pueden resumir en que prevalezca el carácter conservativo de las piezas, que la intervención sobre los materiales sea mínima, respetando lo que tenga de original el objeto así como las intervenciones

históricas que no le alteren, tratando de solucionar los problemas de origen y eligiendo los tratamientos siempre con el apoyo en los análisis realizados.

La aplicación de los criterios vigentes en las intervenciones que se llevan cabo en obras de orfebrería es, por desgracia, una práctica poco usual todavía en nuestro país, donde quizás por desconocimiento del tema todavía no se recurre a restauradores profesionales para el tratamiento de estos objetos, encontrándonos con piezas intervenidas que parecen nuevas y donde la obra creada por su autor está tapada por redorados, o lo que es peor , que ha sido transformada al gusto del que la posee. La única explicación que se puede admitir es que se trata de un campo ciertamente reducido, poco conocido y novedoso dentro del más amplio de la restauración de obras de arte, que en géneros como la pintura, los monumentos o la arqueología cuentan con una ya larga tradición y numerosas publicaciones y debates al respecto.

Aunque actualmente, en ocasiones, el objeto de uso sigue prestando las mismas funciones para la que fue creado, es indudable que a su concepción como elemento funcional y artístico hay que sumarle, además, los valores históricos y artísticos que le corresponden. No pudiendo ser de otro modo, cualquier intervención que se proyecte sobre él deberá contemplar el respeto que merece una obra de arte que a la vez es un elemento histórico de gran importancia por su riqueza artística.

Además, el rico patrimonio orfebre español y el hecho de que muchas de sus obras religiosas sigan siendo objetos de culto en uso, plantean constantes dilemas a los restauradores y los responsables de su conservación, comunes a los de otros países de arraigada religiosidad popular.

No se han encontrado soluciones perfectas que contenten a todas las partes, una de las alternativas propuestas sería la restricción de su uso, aunque también es posible realizar copias fi dedignas de las obras más singulares, llevadas a cabo por experimentados orfebres que sirvan para sustituir a los originales en el culto, lo cual permitiría la conservación para generaciones posteriores de un legado cultural.

Creo que cada caso debe ser estudiado individualmente en función de los riesgos, necesidades y deseos de unos y otros, pero es conveniente encontrar soluciones de compromiso que reduzcan al máximo los peligros para objetos debilitados por el paso del tiempo que siendo únicos, a la vez, permitan que éstos sigan inmersos en la vida de las gentes que durante años o siglos, han sido sus fi eles custodios. Una buena información y ciertas normas básicas dadas a las personas que se encargan de su manipulación, ayudará a que tomen conciencia de los riesgos que su manejo implica pudiendo hacer de ellos directos supervisores al mismo tiempo de ser los mejores aliados para su conservación. Sólo de esta forma se podrá mantener la riqueza de este otro patrimonio inmaterial que también podemos disfrutar en España, como es el de una veneración centenaria a ciertos objetos sagrados dentro del culto para el que estas obras nacieron.

Los criterios seleccionados para la intervención en las obras de orfebrería, estarán condicionados según el grado de sus alteraciones y la importancia del deterioro que presenten. Todo lo dicho se puede resumir en los siguientes puntos:

1) ***El fin primordial de toda intervención será detener o parar el proceso de deterioro; garantizar su conservación por encima de otras consideraciones estéticas o funcionales.*** «*Las medidas de restauración que intervienen directamente sobre la obra para detener, en lo posible, daños y degradaciones deben ser actuaciones que respeten la fisonomía del objeto tal como ha sido transmitida a través de sus naturales y originales vehículos materiales, manteniendo fácil su lectura*»[3]. Se pretenderá dar una lectura de lo que es la pieza y de las circunstancias sufridas para poder apreciar lo mas fielmente la obra creada por su autor. Según las aleaciones y los medios de donde proceda, los problemas que presente serán distintos; así una plata con una gran cantidad de cobre puede presentar una corrosión tan intensa que impida ver el aspecto metálico de la misma, el tratamiento deberá ir encaminado a eliminar dicha corrosión y posterior inhibición del metal.

2) ***Las intervenciones serán las mínimas e irán encaminadas a conservar lo que se ha mantenido hasta la actualidad. Deberá prevalecer la conservación sobre los tratamientos de restauración.*** «*En relación con las operaciones de restauración que se refieren a la naturaleza material de cada una de las obras, se deben rechazar… a) adiciones de estilo o analógicas… b) remociones o demoliciones que oculten el paso de la obra a través del tiempo… c) alteraciones o remociones de las pátinas…*»[4].

3) ***Mantener las intervenciones históricas no originales que no dañen la obra o dificulten su visión.*** Según el artículo 15 de las Directrices Profesionales de E.C.C.O.[5] «*El Conservador-Restaurador no retirará ningún material del patrimonio cultural a menos que sea imprescindible para su preservación…* ». Según esto, se conservarán las zonas pintadas que semejan esmaltes ya que la retirada de los mismos tampoco tendría una base documental y sería una nueva interpretación de algo que no conocemos. También en la Ley de Patrimonio Histórico Español[6], «*Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación*

3 Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. Málaga, 1990. Art. 3.

4 Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. Málaga, 1990. Art. 6.

5 Documento promovido por la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores–Restauradores y aprobado por su Asamblea General. Bruselas, 1 de Marzo de 2002.

6 Art. 39.3 Ley del Patrimonio Histórico 16/1985, 16 de Junio.

de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedaran debidamente documentadas ».

4) ***Se eliminaran los elementos añadidos que puedan perjudicar a la pieza.*** Esto supone suprimir «refuerzos» de cobre, latón, hierro etc., clavos añadidos y soldaduras realizadas en otros metales; las razones son las siguientes:
   a) Como son metales diferentes sus potenciales eléctricos también lo son, lo que da lugar a la formación de pilas galvánicas [7] que provocarían corrosión en presencia de humedad, vapores ácidos etc., elementos que pueden estar presentes en el medio ambiente.
   b) Los clavos y placas de refuerzo en objetos con el alma de madera, provocan, en contra de lo que se cree, un deterioro mecánico por desgaste en el transcurso de las manipulaciones habituales a las que están sometidas, al rozar una materia dura como es el metal con una blanda, la madera.
   c) Las soldaduras de estaño o plomo, de las que se ha abusado a partir del siglo XIX, causan un daño irreparable, ya que la aplicación de estos metales alteran la plata llegando a provocar verdaderas pérdidas. Su eliminación solo se efectuará mecánicamente, evitando cualquier aporte de calor .

5) ***Mantenimiento del carácter inter disciplinar de las soluciones. La intervención deberá apoyarse en los distintos análisis científicos realizados*** (caracterización de los materiales, procesos de alteración). Para ello, se realizará primero un examen organoléptico, utilizando los medios necesarios para su estudio detallado como binocular, lupa etc., seguido de unos análisis químicos: microscopía electrónica de barrido, difracción de rayos X etc., lo que nos permitirá determinar cualitativa y cuantitativamente los elementos de que están compuestos, las alteraciones que hayan sufrido o la incorporación de elementos e intervenciones sufridas. Dentro de los análisis físicos: rayos X, y la endoscopía nos permitirá apreciar fisuras internas, añadidos, soldaduras y lo que es más importante poder determinar las estructuras no visibles de los objetos antes del desmontaje. Según estos resultados podremos seleccionar los tratamientos más adecuados, evitando riesgos que puedan causar perjuicio a los materiales que los constituyen. «*…tal verificación, que en primera instancia se entiende como un examen óptico, en la medida de lo posible deberá ser corroborada por análisis y exámenes de carácter físico, químico y numérico,… evitando, en todo caso, hacerlo en lugares importantes de la obra* »[8].

---

7 O. CANTOS, «Aplicación de la electrolisis y las leyes de Faraday y la restauración de metales». *Boletín Auriense XVII*. Orense, 1987.

8 Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. Málaga, 1990. Anexo D.

6) ***La limpieza será respetuosa con los materiales originales en buen estado, debiendo ser homogénea, controlando rigurosamente los productos y métodos aplicados***. Según la Carta de 1987[9] «*…las limpiezas no deberán llegar a las superficies desnudas de la materia de la que constan las propias obras …*». Los productos que se utilicen deben ser reversibles y por tanto eliminables.«*Toda intervención sobre la obra… debe ser realizada de tal manera y con tales técnicas y materiales que se pueda tener la confianza de que en el futuro no resultará imposible una nueva y eventual intervención de conservación y restauración* »[10].

7) ***El reforzamiento y adhesión de elementos, tendrá por objeto la restitución de la cohesión mecánica perdida, imprescindible para la supervivencia de la pieza, ajustándose al principio de mínima intervención, y siempre que los productos no entrañen riesgo para la conservación de los materiales*** . En ambos tratamientos los productos empleados estarán testados químicamente.

   Se evitará aplicar soldaduras, utilizándolas solo en los casos en que corra peligro la integridad de la pieza, no haya otro remedio y el objeto sea de uso; de otro modo dichas soldaduras serán sustituidas por otro tipo de adhesión.

8) ***En cuanto a las reintegraciones o sustituciones, se añadirá lo estrictamente necesario, siempre en función de la sustentación de la pieza y de esta forma asegurar su estabilidad***. Según la Ley 16/85[11] «*…evitarán los intentos de reconstrucción,… Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento, las adiciones deberán ser reconocibles…* ». Los elementos metálicos que se deban reponer, tales como clavos, tornillos etc. necesarios para sujetar placas o piezas constitutivas, serán del mismo metal con el que están en contacto, por las razones expuestas en el punto 4. a., tratando de utilizar para su sujeción los antiguos orificios. En el alma de madera que lo requiera se pondrán injertos, ensambles etc., y solo en ultimo caso se procederá a su reposición.

9) ***No aplicar tratamientos que puedan falsear estructuras o aspecto***. Voy a referirme concretamente a la aplicación de calor .
   a) Al realizar soldaduras, aunque sean las llamadas blandas, hay que aplicar calor lo cual produce una recristalización del metal, cuando se quiera realizar a esta pieza un estudio metalográfico, los cristales se habrán modificado, falseando con ello los resultados. Este punto queda supeditado a la integridad de la obra, siempre que no haya otra alternativa.

---

9 Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. Málaga, 1990. Ar. 7.b.

10 Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. Málaga, 1990. Art. 8

11 Art. 39.2 Ley de Patrimonio Histórico 16/1985 de 25 de julio (BOE de 29 de junio de 1985).

b) En piezas doradas o plateadas la presencia de calor esta totalmente contraindicado, pues este acabado desaparece inmediatamente al aplicarle calor, modificando el aspecto y por tanto visión creado por su artífice.
c) Del mismo modo no se deben añadir piezas ornamentales que hayan desaparecido pues pueden confundir al observador, salvo en los casos comprendidos en el punto 7.

10) ***Se recomienda la aplicación de capas de protección.*** Generalmente son barnices sintéticos, cuyo fin es hacer de barrera entre el objeto y la atmósfera para retardar la sulfuración de la plata. Estas capas bien por el envejecimiento a largo plazo o la mala manipulación en las limpiezas indebidas pierden su función, una vez llegado este punto se eliminan fácilmente por medio de disolventes orgánicos. «*Las medidas adoptadas para preservar las obras de las acciones contaminantes… deberán, en los limites de lo posible, respetar el aspecto de la materia y el color de las superficies…*»[12].

En el I.P.C.E. desde los años ochenta, se vienen restaurando piezas de orfebrería, aplicando los criterios antes mencionados, es decir, llevando a cabo tratamientos encaminados a conservar lo que nos ha llegado hasta nuestros días de las piezas y añadiendo solamente lo necesario para su sustentación sin tratar de reponer elementos ornamentales. Es labor de los restauramos de estas piezas el asesorar y educar a los propietarios o responsables de colecciones en un tema tan importante, que nos va a permitir su salvaguarda como legado del pasado a generaciones venideras.

12 Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. Málaga, 1990. Art. 10.

El platero madrileño Martín de Alcolea (1731-d.1810)

PILAR NIEVA SOTO
Doctora en Historia del Arte
F. JAVIER MONTALVO MARTÍN
Universidad de Alcalá

En el presente artículo nos proponemos recopilar todas las noticias biográficas y profesionales encontradas sobre Martín de Alcolea, uno de los plateros más activos en la Corte durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, así como dar a conocer un buen número de piezas suyas inéditas, que junto con las que hasta ahora se conocían, configuran un catálogo de más de una treintena de obras en su mayor parte de gran calidad.

DATOS BIOGRÁFICOS Y CORPORATIVOS

Aunque nació en Socuéllamos (Ciudad Real) el año 1731 [1], pasó prácticamente toda su vida en Madrid. No es posible por el momento precisar el año de su muerte, pero sabemos que aun vivía en 1810, dado que el 13 de noviembre de ese año se le cita en el «Diario de Madrid» [2] de la siguiente forma « *En el mejor parage de la*

1 El lugar y fecha de nacimiento fue publicado por el profesor J.M. CRUZ VALDOVINOS al estudiar la custodia de Colmenar Viejo en el catálogo de la exposición *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, p. 176.

2 Agradecemos este dato a la licenciada Almudena Cruz Yábar del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

calle de Atocha se alquila una quadra y un sótano. Dará razón D. Martín de Alcolea, maestro platero, frente a la casa de Portazgo, en dicha calle ». Opinamos que no viviría mucho más tiempo, ya que por entonces tenía 79 años y debía de estar retirado, pues de hecho, como se comentará enseguida, no figura entre los plateros en el reparto de la contribución exigida por José I en marzo de 1809.

Aprendió el arte con Miguel de Médicis e ingresó en la Hermandad de Mancebos de San Eloy de Madrid el 24 de junio de 1758 [3]. El 29 de febrero de 1764 el Colegio Congregación de artífices plateros de San Eloy acordó « *que pase a practicar*» refiriéndose a que realizara la pieza asignada para el examen de maestro, siendo aprobado el 28 de marzo del mismo año [4]. Propuesto en segundo lugar para mayordomo de plata el 15 de junio de 1772 no se le eligió, ya que solía nombrarse al primer candidato, pero en cambio ocupó este cargo un año entero desde junio de 1776 a 1777 y luego fue aprobador dos años, es decir hasta junio de 1779 [5].

Tras un lustro sin ocupar oficios en la corporación, figura de nuevo como aprobador otros dos años desde junio de 1783 hasta 1785 [6]; por otra parte del 13 de junio de 1789 al de 1792 fue tesorero de las memorias de Gregorio de Oliva y Juan de Vega Paredes[7] y de nuevo se le propuso como tesorero de las memorias de Gregorio de Oliva el 12 de junio de 1798, pero en esta ocasión no fue elegido [8].

Su asistencia a las juntas generales del Colegio Congregación está documentada en las siguientes fechas: 17 de abril de 1774, 15 de enero de 1775, 5 de junio de 1775, 17 de junio de 1779, 13 de junio de 1788 y 21 de diciembre de 1790 [9]. No asistió en cambio a la junta general del 10 de marzo de 1793 en la que se anotó el donativo que cada artífice ofrecería a Carlos IV, aunque luego contribuyó con 8 reales que realmente era una cifra baja (ocupa el puesto 115 entre 230 plateros).

Respecto al pago de alcabalas realizado por Martín de Alcolea desde que recibió la aprobación hasta que la Platería quedó exenta del mismo, queda reflejado en el siguiente cuadro[10]:

---

3 Todas las noticias relacionadas con el Colegio Congregación de artífices plateros de San Eloy de Madrid proceden de nuestro maestro el doctor Cruz Valdovinos a quien expresamos nuestro mayor reconocimiento. Los documentos los obtuvo del Archivo del citado Colegio, en adelante abreviado ACCM. La numeración de los libros de este archivo es propia para su mejor comprensión y simplificación de notas. Libro I de Mancebos (1590-1778), f. 207v.

4 ACCM, *Libro II de Aprobaciones (1724-1814)*, f. 131v; y *Libro III de Acuerdos (1745-1766)*, f. 261.

5 ACCM, *Libro IV de Acuerdos (1766-1779)*, fs. 128v, 245 y 264v; y *Libro V de Acuerdos (1779-1785)*, f. 23.

6 ACCM, *Libro V de Acuerdos (1779-1785)*, fs. 256 y 321.

7 ACCM, *Libro VI de Acuerdos (1786-1797)*, fs. 139 y 240v.

8 ACCM, *Libro VII de Acuerdos (1797-1827)*, f. 17.

9 ACCM, *Libro IV de Acuerdos (1766-1779)*, fs. 165, 184 y 192; y *Libro V de Acuerdos (1779-1785)*, fs. 22, 102 y 187.

10 Todos los datos están sacados del *Legajo de Alcabalas* conservado en el ACCM.

Periodo	Cantidad Total	Cantidad Por año	Puesto que ocupa	Número de plateros contribuyente
1760-64	40 reales	8 reales	107	204
1765-73	180 reales	20 reales	56	274
1774-75	40 reales	20 reales	74	277
1776-78	60 reales	20 reales	63	269
1779-80	60 reales	30 reales	40	265
1781-82	50 reales	25 reales	51	238
1783-84	70 reales	35 reales	36	244
1785-86	76 reales	38 reales	38	253
1787	40 reales	40 reales	30	250

A la vista de estos datos se puede deducir que a medida que avanzaron los años fue incrementando las cantidades entregadas –estando siempre muy por encima de la media de plateros madrileños– debido sin duda a que las ganancias por su trabajo eran considerables.

En relación con otras sumas de dinero entregadas a lo largo de su trayectoria profesional en el Colegio Congregación, está documentado que el 6 de noviembre de 1777 pagó 22 ¾ reales, correspondientes a los gastos del Montepío de Plateros, asociación benéfica constituida por algunos miembros de esta profesión [11]. En el donativo voluntario entregado al rey Carlos III en 1783 para las necesidades de la guerra, contribuyó con 30 reales, siendo el 6º de los 171 plateros que pagaron; en cambio en el donativo de 1793 al rey Carlos IV aportó tan sólo 8 reales, ocupando el puesto 115 entre 230 plateros y no realizó aportación alguna en la contribución forzosa exigida por José I en 1809, seguramente porque estaba retirado de la actividad profesional debido a su avanzada edad [12].

Por otro lado, en el Informe enviado en 1786 por el Colegio Congregación a la Real Junta de Comercio y Moneda sobre las clases y número de artífices que había en la Platería de Madrid figura entre los 77 plateros de plata que «*trabajan en vajilla y obras de iglesia y demás pertenecientes a este ramo que en el día se hallan establecidos e incorporados en el Colegio, todos con sus tiendas y obradores*»[13].

Al menos desde 1778 y hasta el 1 de enero de 1808 vivió y tuvo tienda en Atocha 6, manzana 235 [14].

A continuación damos cuenta de los aprendices y oficiales que pasaron por su obrador –en número muy alto y desacostumbrado– aportando las noticias conocidas

11 El dato se encontró en un papel suelto del ACCM sin ninguna signatura.

12 ACCM, *Legajo de Donativos*.

13 ACCM, Legajo sin número. Además de los 77 plateros de plata citados, figuran otros 42 que trabajaban a jornal.

14 ACCM, *Libro IV de Acuerdos (1766-1779)*, f. 264v; y *Relación de maestros de 1808*.

sobre ellos. Recordamos que las cédulas de aprendiz y el título de mancebo eran solicitados por el maestro al Colegio Congregación, mientras que la petición para examinarse del grado de maestría la presentaba el interesado.

Juan Francisco DE CASTRO: natural de Betanzos. Pidió Alcolea la cédula de aprendiz el 30 de marzo de 1772, pero no parece que siguiera ejerciendo el arte tras el aprendizaje[15].

Eulogio CRUZADO: Solicitó cédula de aprendiz el 31 de julio de 1776, concediéndosele el 30 de agosto; obtuvo el título de mancebo el 13 de diciembre de 1782. Pidió ser examinado del grado de maestro el 9 enero de 1787 y fue aprobado el 20 de marzo. Murió en 1802 o 1803 [16].

José Hermógenes GÁLVEZ: Nacido en Madrid en 1755. En 12 de agosto de 1778 se solicitó la cédula de aprendiz, obteniendo el grado de oficial el 11 de agosto de 1785; pidió la aprobación como platero de oro el 28 de abril de 1817, siendo aprobado el 28 de mayo. Ignoramos el motivo por el que pasó a la facultad de oro y tardó tanto en ser maestro. En 1808 vivía en la calle del Olivar 15 y 16 [17].

Pedro Vicente Francisco GÁLVEZ: Su cédula de aprendiz data del 3 de octubre de 1786 y el título de mancebo del 23 de febrero de 1792; pidió ser examinado como maestro el 28 de julio de 1797 y se aprobó el 28 de agosto. Fue portero del Colegio de San Eloy de Madrid y en 1808 vivía en la misma casa que José Hermógenes Gálvez de quien debía de ser hermano [18].

Manuel Vicente Celestino TORRES: Se pidió para él cédula de aprendiz el 27 de mayo de 1800 y se le concedió un mes después, pero con validez retroactiva al 1 de junio de 1795. Se solicitó título de mancebo el 26 de febrero de 1802 y se le entregó el 30 de marzo; su petición para pasar el examen de maestro data del 27 de mayo de 1805 y la aprobación tuvo lugar tres meses más tarde, el 23 de agosto de 1805. No figura en la relación de maestros del año 1808 [19].

Rufino DE CASTRO: Denominado «hijo de individuo del Colegio» quizá lo era de Juan Francisco de Castro, primer aprendiz de Martín de Alcolea. Se pidió cédula de aprendizaje el 29 de noviembre de 1802, teniendo validez desde el día 1º del mismo mes y año. Presentado el 26 de noviembre de 1805 al examen y premios de aprendices no ganó [20].

---

15 ACCM, *Libro IV de Acuerdos (1766-1779)*, f. 126.

16 ACCM, *Libro IV de Acuerdos (1766-1779)*, fs. 215v y 227v; *Libro II de Mancebos (1779-1888)*, f. 37; *Libro II de Aprobaciones*, f. 242v.

17 ACCM, *Libro de Aprendices (1778-1879)*, f. 13; *Libro II de Mancebos (1779-1888)*, f. 42; *Libro VII de Acuerdos (1797-1827),* fs. 271 y 272v.

18 ACCM, *Libro de Aprendices (1778-1879)*, f. 35v; *Libro II de Mancebos (1779-1888)*, f. 50; *Libro VII de Acuerdos (1797-1827),* fs. 5 y 6.

19 ACCM, *Libro VII de Acuerdos (1797-1827),* fs. 46v, 49, 68v, 71, 120v, y 124.

20 ACCM, *Libro de Aprendices (1778-1879)*, f. 56v; y *Libro VII de Acuerdos (1797-1827),* fs. 81 y 128.

Mariano ÁLVAREZ VILLAR: No consta su aprendizaje con Alcolea, pero si que éste solicitó el título de mancebo el 16 de febrero de 1805 y que se le concedió el 27 de marzo de ese año [21].

Benito ANSORENA: Aunque no tenía cédula de aprendizaje aprendió con Alcolea, pero no pudo ser él –porque ya habría muerto– quien solicitara el título de mancebo el 29 de mayo de 1828 [22].

De los tres últimos aprendices citados no consta la aprobación como maestros.

OBRAS Y ADEREZOS PARA LA REAL CASA

Pasamos ahora a recoger las noticias relacionadas con los servicios prestados por Martín de Alcolea para la Casa Real, tanto durante el reinado de Carlos III como en el de su hijo y sucesor Carlos IV. La primera vez que aparece en los documentos es en julio de 1772 cuando arregla los siguientes objetos destinados a la servidumbre del Rey: dos calentadores, dos jarros, una copa para lumbre y seis piezas sobredoradas de lavatorio. Se trataba de un encargo de don Manuel Larrea, jefe de la real guardarropa, quien le abonó 150 reales por su trabajo [23].

Varios años después el propio Larrea le entregó un jarro antiguo para que lo fundiera y realizara otro nuevo aprovechando la plata. La tasación fi rmada por los contrastes Blas Correa y Antonio de Castroviejo el 13 de enero de 1785 describe la pieza vieja de la siguiente forma: « *Un jarro de plata redondo liso, con tres cartones por pies, pico, assa y tapa engoznada con remate, pessa tres marcos, siete onzas y siete ochavas; monta, a razón de setenta y quatro rreales de plata el marco, doscientos noventa y quatro reales y tres quartillos de plata de a diez y siete quartos cada uno»*, o sea, 917 gramos de peso y 589 ½ reales de vellón, mientras que el nuevo tuvo un costo total de 1.288 ½ reales desglosados de la siguiente forma: 960 ½ reales de la plata pues pesó 45 onzas y 6 ochavas (1.314 gr.); como venía siendo habitual en esta época en la Real Casa se pagaba a 21 reales la onza, es decir, un real por encima del precio habitual; 320 reales de la hechura (a 7 reales la onza lo que supone 1/3 del material) y 8 reales del escudo de armas que se le grabó. T ras descontar el valor de la plata del jarro antiguo, el artífi ce recibió 699 reales en efectivo, lo que ratifi có mediante recibo fi rmado el 26 de enero de 1785 [24].

También corresponde al reinado de Carlos III, concretamente al año 1784, un conjunto de piezas realizado para la Real Botica del Palacio de Madrid, que fue dado a conocer por Fernando Martín[25] y del que sólo nos han llegado las cuatro siguientes:

---

21 ACCM, *Libro II de Mancebos (1779-1888)*, f. 63v.

22 ACCM, *Libro II de Mancebos (1779-1888)*, f. 76.

23 Archivo del Palacio Real de Madrid, en lo sucesivo AGP , Reinado Carlos III, legajo 217, 1ª caja.

24 AGP, Reinado Carlos III, legajo 220, 4ª caja.

25 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional* . Madrid, 1987, nº 72, 73, 74 y 75; y p. 373.

frasco cuadrado, frasco redondo, vaso y taza siendo el primero el único que lleva la marca del artífice junto a las de villa y corte de Madrid que presentan todas. En publicación posterior el propio Martín [26] dio a conocer el documento encontrado en el Archivo del Palacio Real en el que se indicaba que el número total de objetos destinados al botiquín de su Majestad (como dice el platero) eran los siguientes: «*cinco frascos de plata, los quatro cuadrados, con tapa suelta, con divisiones los tres por dentro, otro redondo con tapa atornillada, un vaso redondo con pie, una taza redonda con pie y asa, con armas reales* ». El peso de todos fue 11 marcos, 6 onzas y 6 ochavas, como consta de la certificación firmada el 28 de junio de 1784 por los contrastes Blas Correa y Antonio de Castroviejo.

El encargo procedía del cirujano mayor de Palacio don Pedro Custodio Gutiérrez, según señalaba Alcolea en el recibo que presentó con los gastos, que ascendieron en total a 3.439 reales, desglosados de la siguiente forma: 1.895 reales de la plata empleada, 1.460 de la hechura (casi 15 ½ reales por onza) y los 84 reales restantes de los 12 escudos que se grabaron. Sorprende el elevado precio de la hechura en piezas que aunque poco usuales son lisas completamente.

El resto de las obras documentadas de Alcolea para la Real Casa se hicieron ya durante el reinado de Carlos IV y en todos los casos se trata de la hechura de una pila de agua bendita con su estuche y dos agujas sobredoradas, destinadas a la llamada «envoltura y canastilla» que se preparaba cuando iba a nacer algún infante. No se indica la función ni el tamaño de las agujas pero seguramente sirvieron para pasar cintas, porque tal es el empleo que se señala en las que figuran en el ajuar del primogénito de los Reyes, el infante Carlos Clemente, nacido el 19 de septiembre de 1771.

Hace unos años uno de nosotros, aprovechando también la documentación encontrada en el Archivo General de Palacio, se refirió a los cofres de alhajas y algunas otras piezas preparadas para los hijos de Carlos IV y María Luisa de Parma y al procedimiento de entrega a la criada que se ocuparía de cada recién nacido [27]. Normalmente era el contralor general quien hacía el encargo al platero de las piezas que tenía que realizar (generalmente de aseo y alimentación) unos meses antes de la fecha prevista del parto. Una vez terminadas se le entregaban a la azafata destinada a atender al nuevo miembro de la familia real, entre cuyas obligaciones estaba la de inventariarlas si el infante moría o si ella era sustituida por otra criada. Normalmente los objetos que caían en desuso, o no llegaban a emplearse, se guardaban para reutilizarlos pero en otras ocasiones se fundían. Cuando en lugar del cofre o neceser completo se encargaban objetos sueltos como por ejemplo cubiertos,

---

26 Ídem, «Marcas de la platería en la Real Botica de Madrid». *Reales Sitios* 124 (1995), pp. 26-27.

27 Véase P. NIEVA SOTO, «Criados y cofres de alhajas de los hijos de Carlos IV (1771-1794)». *A.I.E.M.* (2005), pp. 105-153; Ídem, «Noticias histórico-artísticas en relación con las amas de cría de los hijos y nietos de Carlos IV». *A.I.E.M.* (2006), pp. 129-154.

o la pila de agua bendita y las agujas de las que ahora nos ocuparemos, o cuando se daba alguna gratificación al ama de cría, la orden solía proceder de la camarera doña Ana Bourchalat que había servido a Carlos III en Nápoles y estuvo al servicio de la Real Casa hasta 1791 en que murió. Por su parte la condesa de Ballencourt pasaba la cuenta del artífice a la tesorería real para su revisión y si se aprobaba se le remitía para que dispusiera el pago, lo que obviamente suponía el retraso de algunos meses en el cobro.

La primera pila y las dos agujas que tenemos documentadas estaban terminadas en junio de 1789 e iban destinadas a la infanta Isabel María que nació el 6 de julio en el Palacio de Madrid. Alcolea cobró en septiembre, por lo que en esta ocasión el pago fue rápido. Las dos piezas pesaron 25 onzas y 6 ochavas, que a 21 reales, importaron 540 reales y medio; por la hechura y dorado recibió 590 reales y por la caja para guardar la pila 90 reales, de manera que el precio total fue de 1.220 ½ reales[28].

Ligeramente inferior –1.173 ½ reales– fue el costo del siguiente juego de pila y agujas que realizó para la infanta María Teresa, nacida el 16 de febrero de 1791 como la anterior en el Palacio de Madrid. Las obras estaban terminadas en enero de ese año pero no cobró hasta mayo; el importe fue menor que en el caso anterior porque pesaban algo menos: 23 onzas y media (también a 21 reales) valoradas en 493 reales y medio; en cambio los precios de hechura, dorado y caja para la pila coincidieron con los satisfechos en 1789 [29].

El tercer juego de pila, caja y agujas realizado por Alcolea fue destinado al infante don Felipe Francisco nacido en Aranjuez el 28 de marzo de 1792. La canastilla y envoltura se prepararon con suficiente antelación y por lo que respecta a la pila de plata y las agujas sobredoradas estaban terminadas en enero de 1792. El costo total de las obras ascendió a 1.215 ½ reales, siendo 535 ½ reales la parte correspondiente a la plata y como en ocasiones anteriores 590 al dorado de agujas y hechuras y los 90 reales restantes a la caja de la pila. Curiosamente en este caso, a pesar de que las piezas pesaron exactamente lo mismo que las del año 1789, y de que habían pasado tres años, le pagaron 5 reales menos al platero quien además no cobró hasta el mes de agosto de 1792 [30].

También hizo Martín de Alcolea la pila, el estuche y las agujas sobredoradas para el benjamín de los Reyes, el infante Francisco de Paula, que nació en Aranjuez el 10 de marzo de 1794. Entonces empleó un poco más de plata ya que pesaron 26 onzas y 5 ochavas, siendo el costo 559 reales. El resto de los pagos por hechura, dorado y caja coincidió exactamente con el de los tres juegos anteriores; por otra parte presentada su cuenta el 26 de mayo no se le satisfizo hasta el 1 de agosto de 1794 [31].

28 AGP, Reinado Carlos IV, Casa, legajo 178, 2ª caja.
29 Ibídem, legajo 179, 1ª caja.
30 Ibídem, 3ª caja.
31 Ibídem, legajo 180, 3ª caja.

Es una pena que en ninguno de los documentos manejados aparezca la tasación de la pila de agua bendita, puesto que de haber sido así, contaríamos con la descripción de cómo era y podríamos compararla con la conservada en su estuche original en colección particular madrileña, que lleva la marca personal de Alcolea (ALCO/LEA), además de las de villa y corte del año 1780. En nuestra opinión esa pila –que es de extraordinaria calidad así como la caja en que se guarda– podría proceder de la Real Casa (como sucede con otras piezas propiedad de la realeza que hoy están en manos de particulares) y haberse realizado para el infante Carlos Domingo Eusebio, quinto hijo de los todavía príncipes Carlos IV y María Luisa de Parma, nacido en El Pardo el 5 de marzo de 1780. Aunque no hemos encontrado el documento que atestigüe el encargo de una pila de agua bendita para este infante, no dudamos que se hiciera, porque como venimos comentando, era uno de los objetos que se preparaban cuando iba a nacer algún miembro de la Casa Real.

La pila conservada es una obra magníficamente trabajada y muy representativa del estilo rococó; presenta una original forma acorazonada con pocillo semejando una caracola y cuerpo asimétrico recortado por amplias tornapuntas; el recipiente para el agua bendita es extraíble y su tapa practicable. Toda la superficie se decora con rocalla y elementos vegetales de grueso relevado, salvo el centro del respaldo que lleva cincelada una cruz sobre nubes rodeada de rayos. La pieza es de calidad sobresaliente, original en estructura, rica en adorno y de complicada ejecución. Es muy probable que su buen estado de conservación se deba en parte al haber estado protegida dentro del estuche original que se adapta a su forma; esta caja –como la llaman los documentos– es de cuero rojo con diversos adornos vegetales dorados por el exterior y terciopelo rojo con pequeño ribete amarillo por el interior (lám. 1).

Volviendo a las pilas de agua bendita encargadas por la Real Casa cuando iba a nacer algún infante, nos sorprende que después de haber estado Alcolea haciendo este tipo de pieza durante años, no se le encargara a él la del primer nieto de Carlos IV, el infante Carlos Luis, hijo de los príncipes de Parma, nacido en diciembre de 1799[32]. El documento deja claro que fue otro artífice madrileño llamado Antonio Moreno quien preparó para el niño además de la pila, «*una cruz y otras cosas de plata*»[33]. No hay más datos acerca del encargo excepto que cobró, por todo, 910 reales en febrero de 1800. Obsérvese que la cantidad es menor a las cobradas por Alcolea, por lo que seguramente las piezas serían pequeñas y de poco peso.

RELACIÓN DE PIEZAS CONSERVADAS

A continuación presentamos por orden cronológico todas las obras que conocemos hasta el momento de Martín de Alcolea. Aunque la información de que

32 Ibídem, legajo 183, 1ª caja.

33 J.M. CRUZ VALDOVINOS y P. NIEVA SOTO, «Los Morenos, una familia de plateros madrileños en el Antiguo Régimen». *A.I.E.M.* (2004), pp. 331-357.

Lámina 1. *Pila de agua bendita y estuche de cuero (1780). Colección particular de Madrid.*

disponemos no es en todos los casos completa, nos ha parecido oportuno divulgarla por si puede resultar útil en futuras investigaciones.

Arañas (pareja) 1767, Alocén (Guadalajara)

Piezas inéditas que fueron descubiertas hace una treintena de años por el profesor Cruz V aldovinos, a quien debemos la noticia, aunque no contamos con la ficha técnica.

Salvilla 1775, colección Hernández-Mora Zapata (Madrid)

Plata en su color. 23´3 cm. de largo, 16´9 cm. de ancho y 1´6 cm de alto. Marca de corte sobre 74 y de villa sobre 75 y ALCO/LEA en el reverso; burilada también por el reverso.

Chocolatero 1776, colección Rafael Munoa (San Sebastián)

Plata en su color y mango de madera. 23 cm de alto, y 26 cm de ancho con el mango; presenta una marca en cada una de las tres patas: villa y corte sobre 76 algo frustras y ALCO/LEA con las letras de los extremos parcialmente frustras; burilada en la base del cuerpo y las iniciales JVC incisas y entrelazadas bajo el pico.

P. NIEVA SOTO, «Chocolateros españoles en plata: piezas conservadas y un dibujo inédito de Domingo de Urquiza». *Goya* nº 318, Madrid (2007), pp.177-186 y fig. 4.

Plato 1778, colección M. M. (Madrid)

Plata en su color. 23´4 cm. de diámetro y 2´5 cm. de altura; 481 gramos. Marcas de villa y corte sobre 78 y ALCO/LEA por el reverso; burilada e iniciales JVC entrelazadas e incisas asimismo en el reverso.

Campanilla 1778 o 1779, catedral de Sigüenza (Guadalajara)

Plata en su color, 10 cm de alto y 6´3 cm de diámetro la base. Marcas en el mango: corte y villa sobre 78 ó 79 (no se alcanza a ver la cifra fi nal por estar frustra) y ALCO/LEA (con la O frustra).

N. ESTEBAN LÓPEZ, *La plata de la catedral y Museo de Arte Antiguo de Sigüenza*. Madrid, 1983 (tesis de licenciatura inédita), nº 103.

Custodia portátil 1779, iglesia de San Juan Evangelista de Marazoleja (Segovia)

Plata en su color , parcialmente dorada y esmaltada (en verde, marrón, rosa y azul); 60 cm de altura; 22 x 13 cm el pie; 30 cm de diámetro el sol y 10 cm de diámetro el viril. Marcas repetidas por varias zonas de la pieza: villa y corte sobre 79 y ALCO/LEA.

E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 446-447.

Custodia portátil 1779, basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Colmenar Viejo (Madrid)

Plata dorada con sobrepuestos en su color . 53 cm de altura; 24´3 cm x 18´5 cm el pie; 26´5 cm de ancho el sol y 9´5 cm de diámetro el viril. Marcas en la parte superior de la peana cilíndrica del pie: corte y villa sobre 79 y ALCO/LEA, repetidas también en algunos de los rayos del sol. Inscripción en el borde vertical del pie: SE HIZO ESTA CUSTOD^{A} SIENDO GUARD^{N} 2^{A} VEZ DE ESTE CONV^{TO}. DE COLM^{R} VIEJO NRO. HERM^{NO}. FR. ALONSO DE HUECAS PREDICADOR AÑO DE 1779. COSTO 3900 R^{S}.

J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 176-177.

Pila de agua bendita 1780, colección particular de Madrid

Plata en su color , sobredorado el pocillo extraíble. 23´7 cm de alto y 13´4 cm de anchura máxima. Marcas por el anverso en la derecha: villa y corte sobre 80; ALCO/LEA; burilada por el reverso a la izquierda.

A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, «Nuevas marcas madrileñas» en *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* . Madrid, 1984, nº 16. Reproducen la fotografía de la pila; Ídem *Marcas de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1992, pp. 236-237, nº 3 publicaron la fotografía de las marcas y el dibujo de las mismas.

Plato 1783, colección Hernández-Mora Zapata

Plata en su color. 23´5 cm. de diámetro y 2 cm. de altura. Marcas de villa y corte sobre 83 y ALCO/LEA en el reverso; burilada también en el reverso. Iniciales entrelazadas e incisas asimismo en el reverso: JVC.

Frasco cuadrado 1784, Real Botica del Palacio Real de Madrid

Plata en su color . 12 cm de alto; 6 cm de ancho y 5 cm de fondo. Marcas de villa y corte sobre 84 y ALCO/LEA.

F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional* . Madrid, 1987, nº 72; Ídem, «Marcas de la platería en la Real Botica de Madrid». *Reales Sitios* nº 124 (1995), pp. 26-27.

Frasco redondo 1784, Real Botica del Palacio Real de Madrid

Plata en su color . 12 cm de alto y 8 cm de diámetro. Marcas de villa y corte sobre 84.

F.A. MARTÍN, *ob. cit.*, nº 73; Ibídem…

Vaso 1784, Real Botica del Palacio Real de Madrid

Plata en su color, 12 cm de alto; 9 cm de diámetro de copa y 6 cm de diámetro el pie. Marcas de villa y corte sobre 84.

F.A. MARTÍN, *ob. cit.*, nº 74; Ibídem…

Asimismo esta pieza, a la que Fernando Martín llama copa, se ha expuesto en varias ocasiones en muestras españolas dedicadas a las colecciones reales de platería.

Taza 1784, Real Botica del Palacio Real de Madrid

Plata en su color . 6 cm de alto; 11´5 cm de ancho; 9´5 cm de diámetro la boca y 5 cm el del pie. Marcas de villa y corte sobre 84.

F.A. MARTÍN, *ob. cit.*, nº 75; Ibídem…

Como en el caso anterior , esta taza también se ha mostrado en diversas exposiciones dedicadas a las colecciones reales de platería.

Incensarios (pareja) 1785, Colegiata de Belmonte (Cuenca)

Plata en su color. Leves deterioros en ambos. 94 cm de alto con cadenas; 28 cm de alto sin ellas; 15 cm de diámetro la casca; 9´5 cm de diámetro el pie y 7 cm de diámetro el manípulo. Marcas en ambos en el borde exterior del pie: ALCO/LEA; villa y corte sobre 85 en el interior del pie; y en el borde del manípulo corte sobre 85. Burilada en la parte inferior del cuerpo del humo.

Juego de tres sacras 1785, Colmenar Viejo (Madrid)

Plata en su color . 54 cm. x 43´5 cm. la central y 38 cm. x 28 cm. las laterales. Marcas en el adorno de arriba a la derecha en las tres: villa y corte sobre 85 y ALCO/LEA.

La mayor lleva la representación de la Asunción de la V irgen y el Cordero Místico[34].

Juego de tres sacras 1790, Leganés (Madrid)

Plata en su color (solo el marco). 40 cm. x 40 cm. la central y 30 cm. x 18 cm. las laterales. Marcas en el copete de la grande: ALCO/LEA; villa y corte sobre 90; en las pequeñas solo corte sobre 90. Inscripción en el remate de la sacra mayor: EN AGRAD/CIM^to^ LO DCA/VNA DVOTA (E inscrita en la primera y última D)

Salvillas (tres) 1791, Colegiata de Belmonte (Cuenca)

Plata en su color . 24 cm x 16 cm. Marcas en el borde por el reverso: ALCO/LEA; villa sobre 90 y corte sobre 91.

34 Agradecemos los datos relacionados con este juego de sacras y el siguiente, así como los de incensarios y salvillas de la colegiata de Belmonte al profesor don José Manuel CRUZ V ALDOVINOS.

Lámparas (pareja) 1792, Santuario de San Pedro de Alcántara, Arenas de San Pedro (Ávila)[35]

Plata en su color; 117 cm. de altura total; 37 cm. de diámetro la boya. Marcas de villa y corte sobre 92 y ALCO/LEA.

Cruz de guión y remates de estandarte 1795, La Torre de Esteban Hambrán (Toledo)

Pieza inédita cuya información procede del profesor Cruz Valdovinos, pero no contamos con su ficha técnica.

Jarrita de leche 1798, colección Hernández-Mora Zapata (Madrid)

Plata en su color. 11 cm de alto, 7´5 cm de ancho, 5´5 cm de diámetro de pie; 185 gramos. Marcas en el asa: villa y corte sobre 98 frustras parcialmente las cifras en ambas y también la primera línea de la marca de artífice: ALCO/LEA.

Cáliz 1806, catedral de Sigüenza (Guadalajara)

Plata en su color. 25 cm de alto; 14 cm de diámetro de boca y 7´5 cm de diámetro el pie. Marcas en el borde exterior del pie: villa y corte sobre 6; ALCO/LEA con la L de la segunda línea frustra. Inscripción en el borde exterior del pie: Cofradía de Sa. Librada

N. ESTEBAN LÓPEZ, *ob. cit.*, nº 132.

Portapaces (pareja) iglesia de San Clemente (Cuenca)

Plata en su color. 17 cm. x 15 cm. Marca ALCO/LEA.

S. SÁIZ (coord.), *Catálogo monumental de la diócesis de Cuenca*. Cuenca, 1987, p. 270. Diputación de Cuenca.

No se indica la fecha ni se reproduce fotografía.

CONCLUSIONES

Por último, a modo de conclusiones, vamos a referirnos a algunos aspectos aún no tratados, además de insistir en otros que en nuestra opinión merecen ser resaltados. Como se comentó al inicio de este trabajo, Alcolea contó con un gran número de aprendices y oficiales, sin duda porque en su obrador se recibían muchos encargos y para atenderlos necesitaba la ayuda de colaboradores. Este hecho queda refrendado por el elevado número de obras que conocemos suyas, así como por las documentadas, aunque en este caso no sean muchas las conservadas.

Como se observa en las obras que han llegado hasta nosotros el artífice utilizó siempre como marca personal su apellido con letras capitales bastante gruesas distribuido en dos líneas y dentro de un contorno rectangular: ALCO/LEA. En todos los casos (salvo quizá en los portapaces de la Colegiata de Belmonte) su marca está acompañada por la doble marca de localidad de Madrid: villa (osa y madroño en escudo coronado)

35 Tenemos conocimiento de estas piezas gracias a la información proporcionada por el doctor don Antonio MARTÍNEZ SUBÍAS.

y corte (castillo) dispuestas sobre las dos últimas cifras del año de realización. No obstante, queremos hacer la salvedad, de que en un par de ocasiones (la salvilla de colección particular y las tres salvillas de la colegiata de Belmonte) existe el desfase de un año entre ambas marcas, lo que se debe al retraso de uno de los marcadores en fabricarse el punzón correspondiente al nuevo año, así en la salvilla individual la marca de corte va sobre 74 y la de villa sobre 75, mientras que en el juego de tres salvillas de la Colegiata de Belmonte la de villa va sobre 90 y la de corte sobre 91.

Por otra parte no cabe duda de que la decisión de Alcolea de aprender el arte y establecerse en Madrid, le permitió tener como cliente a la Real Casa durante los reinados de Carlos III y de Carlos IV y atender encargos de parroquias y otros templos de poblaciones más o menos próximas a la Corte, como Colmenar V iejo y Leganés (Madrid), La T orre de Esteban Hambrán (T oledo), Alocén y Sigüenza (Guadalajara), Marazoleja (Segovia), Belmonte (Cuenca) y Arenas de San Pedro (Ávila). Sus ingresos debieron ser importantes, a juzgar por las cantidades que aportó cuando en diversas ocasiones se solicitó a los plateros que hicieran donaciones voluntarias para contribuir a los gastos de la Corona.

Desglosando los juegos que constan de varias piezas (como las sacras) y las parejas (incensarios, portapaces, lámparas y arañas) han llegado a nuestros días 32 obras de Alcolea, lo que supone un destacado número, rara vez superado por plateros del siglo XVIII. Del total de sus obras, tres cuartas partes son de carácter religioso y el resto civiles, lo que resulta habitual teniendo en cuenta que los objetos domésticos son más proclives a desaparecer por cambios de moda o de propietario, que los destinados al culto.

La variedad de tipos civiles es signifi cativa, puesto que de las ocho obras conservadas sólo se repite el plato, pieza de uso frecuente en esta época. El resto de los tipos profanos son: salvilla, chocolatero, vaso, taza, jarrita y frascos.

La salvilla y los platos son piezas de vajilla usuales durante el siglo XVIII, que debido a las distintas secciones molduradas que presenta su borde –ya sea oval como el de la primera o circular como el del plato– son denominadas « *de contornos*» en los documentos. El modelo lo importaron los Borbones de la platería francesa, gozando de gran éxito y larga pervivencia en nuestro país. La salvilla (lám. 2) de colección particular, fechada en 1775, presenta una original forma ovalada por la disposición del contorno a base de segmentos que van disminuyendo de tamaño y alternado ligeramente el perfi l convexo con el cóncavo. En cuanto a los platos de 1778 (lám. 3) y de 1783 son prácticamente idénticos porque siguen el tipo habitual circular con seis secciones iguales en el borde.

El chocolatero, de cuerpo periforme sustentado por tres patas de cartón, boca con pico vertedor y tapa, y mango transversal de madera, sigue asimismo un tipo de pieza francesa empleado desde fi nes del siglo XVII para servir bebidas (especialmente chocolate y café pero también agua para té o caldos), de tal modo que a veces se le da el nombre genérico de *verseur* (vertedor). Como ya señalamos en un trabajo anterior, son pocos los chocolateros españoles conservados de plata, por lo

Lámina 2. *Salvilla y marcas (1775). Colección Hernández-Mora Zapata, Madrid.*

Lámina 3. *Plato (1778) e iniciales del reverso. Colección M. M. Madrid.*

que apenas hay variedad de modelos, siendo el más habitual el que presenta la obra de Alcolea marcada en 1776 [36].

Queremos resaltar el hecho de que tres de las obras que acabamos de mencionar: los dos platos y el chocolatero, presenten incisas las iniciales JVC entrelazadas, que sin duda corresponden al mismo propietario, porque aunque ignoramos su identidad y la época en la que las piezas estuvieron en su poder, resulta sorprendente e inusual, haber podido localizar tres piezas del mismo platero que durante un tiempo estuvieron juntas y con posterioridad se dispersaron en tres colecciones diferentes.

Por lo que respecta a los cuatro objetos conservados de la Real Botica son todos ellos muy originales. Que sepamos, no se han dado a conocer en España piezas de plata semejantes a los llamados frascos, que en el primero de los casos tiene forma de caja prismática con división interior (probablemente para separar medicamentos) y tapa encajable, mientras que el segundo semeja una botella con tapa a rosca y serviría probablemente para contener alcohol o algún otro líquido.

El vaso, de cuerpo ligeramente acampanado y pie circular, sigue un modelo francés al que se suele dar el nombre de *timbale*; pese a que no se hizo mucho en España, se conocen algunos ejemplares realizados principalmente por plateros madrileños y también por la Real Fábrica de Platería de Martínez. Lo más probable es que el de la Real Botica se usara para tomar agua cuando hubiera que tragar algún medicamento. Por su parte la taza pudo servir para beber chocolate, pues según tenemos documentado este producto se tomó a veces como reconstituyente. Al no

36 P. NIEVA SOTO, «Chocolateros españoles en plata....» ob. cit., fig. 4.

Lámina 4. *Jarrita de leche (1798). Colección Hernández-Mora Zapata, Madrid.*

haberse conservado casi tazas españolas en plata del siglo XVIII aumenta el interés de la que nos ocupa, que a pesar de presentar una superficie totalmente lisa, es de destacar el original entrelazado de su doble asa.

La jarrita (lám. 4) de colección particular madrileña pensamos que debió formar parte de un juego de café o te y se usaría para contener un poco de leche. No cabe confundirla con una vinajera porque éstas no suelen tener el cuerpo tan redondeado y llevan tapa con inicial o símbolo alusivo a su contenido (agua o vino). En cambio, aunque en tamaño reducido, la forma del cuerpo y el asa coinciden con las de algunos jarros neoclásicos de fines del siglo XVIII.

Pasando a las piezas de uso religioso son once los tipos diferentes conservados: araña, campanilla, custodia portátil, pila de agua bendita, incensario, sacra, salvilla (de vinajeras), lámpara, cruz de guión y remate de estandarte, cáliz, portapaz. En la ficha técnica ya se indicó que algunos de ellos se hicieron en pareja (lo que era habitual en los dedicados a la iluminación como arañas y lámparas) o en juegos de tres ejemplares (como las sacras), pero el hecho de no conocer directamente algunas de las piezas que mencionamos, nos impide sacar conclusiones.

Sí podemos en cambio hacer algún comentario sobre las dos custodias portátiles que realizó en 1779. La de Colmenar Viejo fue estudiada por el profesor Cruz Valdovinos cuando formó parte de la exposición sobre platería madrileña que tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[37]. Se trata de una obra de plata sobredorada y con los adornos sobrepuestos en su color que resulta bastante elegante. Estilísticamente está dentro del rococó tanto por estructura –destacando el sinuoso astil con cabezas salientes de querubines en el nudo– como por los adornos

37 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *ob. cit*, nº 66.

que, aunque mayoritariamente son eucarísticos como conviene a una custodia, se combinan con rocalla y marcos de ces. Sorprende en cambio que el pie sea circular y no de contornos o formas más movidas, propias de este momento.

La inscripción de la peana aporta noticias sobre el lugar para el que se realizó, el nombre del predicador del convento, el año de hechura de la pieza y el coste de la misma que ascendió a 3.900 reales. Queremos resaltar este último dato porque no es nada frecuente que el precio se escriba en la propia obra, pero así vamos a poder compararlo con el de la otra custodia de Alcolea, conservada en Marazoleja (Segovia). En este caso, los datos sobre su costo figuran en la documentación manejada por Esmeralda Arnáez[38]; el precio total fue de 8.773 reales, de los que 3.620 correspondieron a la plata, que pesó 22 marcos y 5 onzas (a 20 reales la onza); y los 5.153 reales restantes a la hechura, dorado y caja para guardar la custodia. Al ir unidos estos últimos precios no resulta posible saber en cuánto se valoró su trabajo, es decir cuántos reales cobró por onza de hechura, pero seguramente superó el valor de la plata. A la vista de estos datos es evidente que la custodia de Colmenar Viejo resultó mucho más económica porque costó en total poco más que lo que se pagó sólo por el material de la de Marazoleja.

La obra de la población segoviana es de gran originalidad, con un sol de ráfagas adornado con sobrepuestos de espigas doradas, querubines de plata en su color y racimos y hojas esmaltados; el astil está ocupado por una figura femenina con venda en los ojos y cáliz en la mano (alegoría de la Fe) sobre cerco de nubes y cabezas de ángeles y el pie tiene forma rectangular, sobre cuatro patas de voluta, adornando todo el frente con rocalla y gruesas ces.

Se trata de una obra de calidad muy destacada por su dificultad técnica y su exquisito adorno, lo que explica el alto precio que tuvo. Morfológicamente no dista demasiado de alguna otra custodia realizada en fecha cercana, como la conservada en la iglesia de San Ginés de Madrid realizada por Cayetano Pisarello en 1777, que también tiene el mismo tipo de adornos en el sol (aunque sin esmalte), figuras en el astil y pie bastante similar[39]. Ambas custodias son destacados ejemplos del alto nivel al que llegaron artífices establecidos en la Corte en la interpretación del estilo rococó.

Opinamos que a lo largo de estas líneas hemos puesto de manifiesto la categoría profesional y artística del platero Martín de Alcolea, quien además de realizar numerosos tipos de piezas, tanto domésticas como religiosas, para distintos clientes, entre los que destaca la Real Casa, supo pasar desde un rico, original y recargado estilo rococó, al que corresponden piezas tan espectaculares como la custodia de Marazoleja (1779) y la pila de agua bendita (1780), a un sobrio clasicismo, en el que se inscriben por ejemplo los elegantes objetos realizados para la Real Botica de Palacio (1784), que no presentan adorno dado su carácter funcional, las lámparas de Arenas de San Pedro (1792), o el cáliz de la catedral de Sigüenza (1806), única pieza suya conocida del siglo XIX, decorada con contario, ajedrezado y motivos vegetales estilizados, totalmente característicos del neoclasicismo.

38 E. ARNÁEZ, *ob. cit.*, pp. 446-447.

39 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *ob. cit.*, nº 64.

Más valioso que la plata (El frustrado viaje a Nueva España de D. Francisco de Armona)

ANTONIO PEÑAFIEL RAMÓN
Universidad de Murcia

A pesar de los ya comentados silencios[1] en que a veces nos obliga a permanecer la escasez o carencia de datos de los inventarios de bienes, frente a la mayor explicación generalizada por parte del testamento, las fuentes notariales siguen siendo en general vías fundamentalmente válidas –cuando no valiosas– para sacarnos de dudas en lo referente a determinadas cuestiones tocantes a formas de vida y comportamientos.

De este modo, entendemos por inventario el realizado por el juez de oficio o mediante pedimento de parte sobre los bienes que dejaba el difunto, a fin de que los ejecutores distribuyesen la herencia y efectuasen las últimas voluntades del testador. Aconsejándose que nada más fallecer el difunto se procediese a realizarlo pues, si no, se corría el peligro de poder inventariar tan sólo la parte que no se habían llevado los amigos, familiares o albaceas. Siendo, además todos conscientes de la posibilidad de que, tras la muerte, unos y otros se aprovechasen de bienes y

1 Cfr. A. PEÑAFIEL RAMON, «Entre el lujo y la humildad. Plata, status y comportamiento social en la Murcia del siglo XVIII» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 417.

propiedades que no les correspondían. Y hasta en la propia literatura religiosa se recomendaba a los muertos [2]:

> «A este impulso cae en la tierra el hombre, y al punto lo despejan todos los que en la casa tienen mano, de lo que cada uno tiene necesidad. Uno de la tapicería que le falta. Otro de la preciosa lámina que apetece Otro de los espejos que ha menester; sola la tierra se queda con la raíz que es el cuerpo, y aún de éste hazen menuda carnicería los gusanos. A este usado robo todos dan el tinte de algún derecho, o por ejecutores o por amigos, o por medio parientes de Difuntos…».

Además, la legislación obligaba a efectuar autos de particiones a los herederos de las personas fallecidas «ab intestato», a los que entraban en posesión de mayorazgos, a los padres que administraban propiedad de los hijos y tutores. Resultando abundante el número de inventarios post mortem tanto de comerciantes como de propietarios de barcos [3].

Por último, es de destacar la riqueza que tales inventarios presentan para el estudio tanto de la historia socio-económica como, por supuesto, de mentalidades.

Actitudes y costumbres desfi lan así ante nuestra vista, al tiempo que estudios tales como los referentes a bibliotecas, obras de arte, muebles valiosos, objetos *de oro y plata* , etc. nos muestran un mayor –y desde luego mejor– conocimiento de las corrientes ideológicas y artísticas de cada época, lugar o momento dado.

En tanto que la riqueza informativa del inventario post mortem permite analizar a los distintos sectores sociales que forman la Comunidad, al tiempo que nos puede informar de la preparación cultural de cada individuo y cada grupo social [4].

Así el 26 de Septiembre de 1764 fallece, entre 8 y 9 de la noche, a bordo del navío conocido con el nombre de *El Glorioso*[5], D. Francisco de Armona, quien, en

---

2 J. BONETA, *Gritos del Purgatorio y medios para acallarlos* . Madrid, 1770, p. 128. Cit. D. GONZALEZ CRUZ, *Religiosidad y ritual de la muerte en la Huelva del Siglo de la Ilustración* . Huelva, 1993, p. 464.

3 D. GONZALEZ CRUZ, ob. cit., p. 467.

Y así, por ejemplo, con motivo de la muerte de D. David Ferrier , comerciante inglés residente en Sanlúcar de Barrameda, se creyó conveniente realizar un inventario, puesto que en la casa donde había pasado su enfermedad, entraban y salían algunas gentes que podían haber dado lugar a «algún extravío a los bienes, muebles, ropas y papeles». Ordenando el notario que se almacenasen en un cuarto con llave, con objeto de pasar, posteriormente, a hacer el correspondiente inventario. Ibídem , p. 464.

4 Ibídem, p. 469.

5 Se trataría del segundo buque designado con este nombre. Desde 1818 en que será desguazado, ningún buque de esta R. Armada habrá llevado ya esa denominación.

Con respecto al primer caso, en 1738 se ordenaba su construcción en La Habana de dos navíos de setenta cañones y uno de cincuenta (*Glorioso, Invencible y Bizarro*). En el ámbito de la guerra con los ingleses, el primer *Glorioso* protagonizó uno de los combates más memorables de la Armada Española, desmantelando al navío Warwick y a la fragata Lark. Tras una serie de combates, *El Glorioso* tuvo que rendirse, pero habiéndose consumido ya las municiones y llevando a bordo treinta y tres muertos y

virtud de Real Orden, habría emprendido viaje al virreinato de México, a dependencias del Real Servicio. Y habiendo pasado a reconocer sus baúles, para practicar el correspondiente inventario formal, según lo previene la Real Ordenanza de Marina, se hallarán las oportunas alhajas –con abundante número de objetos de plata, como veremos–, ropas, relaciones y demás efectos, a especifi car en el Inventario.

Sin embargo, antes que los propios y ricos objetos de plata, se inventarían cartas y documentos. Se nos indica con ello la categoría política del personaje fallecido y la necesidad de proceder a comprobar los citados documentos. Algunos de los cuales, en tanto que cerrados y sellados nos dejan clara señal de su importancia. Sólo después de haber procedido a su recuento, se pasará al –también abundante– inventario de la plata que acompañaba en el viaje a D. Francisco de Armona. Pero ¿quién es el referido D. Francisco de Armona? ¿Cuál el motivo de su viaje al Nuevo Mundo?

Nombrado Intendente en Valencia, Granada y, más tarde, en Murcia, pasa a ser designado visitador para la Nueva España, en un momento en el que trabajaba en la Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda con Esquilache en Madrid. Siendo, al parecer, el propio Esquilache quien le comunica su especial y particular interés para que efectúe dicho viaje con el fi n de intentar reestructurar la Real Hacienda. Es, además, el mismo año en que personaje de la categoría de D. José de Gálvez es nombrado Alcalde de Casa y Corte, situándose cerca del Conde de Aranda y de los fiscales Campomanes y Moñino.

Se trata, por otra parte, de una etapa en la que el Consejo de Estado acuerda adoptar una serie de medidas para contrarrestar la expansión inglesa y de otras naciones en América. En lo referente a Nueva España se decide enviar al general D. Juan Villalba para organizar la tropa y tener medios de defensa. Al tiempo que se nombra un Visitador General para cuestiones de gobierno.

Y es en estas precisas circunstancias cuando se designa –año 1764– a D. Francisco Carrasco, Fiscal de Hacienda, para llevar a la práctica esta visita. Su renuncia al cargo hace pensar, precisamente, en D. Francisco de Armona, quien, como vemos, morirá a poco de embarcar hacia América. Haciendo recibido precisamente una preparación al respecto y reunido documentos a fin de conseguir una visión lo más sólida posible del tema. El propio ministro Julián de Arriaga, Secretario de Indias y de Marina le proporciona su nombramiento y le da instrucciones precisas[6]. En tanto que Esquilache le entrega también una Instrucción Secreta denominada «Instrucción

---

ciento treinta heridos. Hallándose en tan mal estado que, al llegar a Lisboa tuvo, pues, que ser desguazado. Su nombre fue puesto, como decimos, a otro buque de setenta y cuatro cañones construido en Esteiro, que caería al agua en 1755, y que intervendría en combates como el de Finisterre.

6 J. VARELA MARCOS, «Los prolegómenos de la visita de José de Gálvez a la Nueva España (1766) Don Francisco de Armona y la Instrucción Secreta del Marqués de Esquilache». R *evista de Indias* nº 178, vol. XLVI, Madrid (1986), p. 463.

Secreta que ha de observar don Francisco de Armona en Nueva España», de cuya existencia se dudó hasta haber sido hallada, por duplicado, en Simancas [7].

El carácter secreto se hallaría, pues, relacionado con su temática. Solicitándose, así, averiguaciones sobre corrupción en el virreinato, ocupado a la sazón por el Marqués de Cruillas[8]. De este modo, se concedía especial cuidado al famoso galeón de Manila, pues no se pagaban los impuestos correspondientes y se dejaba que saliera una *cantidad de plata* mayor que la autorizada si, como se decía, el virrey obtenía de ello una comisión. Armona, además, debía revisar la organización de tropas, así como la actuación de su Real Audiencia y de otros funcionarios en lo tocante a impartición de justicia.

Al mismo tiempo, debía vigilar si los delincuentes se vendían a los obrajes y a los menestrales, al tiempo que se hablaba también de las irregularidades en la distribución del azogue, al esperar los oficiales reales sacar determinados beneficios, o, como en parte hemos indicado, que los *plateros* no pagaban –según se decía– los impuestos correspondientes. Solicitándole también que observara y –mejor aún– vigilara cuál era realmente la atención que los prelados proporcionaban a sus feligreses [9].

Por otra parte, Esquilache nos muestra a D. Francisco de Armona como persona «hábil, integra y celosa del servicio del Rey», haciéndonos ver cómo cuando el Secretario de Estado manifiesta su deseo de enviarlo al Nuevo Mundo, Armona no señala ningún interés especial en hacerlo: «Señor, sin embargo de la mucha adversión que tengo al mar, de lo difícil y odiosa que es la misión que Vuestra Excelencia se digna destinarme a Nueva España, de lo que me desvío de mi familia, de lo que debo recelar tener émulos allí, cuanto más sea mi celo en desempeñar la gran confianza que VE piensa poner en mí…» [10].

Sin embargo, lo cierto es que acabaría solicitando un mes de descanso, a fin de tomar una resolución, no tardando en pedir cierta seguridad para sus hijos. Armona llevaba ya algunos años viudo, contando con tres hijos, Dionisio, de 12 años, Antonio de 14, así como una hija de 7, María Manuela, su mayor vínculo con la Península, ya que se hallaba en el convento de las monjas de Santa Ana de Murcia.

---

7 M.P. ANTOLIN ESPINO, «El virrey marqués de Cruillas (1760-1766)», en *Virreyes de Nueva España (1759-1779)*. Sevilla, 1969, t.1, p. 92.

8 D. Joaquín de Monserrat y Ciurana, de Catamarrúa y de Llombo, Marqués de Cruillas por concesión de Carlos VII de Nápoles (futuro Carlos III de España). Nacido en Valencia en 1700, fue gobernador de Badajoz y, desde 1760, virrey de Nueva España. Tuvo que pedir dinero prestado para pagar a funcionarios y tropa destacada en territorios alejados de México. Más tarde, en aproximadamente quince meses, pudo mandar a España más de 8.000.000 de pesos.

Poco después, sería acusado de fraude a la R. Hacienda. Ordenando el Rey que se le practicara Juicio de Residencia, lo que llegó a durar siete años. Una vez destituido de sus cargos en Nueva España, se le permitió volver a España, para seguir el Juicio. (A. MONTORO, *Virreyes españoles en América*. Barcelona, 1986, p. 154).

9 J. VARELA MARCOS, ob. cit., pp. 463 y ss.

10 Ibídem, p. 454.

Pediría igualmente puestos fijos para sus hermanos. Esto es, que se considerara como definitivo a su hermano Pedro, su sustituto en Murcia, a José, que se hallaba en La Habana, y a Matías, que en cierto modo vendrá a actuar como su sucesor . Obteniendo igualmente una subida de sueldo desde 75.000 rs. al año hasta 85.000, con 30.000 más para ayuda de costa.

A partir de estos momentos, Armona viaja a Murcia, se despide de su muy querida hija y toma las provisiones y personas necesarias que habían de viajar con él. Como sería el caso de sus dos hijos. Para dirigirse luego a Cádiz, donde debía embarcar. Allí es recibido de forma extraordinaria, dadas las recomendaciones y el interés de Esquilache por su persona [11].

Y es, como decimos, el 26 de Septiembre cuando se produce su muerte. Recibiendo «los remedios divinos con resignación y conformidad, y en la muerte los honores correspondientes a un general o comandante de escuadra» [12].

Muerte, sin duda alguna, rodeada de misterio y extrañeza. En tanto que en ningún momento se había hablado de su estado de salud, salvo en algunos posibles detalles como, por ejemplo, la citada petición a Esquilache de un mes de descanso, o la promesa de este mismo entorno a hacerse cargo de los hijos del visitador si a éste le ocurría algo.

Pero, además, ¿de qué murió Francisco de Armona? No tenemos noticias ni referencias al respecto. Su hermano Matías nos cuenta cómo le encargó el testamento y le recomendó *especialmente* sus documentos para que no se los diese a nadie «sin orden expresa»[13].

Producido el fallecimiento entre 8 y 9 de la noche, se procede al reconocimiento de sus baúles, para practicar el inventario formal, según lo previene la Real Ordenanza de Marina, ejecutado con intervención del Comandante de la escuadra Sr. Marqués de Casinas. Y hallada la relación de alhajas, ropas y demás efectos, pasan a inventariarse en primer lugar –antes que los ricos y suntuosos objetos de plata– cartas y documentos. Indicándosenos con ello, repetimos, la categoría del personaje fallecido, y la necesidad de proceder *a guardar* los citados documentos. Algunos de los cuales, en tanto que cerrados y sellados, nos dejan clara señal de su importancia, superior al valor material de lo que constituye su acompañamiento.

---

11 Surgiendo la pregunta de por qué tanta preocupación por Armona. Y así, lo cierto es que sin poder dar una respuesta concreta, no cabe duda de que el temor existía (Ibídem , p. 457). Por otra parte, es también verdad que entre el 29 de Agosto y el 3 de Septiembre en que partió el Glorioso hay abundante correspondencia entre Esquilache y el Marqués del Real T esoro preocupándose por la seguridad de Armona. De ahí el apresamiento de un genovés el 30 de Agosto: «Hoy se ha aprehendido a un genovés con 524 pesos fuertes que estaba oculto y sin despacho. Queda en la cárcel y siguiéndole la causa» (Ibídem).

12 Ibídem, p. 458.

13 No menos sospechosos resultan el trato y atención recibidos por el resto de los Armona, particularmente al llegar a V eracruz, donde, para sobrevivir , tuvieron que llegar a empeñar su ropa, ante el comportamiento del virrey . Quizá para presionar a Matías a que entregase la documentación secreta que llevaba.

Sólo después de haber procedido a su recuento, se pasará al –también abundante– inventario de la plata y demás artículos y objetos que, acompañaban en el viaje a D. Francisco de Armona.

Tales efectos y documentos, inventariados en primer lugar serían [14]:

- «Una carta de a quarto por el Rey para el virrey Governador y Capitán general de las Provincias del reyno de nueba españa, de la que con otros tres pliegos abiertos se hizo uno zerrado y sellado para el mismo señor virrey .
- Un legajo cosido con sus pliegues, sellado y fi rmado del Rey, que con otros papeles se cerró, selló y quedó en poder del, en quien para todo esto.
- Un Real Despacho en un pliego firmado del Rey para don Francisco de Armona.
- Un legajo de cartas de correspondencias particulares.
- Un pliego sin fi rma en que constan las partidas siguientes:

Plata labrada[15]:

- Una salvilla grande de plata de Ley a un peso de cincuenta y cinco onzas y ocho adarmes[16], a veinte reales onza
- Dos (salvillas) pequeñas en peso de cincuenta y siete onzas y quatro adarmes de por mitad
- Una fuente grande de cuarenta y ocho onzas
- Dos idem medianos con peso de setenta y dos onzas de por mitad
- Dos idem más pequeñas de oro, sesenta y ocho onzas y quatro adarmes
- Una palancana con argolla para afeitar con treinta y ocho onzas y catorze adarmes
- Una javonera, con peso de seis onzas y tres adarmes
- Cuarenta platos con peso todo de seiscientos treinta y siete onzas y un adarme
- Veinte y quatro cubiertos, con ciento y quinze onzas y diez adarmes
- Veinte y quatro cuchillos con setenta y dos onzas
- Dos sales con peso de diez onzas y diez adarmes de por mitad
- Un salero con diez y seis onzas y tres adarmes de peso

---

14 Archivo Histórico de Protocolos de Murcia – A. H. P . M. – 1764. Protoc. 6176.

En tanto que el mismo D. Matías, en carta al Rey de 30 de Enero de 1765 nos cuenta haberse hecho cargo, a la muerte de su hermano, de la valija, de documentación completísima, entre la que podríamos citar: once informes generales sobre distintos aspectos de la infraestructura de la administración provincial americana, por orden alfabético, cuadernillos explicativos de esos informes, cuadernillos sobre la actitud a adoptar por el visitador para las nuevas formas de gobierno, documentos sobre la recaudación de la alcabala, tributos, labores y empleados de la Casa de la Moneda, labores de la misma, etc. así como series estadísticas y numéricas de los ingresos de la Corona durante el mando de los últimos virreyes. (Cfr. Para un estudio con mayor profundidad, J. V ARELA, ob. cit., pp. 459 y 560)

15 AHPM. Protoc. 6176.

16 Medida de peso utilizada antiguamente en España e Hispanoamérica (equivalía a 1,7 ó 1,8 gms.)

- Un pie para imagen con veinte y dos onzas y diez adarmes
- Un cafetero con cuarenta y nuebe onzas y catorze adarmes
- Dos flamenquillas con cuarenta y tres onzas y doze adarmes
- Dos trinchantes con siete onzas
- Dos cucharones, con veinte y siete onzas y ocho adarmes
- Tres candeleros, con setenta y seis onzas
- Un velón con catorze onzas y treze adarmes
- Un jarro con veinte y siete onzas y quinze adarmes
- Un par de espaviladeros con su platillo con quinze onzas y doze adarmes
- Una pila de agua vendita con cinco onzas y onze adarmes
- Una escribanía con treinta y seis onzas y catorze adarmes
- Un azucarero con diez y seis onzas y catorze adarmes
- Dos estuches en ocho relicarios
- Ocho relicarios
- Una cruz de Carabaca
- Nuebe medallas de plata
- Dos Santísimos Cristos de Burgos
- Dos cajas de plata, la una redonda y la otra abanico
- Alhajas de oro, diamante y piedras frías:
  - dos relojes, el uno de oro de repetición y el otro de plata
  - una caja de oro y otras de China
  - un juego de ebillas en cinco piezas
  - un espadín
  - un bastón de puño de oro
  - dos sortijas guarnecidas de diamantes, la una con un zafi ro y la otra con una piedra arboleada
  - una sortija con juego de botones para camisola de rubíes y diamantes
  - unos botones oro para camisa
  - quatro pares de pendientes y una pulsera de piedras de Francia
  - un anillo de diamantes para el sombrero».

Todo ello, pues, formando parte del más que completo y a la vez suntuoso inventario de bienes de D. Francisco de Armona, con gran cantidad de piezas de platería, básicamente civil. Apreciándose, así, como hemos visto, en el orden doméstico, salvillas grandes y pequeñas, así como alguna fuente grande. Platos, cuchillos y *cubiertos*, designados ya como tales al hallarnos en la segunda mitad del siglo XVIII[17], dos sales, por lo general en la época de planta aovada, con cuatro pies, dos tapas engoznadas en el centro y rallo en el medio, conteniendo sal, pi-

17 Ya que el término resultaba inusual antes del segundo cuarto del siglo XVIII (Vd. J.M. CRUZ VALDOVINOS. «La platería en la Corte Madrileña de los Habsburgo a los Borbones». *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, p. 140).

mienta y azúcar, pues una de las partes estaba dividida a su vez [18], salsero, a modo de barco con asas laterales, fl amenquillas, cafetera, trinchantes, cucharones para servir alimentos, etc.

En cuanto a iluminación, la presencia de candeleros, posiblemente de alto vástago según modelos franceses [19], en tanto que van disminuyendo los velones de basa cuadrada u ochavada, columna salomónica y varios mecheros. Al tiempo que los platillos con despabiladeras ya existían en tiempos de Carlos II, su número se mantiene y a veces, se indica que son a la moda francesa [20].

Interesante desde el punto de vista de los útiles de tocador y aseo, sería la presencia de jabonera, palangana y jarros[21], en tanto que en 1712, 14 y 15 se mencionan ejemplares de jarro y palangana a la moda o a la francesa, que se multiplican como piezas de examen desde 1719 a 1727. Como novedades, aparece también alguna escribanía y de la tabla rectangular con recipientes casi cúbicos o cilíndricos se pasaría a la tabla aovada con cerquillas para la campanilla y cuatro vasos [22].

En el apartado de devoción, hallamos una pila de agua bendita, una Cruz de Caravaca, nueve medallas y dos Santísimos Cristos de Burgos, y , por último, en lo referente a alhajas, encontramos dos relojes [23], una cajita en oro y otras de China, un juego de hebillas, un espadín, un bastón, un botón de oro de camisa, una sortija, cuatro pares de pendientes, dos sortijas con guarnición de diamantes y un anillo de sombrero[24].

Inventario compuesto además –y esperamos poder reproducirlo en su totalidad en otro momento– por diferentes láminas, ropa de color y blanca –con una serie de elegantes vestidos, uniformes guarnecidos de galones de oro, casacas de grana con idénticos galones–, trajes de verano color de oro con galón de plata, botones de plata, chupas de ante guarnecidas de oro, otras de tela azul con oro y plata, ropa de su esposa con telas de oro y plata… Relaciones de pinturas, arañas de cristal, espejos, canapés, taburetes, mesas, catres, camas, arcones, coches y caballerizas («una verlina italiana para camino», un cupé que quedó en Madrid…) ganado, colchones, fuentes,

---

18 Ibídem, p. 138.

19 Ibídem, p. 139.

20 Ibídem, p. 140.

21 Puesto que posiblemente se utilizaban con la función de lavado algunas de las piezas mencionadas como jarros (J. NADAL INIESTA, «La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)». *Estudios de Platería. San Eloy 2002* , Murcia, 2002, p. 270).

22 J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 138.

23 Ambos con consideración de auténticas joyas –oro, plata– mostrándonos, una vez más, que se hallan reservados a los sectores elevados (Cfr . A. PEÑAFIEL RAMÓN, ob. cit., p. 423).

24 No en vano estamos dentro del momento, época y estilo del tan afamado petimetre. Esto es, de aquellos que irían introduciendo del extranjero «innumerable cantidad de municiones, telas, relojes, sortijas, hebillas, espadines, cajas, perfumes y otra multitud de utensilios, cuyos costos salen de las contribuciones del país» (C. MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del XVIII en España*. Barcelona, 1972, p. 74. E igualmente A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Los rostros del ocio. Paseantes y paseos públicos en la Murcia del Setecientos*. Murcia, 2006).

platos y zafas de porcelana chinas, casa y tierras de mayorazgos, libros, entre ellos cuatro tomos de *Recopilación de las Leyes de Indias* , o dos tomos de Solórzano sobre *Política de las Indias*, etc. formando un espléndido conjunto de alhajas, ropas, efectos y enseres que quedarían depositados –como indicábamos– en la persona de D. Matías de Armona, teniente de Infantería del Regimiento de Castilla y hermano del difunto D. Francisco en virtud de Poder presentado a tales efectos[25] y entregado a José de Gálvez meses después, a su llegada a Nueva España.

25 A. H. P. M. doc. cit.

La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599) *

ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA
Patrimonio Nacional

La primogénita de Felipe II siempre ocupó un lugar muy destacado en la corte española (lám. 1). Aparte de la predilección de su padre hacia ella, la precaria salud de sus hermanos hizo que se la educase y tratase casi como la heredera de la monarquía más importante del momento. Esta particularidad se refleja en muchos de los aspectos de su vida, incluidos los artículos suntuarios y los objetos que la circundaban[1]. En este trabajo pretendemos sacar a la luz parte de la cultura material que la rodeaba basándonos principalmente en las cuentas de los orfebres y en los inventarios custodiados en el Archivo General de Simancas y del Palacio Real de Madrid.

Su madrina de bautismo, la princesa Juana de Austria, encargó una pila bautismal de plata para ella, aparte de su mantilla [2]. Desde los primeros años sus habitaciones

---

* Este trabajo se ha realizado al amparo del proyecto de investigación I +D+I del MICIIN HAR2009-12963-C03-03.

1 Nos ocupamos de su colección artística durante sus primeros años en la corte en A. PÉREZ DE TUDELA, «Los años españoles de la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1599)», en C. VAN WYHE (ed.), *Isabel Clara Eugenia*. Centro de Estudios de Europa Hispánica (en prensa).

2 Condesa de VILLERMONT, *L'infante Isabelle, Gouvernante des Pays-Bas*. I. París, 1912, p. 17. Archivo General de Simancas (A.G.S.), Casas y Sitios Reales (C.S.R.), leg. 382, 2, cuenta del sastre, 27 noviembre 1567, se hace para la infanta una saya de raso blanco abollada y tomada con canutillo de plata «hera de la mantilla con que fue cristianada que la dio la prinçesa doña Juana que fue su madrina». La primera vez que la infanta luciría esta prenda cortesana sería el 3 de septiembre de ese año con motivo del matrimonio de la dama de su madre, Ana Manrique.

LÁMINA 1. *Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.*

estuvieron decoradas con mobiliario y vajilla acorde a su estatus [3]. También se cuidaron sus joyas y muy pronto se la dotó de plata de servicio conforme a la etiqueta y otros objetos de uso [4].

Aparte de las mantillas y azafates[5], uno de los primeros objetos que se detectan en las cuentas de su madre, Isabel de V alois, para la recién nacida infanta es una cama de viento y otra de campo que platea y estofa el pintor dorador Juan Gutierrez[6]. Con los años este mobiliario se irá enriqueciendo y complicando, estando en

3 Ya el embajador francés Fourquevaulx la encuentra en V alsaín por primera vez bajo un pequeño pabellón de damasco carmesí con franjas de oro, condesa de VILLERMONT , ob. cit., 1912, I, p. 20.

4 Para las diferentes tipologías dentro de la plata de su padre, parte de la cual heredará, veáse L. ARBETETA MIRA, «Plata de servicio real: la mesa de Felipe II», en J.F . RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* . Murcia, 2004, pp. 59-80 y «Plata, oro y piedras duras en la mesa de Felipe II de España», en *Objets d'art: mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*. Dijon, 2004, pp. 90-101.

5 A.G.S., C.S.R., leg. 382, f. 2-24, cuenta del sastre en 1566 «para la infanta dos açafates uno cubierto de rraso encarnado y el otro con tafetan encarnado» ambos guarnecidos con pasamanillos de plata y seda encarnada. También se prepara «una mantilla de tela de oro y blanco que vino de francia va guarnecida con dos fajas de raso amarillo y por encima del raso cada faja lleva una randa de oro y plata de Milan y por los cantos unos pasamanos de plata engandujado con cadenilla de oro tirado (…) forrada en tafetan amarillo». Después se harán más mantillas y tres colchas de holanda bordadas de oro y plata repulgadas y otra de raso encarnado.

6 A.G.S., C.S.R., leg. 82, f. 107: «a Juan Gutierrez pintor onçe mill tresçiºs y treynta y un m[a]r[avedie]s con los quales y con 17U544 mrs que Rescivio de xpoval de oviedo g[uard]ajoyas de

ocasiones muy unido al tema de su plata y vajilla [7]. También la niña recibe algunas piezas de azabaches de su madre durante su primer año de vida [8], junto a un *agnus dei* que se compra en Medina del Campo [9]. Desde muy pequeña se componen sus cabellos con pequeños detalles que se guardaban en un arca [10].

En los primeros años vivió muy próxima a su madre y a la princesa Juana de Portugal[11], quien se convertiría en un referente para la joven desde el punto de vista del coleccionismo. Apenas con un año pasa una temporada en las Descalzas junto a ella, quizá por ser demasiado pequeña para acompañar a sus padres. A estas casas junto al monasterio se trasladará la incipiente cocina de la infanta [12] con cinco cocineros[13]. De nuevo se juntarían las infantas con su tía en las Descalzas en 1569, mientras se esperaba a la nueva reina, y se hacen para ellas cuchillos-tenedores [14]. También en estos primeros años se compran para ellas higas de azabache con un valor protector y otros brinquiños a modo de juguetes [15].

En las cuentas de su madre se detectan un pequeño brasero y una bacinica de plata que hace Arnao Bergel, platero de oro de Isabel de V alois, para servicio de la

---

su m[ajesta].d hazen 28U875 mrs que ovo de haver por una cama de biento y una cama de campo que plateo y estofo para la serenisima ynfante doña ysavel clara eugenia el año 1566 por ç[edul].a de su m.d de 15 de dic[iembr].e 1567 como p[arece]. p[lieg].o 26».

7 A. PÉREZ DE TUDELA, «Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia», en *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección* . Asociación para el estudio del mueble-Museo de Artes Decorativas de Barcelona, 27-29 de marzo de 2009. Barcelona, 2010, pp. 33-47.

8 A.G.S., C.S.R., leg. 82, f. 9, 211. Gastos menudos desde 27 abril 1566 a 30 abril 1567: «Cinquenta e çinco Rs a francos de arguello q pidio su M.d y de unos hazavaches que compro para la ynfanta».

9 A.G.S., C.S.R., leg. 82, f. 13, 355. A Juan Rodríguez, platero, vecino de Medina del Campo 81660 mrs «por un collar de oro con çinco diamantes y çinco Rubies y veinte assientos de perlas ygualado en cxl ducados por oro, piedras perlas y hechura y por un anus dey en dozientos y quarenta reales que del se compro pa la ynfante y por un gajo de coral hecha en el una verga dele se en el pie y figuras de plata para el orator[i].o de su m.t en çinquenta y seis ducados», cédula 19 septiembre 1567. La tasación de estas piezas adquiridas en 1566 por Rodrigo de Reinalte, Ventura Falconi y Arnao Bergel en Madrid el 13 septiembre 1567 en leg. 382, 74, 56 ducados «el agnus dei pesa ciento y cinquenta y dos Reales», 8 ducados el apretador y el relicario para la infante el gajo de coral para el oratorio de SM.

10 A.G.S., C.S.R., leg. 382, 6, cuenta de Juan Gutiérrez dorador para servicio de las infantas entre abril-noviembre 1569. Arca de tocados para Isabel Clara Eugenia.

11 Por ejemplo, A.G.S., C.S.R., leg. 82, f. 9, 211. Gastos menudos desde 27 abril 1566 a 30 abril 1567: 14 abril 1567, «37 Rs para pagar la Ropa de la ynfante que se llevo a la casa de la prinçesa». Después encontramos el paso de la ropa de la infanta desde Descalzas a Palacio.

12 A.G.S., C.S.R., leg. 82, f. 10. Gastos menudos desde 4 mayo al 30 julio 1567.

13 A.G.S., C.S.R., leg. 82, f. 24: Gastos menudos desde el 10 agosto-20 diciembre 1567, 21 septiembre 1567.

14 A.G.S., C.S.R., leg. 82, los hace el cuchillero Laguna al que se libran 1530 mrs.

15 A.G.S., C.S.R., leg. 82, «en quatro de maio del dho año [1569] a valdivi° barrendero onze rreales para pagar açabaches y otras vugerias que se compraron en palaçio para sus alteças/ yten pago a frias rrepostero de sus altezas ochoçientos y ochenta y quatro mrs para pagar higas de açavache y otras vugerias q conpro para la ynfanta doña catalina/ yten onze rreales y ocho mrs que pago a Juan martin varrendero para pagar catorze brinquinos que se compraron para sus altezas» (tercio 1° 1569).

niña en 1569[16]. Cuando muere Isabel de Valois, se encargó de procurar vajilla para la joven su camarera mayor , la duquesa de Alba, quien recurre al platero de plata de la reina, Francisco Álvarez, para hacer una copa para las infantas que finalmente quedó para ella [17]. También se va procurando para la niña un pequeño mobiliario en el que meter estos enseres [18].

A partir de 1570 estos cometidos pasarían a ser competencia del mayordomo de la reina, don Antonio de la Cueva, marqués de Ladrada. Desgraciadamente las cuentas de la reina Anna de Austria no se conservan en su totalidad, existiendo un vacío desde su llegada a España hasta 1576, privándonos por el momento de conocer muchos detalles de la vida cotidiana de las infantas en estos años.

Cuando se pensaba que la corte de trasladaría a las cortes de Monzón en 1578, se encargan varias piezas de vajilla para las infantas [19]. En la cuenta del platero Alonso de Villegas aparecen dentro de la vajilla dos azafates, dos pomos de plata y dos perfumadores para las hermanas. Parte de estos objetos se trasladaba por los aposentadores en las diferentes jornadas, como sucede con un brasero de plata y un arca para el bufete de plata de las infantas que se lleva a Toledo en 1579[20]. Tras la muerte de Anna de Austria en 1580 pasan al guardajoyas de las jóvenes piezas de gran valor que habían pertenecido a la reina como un aguamanil y una de calderilla de cristal de roca y esmaltes [21]. También parte de su vajilla pasó entonces a sus hijastras, ya que en 1582 el platero Antonio de Villegas arregla diecisiete platos

---

16 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA y MAYO, *Isabel de Valois reina de España (1546-1568)* . III. Madrid, 1949, p. 553.

17 Archivo de la duquesa de Alba, Caja 211-1, Cuenta de Francisco Álvarez, platero que fue de plata de Isabel de Valois «hize una copa abocadeada con sus gallones y asas que la hize para las ynfantas y salio grande un poco y tomola mi s.a la duquesa [de Alba] para si e mando por ella su quenta pesa un marco menos quatro ochavas», h. 10 junio 1570.

18 A.G.S., C.S.R., leg. 382, Cuenta de lo que hace para las infantas (Cuarte Lacat) por orden de la duquesa de Alba y Cristóbal de Oviedo, desde enero 1569 a junio 1570 «un cofreçito de terçiopelo carmesi labrado cayrelado con oro».

19 Cuenta del platero Antonio de Villegas para la caballeriza en la jornada de Monzón de 1578, Archivo General de Palacio (A.G.P.), A.G. (Administración General), C.P. (Cuentas Particulares), leg. 5261: «mas dos perfumadores para sus al.as quadrados con sus cavillos de plata y aviertos que pesaron tres marcos seis onças y dos ochavas y media...». Las cuentas de este legajo que se analizan más pormenorizadamente en relación con la figura de la infanta ya fueron recogidas por F .A. MARTÍN, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987. Asimismo, nos remitimos a las biografías sobre los plateros y orfebres cortesanos de este periodo que se encuentran al final de este catálogo. Aprovecho esta nota para agradecer a mi compañero Fernando Martín su ayuda a la hora de la realización de este trabajo.

20 A.G.P., A.G., C.P., leg. 5220, exp. 1. Éste estaría en el guardajoyas dentro de un arca de madera de pino que hace el carpintero Martín Jiménez para Ana de Austria, 5 mayo 1579. Para otra referencia, veáse la cuenta del entallador Quero de León de 1583, leg. 5231.

21 A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen y el mecenazgo artístico de la reina Anna de Austria (1549-1580)», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M.P. MARÇAL LOURENÇO (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV -XIX). Arte, música, espiritualidad y literatura* . III. Madrid, 2008, p. 1588.

grandes con las armas de Ana de Austria y hace platos nuevos modificando los que hizo Francisco Álvarez en 1573, según consta en su cuenta de diciembre.

En 1582 este orfebre remodela su vajilla, amén de labrar algunos objetos como perfumadores ó guarnecer unos *agnus dei* de las infantas [22]. Respecto a la plata de servicio se nos informa de que adereza y limpia dos jarros, un azucarero y dos cubiletes abollados. Asimismo, hace lo propio el brasero grande y arregla los dos braseros menores, emblanquece y limpia dos braseros de mesa. De los ofi cios repara un plato de la salsería hendido por la orilla. En su cuenta desde julio de 1582 en adelante fi gura que adereza un blandón; en agosto arregla cuatro candeleros y una cruz de altar, tres vinajeras y un cáliz para comulgar de la capilla y dos frascos cuadrados. También hará una salva con su escudo de armas. El 20 diciembre de 1582 se reparan dos *agnus dei* a los que se les pone un viril de cristal y dos salerillos de los talleres dorados poniendo dos pernos en los goznes. En el apartado de capilla aderezó el candelero de tinieblas de plata pequeño con trece mecheros y la bacia de plata grande para lavar los piés de los pobres el Jueves Santo.

En 1583 volvemos a encontrar referencias a la plata de vajilla[23] y a los ornamentos de la capilla. Según la cuenta de Alonso García, platero de plata de sus altezas, de las cosas que tiene hechas para su servicio en este año, vemos que adereza el tapador de una vinajera, dos fuentes doradas de la cava, hace dos aguamaniles y dos bacinicas de otras que le dieron viejas con escudos, arregla y bruñe dos braserillos de mesa, aderezó y doró dos salerillos de los talleres y recompuso dos salvas de la cerería. Por último, limpia cuatro candeleros dorados grandes de la guardajoyas, tres braseros de plata grandes, un pomo dorado y blanco, dos cajas de plumas y dos para ostias y un espumador . Este año, según la fe del contraste de corte Alonso Muñoz, parece que labra dos bernegales de plata para agua con dos asas cada uno doradas por dentro y fuera y unas rosas labradas en medio que pesaron cinco marcos y cinco ochavas.

A la jornada de Aragón de 1585 se llevaron platos y tazas de plata realizadas por el platero Alonso García [de Sahagún][24], un velador de plata, azucareros, «çatavagues» y un bufete guarnecido de plata [25]. En las cuentas de los plateros encontramos gran cantidad de plata de servicio para las infantas en esta jornada en la que la corte española se quería mostrar con máximo esplendor . Destacamos la cuenta de la plata blanca y dorada que labró Diego de Quiñones para la jornada de Zaragoza para las infantas, las de los plateros Germán de la Puebla, Antonio de Bruitago,

---

22 A.G.P., A.G., C.P ., leg. 5261. En la cuenta de Antonio de V illegas, platero, de los cuatro primeros meses de 1582 para las infantas, «mas por adereçar dos pomos de olores y el uno dellos se bruñio y blanqueo», «mas hiço dos çercos de dos agnus deys de plata grandes aobados con sus beriles que pesaron dos marcos una onça y dos ochavas...».

23 A.G.P., A.G., C.P., leg. 5261. «En fi n de março aderezo una mesa de la rreina nra s.a [Anna de Austria] por mandado de cristobal de oviedo...».

24 (1551-Madrid 1617). Posteriormente pasaría al servicio de la nueva reina, Margarita de Austria.

25 A.G.P., A.G., C.P., leg. 5227, exp. 8. Para plateros y diamantistas, veáse leg. 5261.

Pedro López, Alonso García, Andrés de Trujillo ó Andrés de Salazar. En la cuenta de los arreglos que hizo Toribio Esteban en la plata de las infantas se mencionan pomos y una bacia de plata labrada en Alemania. También existe un pago a Pedro de Reynalte por traer a Poblet una acemila con dos cofres con vestidos y joyas para sus altezas.

Rodríguez Babia también hará plata de mesa para la infanta durante este viaje [26] y el 1587 se paga al platero Alonso Ruíz por tres frasquillos de plata dorada para servicio de la joven [27]. En 1585 se repartirá parte de la plata materna entre las dos hermanas al separarse [28].

En 1589 el platero Alonso García hace plata de servicio para la cámara de la infanta [29] y se adquieren vidrios para ella [30]. En 1590 los plateros de oro Alonso García y su hijo Diego se encargarán de las piezas de plata de los hermanos [31].

En 1591 se elaboran algunas obras de plata para la infanta, como una salva en la que campeaban sus armas ó un vaso finamente cincelado [32]. También se aderezan otras estropeadas por el uso. Así, Alonso García arregla y limpia dos blandones soldando una garra quebrada, adereza un candelero de la cerería y hace un candadillo de plata para el pomo de plata de la infanta, seguramente un perfumador [33]. Por último, se le compra una jeringuilla de plata [34].

En 1592 dora una cucharilla de plata, adereza un candelero y un taller con su salero, una cucharilla y dos tenedores. También recompone un brasero grande ochavado de pilares y un candelero de plata para la cerería [35]. Otro brasero grande de la infanta se llevará a la jornada de Tarazona en 1592 [36].

---

26 A.G.P., A.G., C.P., leg. 5261, 1587. Se menciona un taller con las armas de Portugal.

27 A.G.P., A.G., C.P., leg. 5261, 1587 y 660, 12 agosto 1586, «6732 mrs pagados a Alonso Ruiz platero por tres frasquillos que se compraron para serviçio de su alteza».

28 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, ob. cit., III, pp. 416-417.

29 A.G.P., A.G., leg. 10277, 19, 1, San Lorenzo, 15 mayo 1589. También destinada al estado de las damas y demás oficios. En 61, f. 1, se paga a Pedro y Francisco Reinalte, plateros de oro, las obras que han realizado este año para el príncipe y la infanta en los últimos meses de 1588 y en todo el 1589. San Lorenzo, 13 julio 1590.

30 A.G.P., A.G., leg. 10277, 31, f. 1, San Lorenzo, 11 agosto 1589.

31 A.G.P., A.G., leg. 10277, 61, f. 1, recibirán 186.403 maravedies.

32 En la cuenta de obras realizadas por el platero Alonso García para servicio de la infanta vemos que adereza fuente de plata dorada que estaba quebrada, dora una salva tallada y hace otra «con unos animales çinçelados en el orillo» con las armas de la infanta. También existe este año una cuenta conjunta de los plateros Alonso García y Antonio de Mesa en la que se menciona un vaso de plata dorado por de dentro y fuera «con su pie baxo y el baso hecho a manera de cañon redondo de una sesma de alto picado por de fuera a manera de canteria...», A.G.P., A.G., C.P., leg. 5261, 1587. En Madrid, 25 abril 1592, se harán tres cajas forradas de tela de frisa para dos salvas y una fuente, leg. 904, 42.

33 Cuenta de lo que el platero Alonso García hace para la infanta en 1591, A.G.P., A.G., C.P., leg. 5261.

34 A.G.P., A.G., leg. 904, 24, 13 octubre 1591.

35 Cuenta de lo que el platero Alonso García hace para la infanta en 1592, A.G.P., A.G., C.P., leg. 5261.

36 A.G.P., A.G., leg. 904, 60, Estrella, 12 octubre 1592.

En 1593 la infanta encarga a Miguel una complicada arquilla de plata dorada con varios compartimentos y utensilios quizá con un fin cosmético[37] y en 1594 su guardajoyas paga una escupidera [38]. En 1595 la cuenta de los plateros Alonso García y Luis de Morales para servicio de la infanta refl eja el cañón de una vinajera, el aderezo de un candelabro, un brasero, un cántaro de plata, un taller , un jarrillo de plata y una escupidera de plata con su tapador [39]. En 1596 se compran para la infanta unas cajas de plata lisa y otra pieza para agua de plata dorada [40]. También se detectan varias modificaciones en la plata de servicio durante el viaje desde Aceca al Escorial en 1596 [41].

37 A.G.P., A.G., leg. 904, 70, Madrid, 13 marzo 1593: «Hagase para serviçio de su al.a una ar - quilla de plata quadrada con tapador a manera de tejadillo suelto con un carton en lo alto por rremate con molduras a la rredonda por lo alto y bajo y dentro del arquilla onçe partamientos en los quatro quatro pomos rredondos con sus tapadores de tornillo y unas cadenillas asidas dellos en el cuerpo de cada pomo y en otros dos departamientos dos cajas aobadas con sus molduras por lo alto y bajo y sus tapadores con sus rremates en lo alto hechos de un cartonçillo/ y en el apartamiento de en medio un frasquillo quadrado con tapador de tornillo sin cadenilla y en dos apartamientos angostos que estan a los dos lados deste frasco quatro cajillas chatas con sus tapadores asas y rreasas para tirar dellas dos en cada apartamiento y en otros dos apartamientos questan a los lados destas cajuelas dos botes rredondos de hechura de açucareros con sus molduras por lo alto y bajo y tapadores con un botonçillo por rremate de cada uno en lo alto todo dorado de plata liso en la delantera de la arquilla un escudo de las armas R[eale]s y otro en el tapador con dos asas a los lados de la dha arquilla que tenga de largo una terçia escasa y de ancho una q[uar].ta larga y pese como esta dho treynta y un marcos çinco onças y quatro ochavas con su caja de madera con su tapador y delantera a manera de tapador de escriptorio forrada en terçiopelo carmesi cuvierta de quero negro dorado con su clavaçon y llave dorada y hecha y acabada por antonio miguel platero la entregareis a doña ana de guevara para serviçio de su al.a...». En el recibo se especifi ca que es de plata dorada.

38 A.G.P., A.G., leg. 904, 108, Madrid, 9 marzo 1594, se debe hacer «una escupidera de plata pequeña con su tapador torneada y su cavo para asilla avierto de peso de dos marcos una onça y quatro ochavas (...) por Al.o Garçia y luis de morales plateros...».

39 A.G.P., A.G., C.P., leg. 5261.

40 Cuenta del Guardajoyas Hernando de Rojas en servicio de la infanta en 1596, A.G.P ., A.G., leg. 902, exp. 6: «Mas pague a gregorio de baroja Platero v[ecin].o de la ciudad de toledo por siete cajas de plata lisas que entra una en otra que hiço para servi.o de su al.a que peso la plata de ellas quinientos y setenta y dos Rs y veinte y tres maravedis que son de peso de ocho marcos y seis onças y tres ochabas y media/ y mas pague al dicho platero ducientos y treinta y un Rs por la hechura de las dichas siete cajas/ Mas cinquenta y cinco Rs y medio por el peso de la plata de una pieça dorada para hagua que ansimismo hiço para servi.o de su al.a y mas veinte y quatro Rs que entraron de oro en doralla/ y Mas le pague veinte y ocho Rs por la hechura de ella que todo ello monta nobecientos y once Rs que es la cantidad que montan las dichas siete pieças y la dicha pieça de agua dorada...».

41 *Gastos que ha hecho Baltasar de Velasco, ayuda de la guardajoyas de la s.a ynfanta desde aceca hasta yr a san lorenço* , A.G.P., A.G., leg. 902, exp. 6: «Mas pague a un honbre de pasar una arquilla de terciopelo carmesi en que estubo en aceca el santissimo sacramento que mando su al.a enbilla a madrid.../ Mas pague a gregorio de baroja platero por adereçar un frasquillo de plata de su al.a en que se trae agua de olor que se le quito la chapa de abajo y se bolbio a soldar y bruñir pague deciocho Rs/ Mas pague al dicho platero por la plata de unas birillas y clavos de plata que peso todo veinte y dos Rs para unos chapines de su al.a/ Mas pague de la hechura de las virillas de plata y clavos deciocho Rs/ Mas pague al dicho platero por el peso de la plata de una cajuela que hiço para servi.o de su al.a de plata aobada lisa brunida con dos cajuelas dentro a manera de tintero y salbadera rredondas metidas en sus asientos con una cucharilla y un tenedor que peso todo en el contraste dos marcos y tres onças y quatro ochavas que valen ciento y cinquenta y ocho Rs y medio/ Mas pague por la hechura desta dicha caja cinquenta y cinco Rs».

En 1597 el platero Antonio de Miguel hará varias piezas de plata para la infanta como salvillas[42].

Durante los años siguientes existen referencias que nos hablan de la gastronomía, como un rallador de cidras para la conservera [43] o de la imagen de la infanta, como un perfumador[44]. Asimismo, se detecta vajilla en vidrio, como un frasco a la alemana[45].

Cuando muere Felipe II en 1598, se destina parte de su vajilla y de la que había pertenecido a la reina Anna de Austria, fallecida en 1580, para repartir entre su hija y su nuera, Margarita de Austria. Así, buena parte de la plata labrada en España se trasladará en 1599 a Bruselas, junto a porcelanas, búcaros y mobiliario [46].

ALGUNAS JOYAS PARA LA INFANTA

Muchos de los artífices que hicieron esta plata más cotidiana, labraron o modificaron joyas para la infanta que aparecen en muchos de sus retratos. Las hermanas heredaron parte de las joyas maternas que durante un tiempo usó la reina Anna de Austria[47]. Aún así en 1578 tenemos un listado bastante abundante de las joyas que

---

42 A.G.P., A.G., leg. 902, exp.7, 27 julio 1597 se pagan a Antonio de Miguel, platero de SM, por «ocho piececuelas de plata que hiço para servi.o de su al.a que son estas dos salbillas doradas por de dentro y fuera que la mayor pesa siete onças y quatro ochavas y media y la otra mas pequeña seis onças y mas un bassillo con su tapador y assas que peso un marco y una onça y quatro ochavas y mas una ollica de plata que peso siete onças y siete ochavas y media con su tapador y assa y mas hiço el dicho otras dos porcelanillas de plata pequeñas al taller de las de portugal con sus pies bajos que pesan quatro onças y ochava y media las quales dichas seis pieças todas doradas por de dentro y por de fuera de peso todas ellas quatro marcos y tres onças y ochava y media y ansimismo yço otras dos porcelanillas como las dichas de plata doradas por de dentro y por de fuera de peso de quatro onças que las unas y las otras de oro y plata y echura pague al dicho Ant.o Miguel seiscientos y sesenta y seis Rs».

43 A.G.P., A.G., C.P., leg. 5237, exp. 1, 1 enero 1597. Leg. 904, 104, Madrid, 10 febrero 1594, con hierros para mondar cidras y limones. A las infantas se les presentaban regularmente frutos como limas dulces, por ejemplo, leg. 660, 20 marzo 1581. En noviembre de este año recibirán conservas que les enviaba su padre desde Lisboa. En 1585 serán obsequiadas con un panel de miel o Isabel con bellotas en 1587. Ese año María de los Reyes, monja de la Madre de Dios de Madrid, da dos cajas de azúcar rosado blanco para la infanta. Para las ollas y demás enseres de las conserveras de la infanta, leg. 878, 1587.

44 Cuenta del cajero Hernán Sánchez de 1591, A.G.P ., A.G., C.P., leg. 5227, exp. 8. La infanta donará a San Lorenzo un perfumador de plata en forma de ánfora con reliquias, veáse F . MARTÍN en *Felipe II. Un monarca y su época* , cat. exp. Madrid, 1998, p. 518, cat. nº. 258 y B. MEDIA VILLA MARTÍN y J. RODRÍGUEZ DÍEZ, *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial*. II. Madrid, 2005, p. 441.

45 A.G.P., A.G., leg. 904, 50, «un frasco quadrado de bidrio de los de alemania con su tornillo de metal con su caja de madera forrada en bayeta colorada...», V alladolid, 12 julio 1592.

46 S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, «Signifi cación y trascendencia del género epistolar en la política cortesana: La correspondencia inédita entre la infanta Isabel Clara Eugenia y el Marqués de Velada». *Hispania* 217 (2004), pp. 467-514.

47 Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Consejos, libro 252 (apéndice documental).

se encontraban en el Escorial para ser empleadas por las hermanas en las festividades religiosas que tenían lugar durante el verano en el monasterio. En estos primeros momentos los tres hermanos compartirían parte de las joyas que después heredará el futuro Felipe III[48].

Una vez que Catalina Micaela abandone la corte crecerá el protagonismo de la infanta reflejándose en las joyas que el Rey hace para ella[49]. Muchas de ellas serán reformas de las que poseyó su madre, como una cinta y collar que se le entrega en 1588[50]. En el transcurso de las negociaciones de su matrimonio con Rodolfo II parece que éste compra un aderezo en Amberes a un portugués para enviárselo a Isabel[51]. Cuando ya se decida su boda con el archiduque Alberto, éste comprará en Milán joyas y otros aderezos[52] para cumplimentar a su esposa en Valencia, donde se celebrará el enlace. La infanta recibirá de su padre importantes piezas de orfebrería como un relicario con una espina de Cristo ó una cruz con el Ave Fénix[53]. Todo

48 A.G.P., Patronatos, San Lorenzo, leg. 1823 (III), f. 2v , 24 julio 1587 (apéndice documental).

49 Para una cintura y collar con perlas que se deshacen de la infanta, F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II* . I. Madrid, 1959, p. 190, 1.414 y p. 201, 1.514.

50 Instituto del Conde de Valencia de don Juan (I.V.D.J.), Envío 63, f. 59v-60: «finyquito a Ant.o Voto/ El Rey/ Mis mayordomos, contralor y Grefier, sabed que yo mande a christoval de Oviedo guardajoyas que fue de la ser .ma Reyna doña ysabel mi muy chara y muy amada muger que esta en gloria, y al presente lo es de la Ill.ma Infante doña ysabel mi muy chara y amada hija entregasse a Antonio Voto ayuda de mi guardajoyas un collar y cintura de oro diamantes y perlas, y assientos que fue de la dicha ser.ma Reyna y una sortija de oro con un diamante grande engastado en ella que todo lo tenia en su poder y a su cargo por bienes de la dicha Ill.ma Infante, para que dello y de otras mas piedras perlas y assientos que estavan en su poder hiziesse hazer de nuevo otro collar y cintura para la dicha Ill.ma Infante, el qual en cumplimiento dello lo hizo hazer de la hechura y con las piedras perlas y assientos contenidos en las dos partidas desta carta de pago firmada del dicho christoval de Oviedo, a quien con la cadena de oro, esmeraldas y perlas que en ella se declara lo entrego el dicho Ant.o Voto por nro mandado para tenello en guarda por bienes de la dicha Ill.ma Infante como consta de la dicha carta de pago, y por q en ello hizo, mi orden y voluntad, por tanto por la presente doy por libre y quito al dicho Ant.o Voto, y a sus herederos, y successores del dicho collar , cintura y cadena, y de los diamantes, esmeraldas perlas, y assientos q en ello estan engastados, y puestos, y mando a vos los dichos mis mayordomos contralor y greffier, se lo recibais, y passeis todo en quenta, en las que el esta dando, de lo que ha sido, y es a su cargo, solamente en virtud de la dicha carta de pago, y desta mi c.a, sin le pedir ni demandar otro ningun recado, y que se le tiesten los cargos, que dello le estuvieren hechos, para q no se le pida, otra quenta, ni razon dello, ahora ni en tiempo alguno, q yo lo tengo ansi por bien, y mando que tome la razon desta mi cedula, vos el dicho Greffier, y Pº de Ubierna, que sirve en el off.o de su scrivano de camara a la dicha Ill.ma Infante, que es fecha en Madrid a x de março de 1588 años/ yo el Rey/ Por m.do del Rey nro s.r M[ateo] V[azquez]».

51 H. VON VOLTELINI, «Urkunden und Regesten aus dem K.u.K. Haus–, Hof–, und Staats-Archiv in Wien», en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15 (1894), p. LXXXVIII, reg. 11993.

52 Archivo Zabálburu, Altamira, 219, D 264, Instrucción de Alberto de Austria al arzobispo de Besançon y a don Francisco de Acuña, 1597 (apéndice documental).

53 Archivo Zabálburu, Altamira, 1, f. 8. Se trataba de un relicario de oro con un *agnus dei* esmaltado de diversos colores con quatro engastes de diamantes pequeños «dentro de un Agnus dey pequeño y de la una parte un pedaço de lignum Cruçis y de otro un pedaço despina de la corona de

este ajuar lo trasladará la infanta en ese año a Bruselas siendo el núcleo incipiente de la gran colección artística que reuniría a lo largo de su vida. Por todo ello, nos ha parecido interesante profundizar en esta etapa inicial poco conocida, pero que explica la formación de su gusto y su mecenazgo posterior en los Países Bajos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

-A.H.N., Consejos, libro 252, f. 88

«Por quanto Hernando de virviesca nro guardajoyas por orden de palabra que de nra parte y por nro mandado le dio a don Antonio de la cueva Marques del Adrada mayordomo mayor de la serenissima Reyna doña Ana nuestra muy cara y muy amada muger, resçibio en su presençia y con su intervençion y por ante christoval de Riaño escrivano publico del numero de la villa de madrid a catorze de Diziembre de mill y quinientos y sesenta y nueve de christoval de Oviedo guardajoyas que fue de la serenissima Reyna doña ysabel nra muy cara y muy amada muger que sea en gloria, a cuyo cargo estavan de su recamara y otros bienes muebles que quedaron della las joyas y lo demas que aquí se declara para que lo tuviesse en su poder y a su cargo en deposito y fi el guarda y encomienda como hazienda que pertenesçe a las Ill.mas Infantas doña ysabel y doña catalina mis muy caras y amadas hijas y hazer de todo ello lo que por nos le fuesse ordenado de las quales dhas joyas y cosas ha dado y entregado el dho hernando de V irviesca por nro mandado, las joyas y cosas contenidas en diez partidas de las contenidas en esta nra cedula, y las demas que al pnte tiene en ser , es nra voluntad que de las contenidas en esta nra çedula, y las demas que al pnte tiene en ser, es nra vluntad que buelba a entregar al dho christoval de oviedo de quien las resçibio para que haga dellas lo que por nos le fuere mandado las quales dhas joyas y las demas cosas que el dho hernando de virviesca resçibio y las que dellas ha dado y ha entregado y ha de entregar al dho christoval de Oviedo van puestas como estan en la dha escriptura del entrego fecha el dho dia que son en esta manera
Primeramente un joyel grande de oro nº XX que tiene dos diamantes tablas el de arriba es quadrado y el de abaxo es delgado y prolongado con una perla por pinjante abaxo en-/f.88v:-gastado en el dho joyel de oro son labrados con unos troncos revestidos con unas plumas y esmaltadas de blanco y negro y pardo y gris, tasose en veynte y çinco mill ducados, esta atada la perla con una hebra de seda
Otro joyel nº XXI con dos çafires que es el uno mayor quel otro con una perla por pinjante que es algo redonda e tiene por una parte hecho assiento tasose todo en noveçientos y çinquenta ducados, esta atada la perla con una hebra de seda

---

Christo». Se colgaba en un asa de oro con un remate por abajo. Dado su valor , se protegía en una cajuela oval azul y dorada con aldabillas de plata. En esta ocasión, no podemos analizar estas piezas de la colección filipina que pasan a su hija.

Joyel nº XXII que se entregó a Zayas para enviar a María, hija del duque de Baviera, que se casó con el archiduque Carlos [II de Estiria] [54]
Una çinta de oro nº XXIII que tiene doze pieças de oro engastado en ellas quinze diamantes por que las nueve pieças tienen uno y las tres a dos, y mas el diamante grande de la broncha que los diez dellos son tablas y los çinco dellos triangulos y labrados a façetas y mas tiene treze entrepieças y en cada una dellas dos assientos de perlas y el diamante de la broncha es grande y triangulo y labrado a façetas esmaltadas todas las pieças de diversas colores tasada toda pieças piedras perlas oro y / f.89: hechura en treynta y un mill y seteçientos y çinquenta ducados
Un collar de oro nº XXIIII que tienen quatro pieças engastadas en cada una dellas un diamante grande los dos tablas y los otros dos afaçetados esmaltadas las dhas pieças de negro y colorado y blanco y otra pieça de la misma obra y engaste esmaltada de negro y rojo y blanco y en ella engastado un Rubi tabla grande, y quatro sortijas esmaltadas de blanco y rojo y en cada una dellas engastada una esmeralda de las antiguas y ocho pieças de oro en el dho collar algo baxas y en cada una dellas quatro perlas redondas tassado todo junto en tres mill y noveçientos y setenta ducados, la una de las dhas quatro esmeraldas esta endida por un cabo, y todas quatro solian servir en pieças en este collar y por esto se ponen con el
[diamante XXX que se envió a Anna a Alemania] [55]
Un joyel grande nº XXXI engastado en el una esmeralda grande tumbada y antigua un poco prolongada con una perla pera por pinjante tassado en veynte y dos mill ducados
f. 89v
Un collar de oro con ocho diamantes grandes nº XXXII con nueve entrepieças de a dos perlas gruesas en cada entrepieça y son los çinco diamantes tablas y los tres jaquelados tasado en diez y siete mill seteçientos sesenta y siete ducados
Otro collar de oro nº XXXIII con siete pieças labradas de frutajes y conpartimientos esmaltados en diversas colores en los quatro quatro diamantes grandes los dos tablas y los dos labrados a façetas y en la otra de las tres pieças un rubi tabla del tamaño de los diamantes, y en la otra un rubi cabujon y en la otra una espinela tabla, tasado en siete mill y quinientos y noventa ducados en esta partida entran y se cargan mas ocho entrepieças de oro baxas con quatro perlas redondas en cada una que son las que se añadieron en el inventario por cargo nuevo a christoval de oviedo

54 Nos ocupamos de estas joyas en A. PÉREZ DE TUDELA, «Las relaciones artísticas de los duques de Baviera con España en el reinado de Felipe II», en J. MAR TÍNEZ MILLÁN (director), *La Dinastía de los Austria: Las relaciones entre la Monar quía Católica y el Imperio* . Actas del Congreso Internacional. Madrid, IULCE, 2-4 diciembre 2009 (en prensa).

55 Para más documentación sobre esta joya, A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen…» ob. cit., p. 1556, nota 19.

Un apretador nº XXXIIII con nueve rubies engastados cada uno dellos en una pieça de oro y otras ocho entrepieças en cada una quatro perlas tasado todo en mill y dozientos y ochenta y siete ducados
Un camafeo nº XLVI de la figura del Rey n.s.r que se abre por las espaldas y dentro tiene el Retrato del Rey don Enrrique tassado en çinquenta ducados y tiene el dho camafeo quatro engastes en la guarniçion en el uno un rubi tabla pequeño y en los dos dos diamantes tablas pequeños y el otro sin piedra
Una sortija nº I? que tiene un diamante tabla grande y otros treze diamantes a la redonda de la sortija pequeños y otros dos algo mayores a los lados del diamante grande tasada en tres mill ducados
Otra sortija numero dos con un diamante tabla puesto en/ f.90: quatro grampas esmaltadas de negro tassada en mill y novecientos duºs
Otra sortija retorçida con un diamante puesto en seys grampas y labrado jaquelado es nº III esmaltado de negro tasado en mill y ochenta ducados
Otra sortija nº VIII engastado en ella un rubi grande con otros dos a los lados y a la redonda della catorze rubies pequeños tasada en tres mill y seteçientos y sesenta duºs
Dos perlas peras de orejas yguales nº1 tasadas en mill y quinientos duºs
perla nº III tasada en 700 ducados que se puso con el diamante
Un hilo de perlas gruesas nº V que tiene sesenta y nueve perlas redondas tasadas en mill y seteçientos y veynte y çinco ducados
Otro ylo de perlas nº VI que no son tan gruesas que tiene çiento y sesenta y çinco perlas tassadas en dos mill y noveçientos y setenta duºs
Otro ylo de perlas nº VII menores que tiene dozientas y veynte y nueve perlas tasado en dos mill y çiento y noventa ducados
Sesenta y una puntas de oro nº LI quaxadas de rubinicos de la India y cada una con dos perlas redondas tasado todo noveçientos y treynta y nueve duªs y la una de las dhas puntas le falta un remate y a otra mª coronilla
f. 90v
IIII. Quarenta y nueve botones de oro nº LVI, los veynte y quatro cada uno dellos con çinco diamantes y los veynte y çinco cada uno dellos con çinco rubies hechos a manera de rosas y faltan en los dos de los diamantes tres pieças en el uno dellos y en otro una y en quatro botones de los rubies en el uno dos pieças y en los otros tres en cada una uno, otros diez y ocho botones n.o L VII de la misma hechura de rosas los nueve cada uno dellos con çinco diamantes y los otros ocho cada uno con çinco rubies y estos y los de arriba con sesenta y siete botones tasaronse en veynte y seys ducados cada uno que montan mill y seteçientos y quarenta y dos ducados, y a treynta de agosto deste pnte año mande al dho Hernando de V irviesca que hiziesse adereçar estos botones y que se les pussiese los diamantes y rubies que les faltavan como lo hizo

Una cabeça de oro de marta con quarenta y un diamantes de diversos tamaños y dos rubinillos en los ojos y quatro garras de oro cada una con tres diamantes pequeños los dos tablas y el otro triangulo y una marta en que esta puesta la dha cabeça y garras tasada en un quento y dozientas y setenta mill mrs
Un cofrezillo de christal nº LXXXIII, guarnesçido de oro y sembrado de perlas por el questan dentro reliquias de la Reyna n sª tasado en dozientos y quarenta ducados
Una arquilla de evano nº LXXXIII guarneçida toda de oro y plata y en el tapador un espejo y dentro della ocho caxonçillos pequeños tasado plata y oro en trezientos y çinquenta ducados tiene la dha arquilla una caxa cubierta de cuero barreada de yerro con su cerradura
Unas oras cubiertas de terçiopelo carmesi nº LXXXV que es un salterio guarnesçido de oro las esquinas y en medio dos Retratos y una maneçuela de una çifra de oro con que se çierra tassado en veynte y quatro ducados
f. 91
Un libro chico nº LXXXVI guarnesçido de oro esmaltado de negro y dentro del los retratos de Reyes y Reynas de françia tasados en çiento y çinco ducados
Unas oras nº XC las tablas todas de oro y sembradas en ellas unos camafeos y por de dentro las ojas de pergamino yluminadas metidas en una caxa cubierta de cuero negro aforrada en raso carmesi tasada en ochoçientos y sesenta y çinco ducados son las quel Prinçipe don carlos dio a la Reyna n sª [Isabel de V alois]
Una cintura de oro nº XCI que tiene quinze pieças y en cada una pieça una rosa de seys diamantes chicos y treze entrepieças con cada dos perlas es la que dio el Rey a su mag.d y una de las dhas pieças haze cruz tasado todo en mill y çien ducados
Una rosa de oro nº XCII que es un arbol con sus ramos y ojas y con su pie en triangulo que embio el Papa a la Reyna n.sª tasado en dozientos y noventa y quatro ducados
V. Una cruz de christal guarnesçida de plata dorada que embio el Papa a la Reyna n.s[eñor].a tasada en seysçientos y diez y siete ducados y medio, esta cruz dio por nro mandado el dho Hernando de V irviesca al Prior del mon[asteri].o de s.t lorenço el Real en diez y siete de junio deste dho p[rese]nte año y mandamos que en virtud deste capitulo sin pedir ni demandar otro ningun recaudo se resçiba y passe en quenta la dha cruz de christal al dho Hernando de virviesca por quanto a me consta que la entrego al prior del dho monastº según lo dho es
VI. Dos candeleros de christal guarnesçidos de plata dorados para con la dha cruz tassados en quinientos y setenta ducados estos dos candeleros dio por nro mandado el dho hernando de Virviesca al Prior del dho monast[eri].o de s.t Lorenço el Real el dho dia diez y siete de junio deste dho/ f.91v: p[rese]nte año con la dha cruz los quales mandamos que en virtud deste capitulo sin pedir ni demandar otro ningun recaudo se resçiban y passen en quenta los dhos dos candeleros al dho virviesca

por quanto a mi me consta que los entrego al dho Prior para el dho monasterio según dho es[56]
Un cruçifijo de oro puesto en una cruz de plata con el monte calvario al pie de la cruz tassado todo en sessenta y tres ducados
Un espejo nº XCIII redondo con unas chapas que se abre por ambas partes y las de una parte tiene el retrato del Rey de françia y de la Reyna madre tasado en çiento y quarenta ducados
Una medalla nº XCV con el retrato de su mag.d y con un aguila de la otra parte tasado en çinquenta ducados
Un sillon de su Mag.d con su arçon trasero y delantero y respaldar y tablilla de pies y tablas y cabeçadas y pretal y falsa rrienda y gurupera y copas y estrivos guarneçido de oro y perlas, y assimismo el terliz almohada bordada de canutillo de oro y plata sobre terçiopelo morado y almartega y corelones y riendas tasado todo en tres quentos cinquenta y quatro mill quatrozientos y veynte y ocho mrs, tiene mas el dho sillon su gualdrapa bordada como el terliz

Capilla

Un frontal de tela de oro de Riço hondo de oro pelo de plata con sus frontaleras de tela de oro encarnado Riço con sus flocaduras de oro y plata carmesi tiene tambien sus caidas
Un doselico de sobre altar de tela de oro e riço fondo de oro pelo de plata con su çenefa a la redonda de tela de oro encarnado riço con su cruz en el medio de tela de oro encarnado bordado con su fl ocadura de oro y plata y seda encarnada
f. 92
Una casulla de tela de oro riço de la sobre dha con su estola y manipulo de lo mismo con su franjonçillo ambos de oro y seda carmesi aforrados en raso verde. Mas dos fundas de misal de la dha tela aforradas de raso verde y una alva tasado todo con las sobredhas partidas en çiento y treze mill y çinco mrs
Una cama de las grandes de tela de oro riço que entre çielo y dos cortinas cobertor y rodapies de lo mismo y las otras dos cortinas de damasco carmesi y oro de dos açes con bufete de lo mismo y un dosel grande de la dha tela de oro riçada tasado todo en seteçientos y setenta y ocho mill seysçientos y ocho mill seysçientos y catorze mrs que la una pierna del dho dosel es hondo de oro y pelo de plata y la otra pierna honda de oro encarnado y pelo de oro y tiene quatro piernas el dho dosel

---

56 Posiblemente la cruz que manda Paulo IV en 1560 y que describe el embajador imperial en Roma, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* , 11 (1890), reg. 6506. Cfr. Fr. J. ZARCO CUEVAS (ed.), *Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598,* Madrid, 1930, p. 31, 82 y 83. El conjunto descrito en las pp. 29-30, 74 y 75 se vincula en el documento original (A.G.P., Patronatos, San Lorenzo, caja 82, f. 53) a Paulo III.

Mas otra cama de tela de plata y ençima de la tela una bordadura a laços en tela de oro con unos cordonçillos de plata con su çielo de tela de plata y goteras con la misma bordadura dos cortinas de la cabeçera y de un lado de la dha tela de plata y un cobertor de la dha tela con la misma bordadura y otras cortinas de damasco blanco y oro de a dos azes con unas randas de oro y plata y con sus rodapies de la dha tela de plata tasada toda ella en un quento çiento y veynte y quatromill y quatrozientos y quarenta y dos mrs la çenefa del cobertor no esta acabada de bordar y tiene mas esta cama una aleta de lo mismo
Mas dos colchones y un travesero de raso blanco de la cama de la partida antes desta tasado en doze ducados cada una pieça
Mas una colcha de tafetan blanco de la dha cama tassado en doze mill y quinientos y ochenta mrs
f. 92v
Una cama de madera toda dorada para una de las dhas camas tasada en treynta ducados
Mas otra cama de madera nueva toda dorada para la cama de arriba tassada en quarenta y seys ducados
Una silla de marfi l con el assiento y espaldar de tela de oro y plata bordada y en el espaldar un escudo de las armas reales y la bordadura se taso en dos mill reales y la silla no se taso
Mas otra silla de nogal con el assiento y espaldar de tela de oro riço y su franjon ancho y angosto Otro entrambos de oro tasado en diez y siete mill y quinientos mrs
Mas una silla de nogal con el assiento y espaldar de tela de oro con su franjon de oro tasado en diez y siete mill y quinientos mrs
Mas otra silla de nogal con el assiento y espaldar de tela de oro riço con su franjon de oro tasado en diez y siete mill y quinientos mrs
VII. Otro retrato de su mag.d del Rey don Phelippe n.s.r en lienço con su marco tassado en çien ducados con su cortina de tafetan colorado
VIII. Otro retrato del Rey don Enrrique padre de la Reyna n.sª tasado en otros çien ducados
IX. Un Retrato de madama de Borbon en lienço con su marco tasado en treynta ducados
X. Mas otro retrato de la reyna de Françia [Catalina de Medici] y sus hijos tassado en dozientos y trynta ducados con su cortina de tafetan carmesi los quales dhos quatro retratos contenidos en estas quatro ultimas partidas mande al dho Her .do
f. 93
de virviesca que los separase y apartasse de las dhas joyas y cosas para que quedassen en mi recamara a su cargo para que hiziesse dellos lo que se le ordenasse de los quales mando al controlador de mi casa que le haga cargo para que los tenga con las demas cosas que estan al suyo

Mas dos almohadas de tela de plata que sirven con los colchones de raso blanco con una franjuela por la costura de oro y seda carmesi y sus borlas a las esquinas
Mas seys cofres y arcas en que va metida la dha hazienda el uno de los quales es el en que estavan las joyas de la Reyna n.sª
Quatro pilares de oro con sus perlas del sillon que andan sueltas para si se perdiere alguna
Item quatro fundas y dos caxas de pino las fundas son de paño basto colorado para las quatro sillas
Item las camas y doseles y hornamentos de la capilla llevan sus entretelas de paño y de lienço»
Después continúa el documento (no se describen ya más piezas) hasta f. 93v . Está fechado en Madrid, 3 octubre 1571.

-Instituto del Conde de Valencia de Don Juan, Envío 7 (II), f. 13, 1578

«Las joyas que tienen consigo en S. Lorenço sus al[tez].as son las siguientes De la rreyna doña ysabel nra s.ra que aya gloria y las quentan en m[adri].d en la guar - dajoyas
-Primeram[en].te una cintura de oro que tiene doce pieças de oro que las tres tienen a dos diamantes y las nuebe a uno y treçe pieças de oro y en cada una dellas dos asientos de perlas y por broncha un diamante grande triangulo jaquelado y labrado a façetas= tasado en treinta mill setecientos y çinquenta du[cad]ºs=
-mas un collar de oro con ocho diamantes grandes y con nuebe entrepieças de a dos perlas gruesas son los çinco diamantes tablas y los tres jaquelados tasado en diez y siete mill setecientos sesenta y siete duºs=
-mas un joyel de oro que tiene dos diamantes grandes el uno mayor quel otro y prolongado con una perla rredonda tasado en v .te y cinco mill duºs=
-mas una sortija de oro con un rrubi grande muy perfeto tasada en tres mill y se-tecientos y sesenta duºs y quitole su mag.d [anotación Felipe II: «sepase q quiere deçir y quitole su mag.d»]
-mas treinta pares de botones de camafeos y el uno le falta un camafeo tasados en
-mas deçinuebe botones de oro cada uno con un diamante chico jaquelado=
-mas treçe botones de oro cada uno con un rrubi cabujon=»

-A.G.P., A.G., C.P., leg. 5261, Cuenta de las cosas que han hecho para las infantas Pedro y Francisco Reinalte plateros en 1582

«Primeramente en dos dias del mes de mayo de 82 años (...) trujo luzia gire un anus dey del serviçio del prinzipe nro s.r que esta en el sielo en el qual puse un asa de oro

questaba quebrada y la solde y lynpie el anus dei de oro y adreso doze Reales en diez dyas del mes de mayo del dycho año por mandado de don pº laso mayor - domo de sus altezas y del s.r xpobal de ubyedo [Oviedo] guardajoyas y ropas de sus altezas clabe dos diamantes grandes que estaban desclabados que son los que el Rey nro s.r conpro de [Lope de] almeyda en dos sortixas destos quatro ducados

en postrero de agosto del dycho año por mandado de mi sra la condesa de paredes aya de sus altezas adrese una cadena de oro esmaltada del servisio del prinsipe nro s.r questa en gloria que tenia dos trosos quebrados y se soldaron deste adreso un ducado

mas este mismo dia adrese una cruz de oro pequeña con unos diamantes y clabe uno questaba quitado por mandado de mi s.ra la condesa de paredes aya de sus altezas la qual hera del servisio de la serenysima ynfanta doña catalina [Micaela] deste adreso y limpialla un ducado

mas yze un pedaso de cadena para una liebre y para el pero de perlas del servisio de las serenysimas ynfante don felipe lo qual trujo ochoa y ocho reasas de oro para unos dijes que peso todo lo susodicho beynte y dos Reales/de la hechura beynte reales

mas por mandado de mi s.ra la condesa de paredes (...) adrese quatro trosos de cadena del prinzipe nro s.r questa en el cielo questaban quebrados y se dieron color deste adreso y oro que entro diez y seys reales

Por mandado de (...) la condesa de paredes (...) y del s.r cristobal de ubyedo (...) en dies y siete de otubre deste dicho año yze una guarnysion de oro para una piña de anbar para el servisio del prinzipe nro s.r questa en gloria [don Fernando] que heran dos rosas esmaltadas de blanco con su asa y reasa y su perno que pasa la dicha piña y claba que peso diez y seys reales/ de la hechura dos ducados

en beynte y siete de otubre...por mandado de...la condesa de paredes...adrese una cadena de oro del servisio del prinzipe nro s.r que esta en gloria que tenya una piesa y una entrepiesa quebradas y se soldaron y dieron color deste adreso seys Rs

en tres de diziembre deste dicho año por mandado de (...) la condesa de paredes (...) yse dos agujas de oro para Rebentar las biruelas a la serenisima ynfanta doña catalina que pesaron onze reales

mas se nos deben dies dias u onze que nos ocupamos los dos hermanos pº y fran.co Reynalte en tasar las xoyas de la Reyna nra s.a [Ana de Austria] que este en gloria...»

-A.G.P., Patronatos, San Lorenzo, leg. 1823 (III), f. 2v , 24 julio 1587

«Xpoval de Oviedo guardajoyas y Ropa de sus al.as C.a de unos adereços de votones q le entrego jaq[ue]s de la torre/ Digo yo Xtoval de Oviedo Guardajoyas y Ropa de los serenissimos prinçipe Don Phelippe e Infanta Doña Isabel que tengo en mi poder y a mi cargo los adereços de voctones que abajo yran declarados que Jaques de la torre ayuda de guardajoyas del Rey nro s.r por orden y mandado de su mag.d havia entregado en çaragoza a Phelippe de V anosini ayuda de guardajoyas y Ropa de sus alteças para serviçio del dicho serenissimo prinçipe el qual dicho Phelippe me los entrego en su p[ar?]tida para el dho effecto y son los siguientes
Un adereço de gorra que tiene treçe voctones de oro hechos de un carton esmaltados de Rojo negro azul blanco y verde y en cada uno dellos un diamante tabla quadrado y dos assientos de perlas netos uno de cada lado y una medalla de camafeo con una historia de oratio Coeles Guarnecida de oro de un carton con quatro diamantes tablas un poco prolongados y quatro assientos de Perlas nectas en una caxa cubierta de cuero negro aforrado la mitad en terciopelo y la otra mitad en tafetan verde con aldavillas de laton este adereço tenia catorze votones y sirviendose dellos la Ser.ma Infanta doña catalina en çaragoça se perdio uno pesavan todos catorze con la medalla siete onças y tres ochavas
Çinquenta y dos votones de horo hechos de un carton esmaltados de Rojo açul blanco y negro y / [f. 3:] verde engastado en cada uno dellos un diamante tabla pequeño y dos assientos de perla netos pequeños uno de cada lado del diamante que pesan todos dos marcos çinco honzas y çinco ochavas y media en su caja cubierta de cuero negro forrada en tafetan y terçiopelo verde con aldavillas de lacton como la antes desta
Otro aderezo de gorra que tiene catorze voctones y una medalla de oro los voctones hechos de un carton esmaltados de Rojo blanco y azul engastado en cada uno dellos un Rubi tabla quadrado y dos assientos de perla pequeños nectos uno de cada lado y en la medalla un grande assy[ent].o de perla neto de buen color y diez Rubies de buen color T ablas quadrados a la Redonda del dho assiento que pesan todos los dhos catorze voctones y medalla como esta dho seis onzas y siete ochavas en su caja cubierta de cuero negro forrada en tafetan y terçiopelo verde con aldavillas de lacton
Çinquenta y dos voctones de oro hechos de un cartonçillo como los contenidos en la partida antes desta esmaltados de las mismas colores engastados en cada uno dellos un Rubi tabla quadrado Pequeño y dos assientos de Perla/ [f. 3v:] Pequeños nectos que pessan como esta dho dos marcos tres onças y seis ochavas y media en su caja cubierta de cuero negro forrada en tafetan y terçiopelo verde con aldavillas de lacton en este adereço faltan un Rubi y ocho assientos que se cayeron sirviendo a sus Alteças despues quel dho Jaque lo entrego al dho Phelipe
Otro adereço de gorra que tiene catorze voctones hecho de un cartonçillo esmaltados de Rojo y blanco y azul y verde con una esmeralda tabla quadrada pequeña

en cada uno dellos y la medalla de un camapheo con un Rostro de muger de medio Relieve del Pecho aRiva guarnecida de oro con dos niños y unos frutos engastados en la guarniçion quatro esmeraldas tablas quadradas que pesan los dichos catorze voctones y medalla como esta dho seis onças y tres ochavas en su caja cubierta de cuero negro forrada en tafetan negro con aldavillas de lacton
Cinquenta y quatro voctones de oro de la hechura y esmaltes del adereço de gorra de la partida antes desta engastado en cada uno dellos una esmeralda pequeña tabla que pesan/ [f. 4:] como esta dho dos marcos dos onzas y tres ochavas y media en su caja cubierta de cuero negro forrado en tafetan verde con aldavillas de alacton
Otro adereço de Gorra tiene veynte y çinco voctones de oro mate esmaltados de Rojo azul blanco y verde el uno dellos m[ay]or que los demas que sirve de medalla con un grueso assiento de perla necto en el medio y en los otros veynte y quatro voctones en cada uno dellos un assiento de perla necto que pesan todas como esta dho çinco honzas y tres ochavas en su caja cubierta de cuero negro y forrada en terciopelo y tafetan verde con aldavillas de lacton
Ochenta y un voctones de oro de la hechura y esmaltes que los veynte y çinco del aderezo de gorra contenidos en la partida antes desta con un assiento de perla neto pequeño en cada uno dellos q pesan todos como esta dho un marco seis onças y media ochava en su caja cubierta de cuero negro forrada en terciopelo y tafetan verde con aldabillas de lacton/ [f. 4v:] doze voctones de oro para aderezo de gorra con dos manos assidas en un camapheo y ocho Rubies a la Redonda engastados en cada vocton y una medalla de oro con un camafeo del arca de noe con veynte y dos Rubies a la Redonda que pesa todo como esta dho quatro onças en su caxa
Çinquenta voctones de oro con un camafeo en cada uno todos de diferentes historias y todos los voctones esmaltados de diversas colores que pesan como esta dho dos marcos y tres honzas en su caja
Todo lo qual contenido en estas diez partidas esta en mi poder para serviçio del serenissimo Prinçipe don Philipphe y en çertifi caçion dello lo fi rme de mi nombre en madrid A veynte y quatro de julio de mil y quinientos y ochenta y siete años/ Xpoval de oviedo/ El Rey»
Continúa el descargo a los Herederos de Bartolomé de Sanctoyo «fi niquito de los adereços de voctones contenidos en la Relaçion antes desta». Aquí se ve cómo los hermanos compartían muchas de sus joyas.

-Archivo Zabálburu, Altamira, 219, D 264. Comisión de Alberto de Austria a los que llevan a Roma su capelo y palio. En el f. 196, les indica que, cuando lleguen a Milán, se pongan en contacto con Condestable de Castilla, gobernador de Milán. Se lo da por escrito para que sepan su voluntad

«Buscareys a Legramon vizconde y de mi parte le direys assimismo a lo q[ue] vays, mostrandole las m[uest]ras de telas joyas y bordados q se han escogido de las q embio aca entregandole las demas y mostrandole las relaciones de lo que se ha de

hazer de cada cosa y reconoçido de q mercader y ofi çiales es cada mra sabreys del q concierto tiene tratado con ellos para q se trate de la resoluçion q se huviere de tomar assi en conçertar los preçios como en la forma de hazerlo todo q ha de ser lo mejor q se pudiere.
Hecho esto acudireys al Condestable junto con el dho sapramon visconde a darle quenta de lo q se huviere de emplear para q os asista en todo lo q fuere menester mostrandole lo q quisiere veer de las mras y relaçiones para q si en algunas se offresciere algunas dudas o inconveni[en].tes de no poderse hazer como de aca va señalado y pareçiere se pierde tiempo en avisar de aca lo q se huviere de mudar , el condestable lo resuelva y se haga como mejor le pareçiere y mas conforme a la relaçion q de aca se lleva.
Procurareys q luego se ponga por obra todo lo mas q se pudiere y q sea en manos de los mejores offi çiales q huviere y si algunos de los de las mras no fueren tales o en los preçios por pareçerles se ha de hazer de fuerza con ellos, estuvieren muy sabidos se puede tratar con el visconde si conforme al conçierto que con ellos hizo se le puede pagar lo q es la mra y valerse della para q lo hagan otros y esto se entiende mejorando la obra y el preçio. En lo q es conçertar los preçios de todo sera bien q os ayudeys del vizconde como platico de lo q alli valen, informandoos tambien de otras partes de lo mismo y de las declaraçiones y ayuntam.tos q sera menester hazer con los offiçiales y mercaderes para q cumplan y hagan la obra a satisfaçion y de la vondad q se les pidiere en todo mirando mucho en la conformidad y medidas de las mras y patrones q van y q no se haga menos rica antes todo lo mas q se pudiere como no sea pessado ni grosero.
En lo de las joyas[57] q van en la memoria os informareys si son de la vondad y manera q los dueños escriven en las relaçiones q van con esta y reconocidas de personas q lo conozcan de quien pueda fi arse y apurado el postrer preçio y los plaços mas comodos q se pudieren sacar para el pagam.to avisareys de todo para q aca me resuelva en lo q mejor sea.
Assimismo mirareys si ay otras joyas extraordinarias q parezcan a proposito para avisar de la forma q son embiando el disignio dellas y relaçion de la vondad y preçios y lo mismo hareys en qualquier otra cossa q os paresçiere a proposito para mi servi.o avisando dello.
Tambien yreys avisando de la man.a q se fuere empeçando todo y el tiempo q piden para acavarlo y lo q estara prim[er].o para q de aca se os vaya avisando si lo embiareys o lo q se huviere de hazer .
En todo lo q va remitido sin mras a q se haga alla como mejor paresçiere junto con el visconde acudireys al Condestable con las traças dello para q resuelva lo q mejor fuere.

57 Cfr. VILLERMONT, ob. cit., I, pp. 169, 428-429.

En lo del dinero se repartira lo q a[h]ora llevays en las señales de lo q se conçertare conforme os pareziere, yendo avisando poco mas o menos el tanteo q se hiziere de cada cossa y los plaços q se ha de yr dando dinero para q se os vaya embiando y lo q en general se os encarga para todo es q procureys q se haga casa cossa en su forma la mas rica y bien acavada q se pudiere conforme a las memorias q Don Rodrigo Niño Lasso os entregara fi rmadas en su nombre…»

-A.G.P., A.G., leg. 765-exp. 34
Partidas de la colección de Felipe II que cupieron a la infanta Isabel Clara Eugenia (joyas y vajilla de plata) [58]

f. 30
355: A foxas 355 del dho ymbentario esta una partida de un joyel de oro labrado de Reliebe con fi guras fructos y conpartimientos con assa y Reassa y por Reberso labrado de trasfl or esmaltado todo de dibersas colores y en el engastado un diamante tabla que fue del ser.mo Prin.e don Carlos que seabia comprado de Hernan Rodriguez Caldera por veynte y cinco mill du.os en que se puso un pijante grande de perla chato por ambas partes de buena agua q con el pessa el dho joyel treynta y cinco castellanos y dos tomines el qual dicho joyel pareçe por la dha partida que se dio a la s.a Infanta doña ysabel por la clausola de T estamento del Rey nro s.r queste en el cielo q fue tassado en 12qºs 714U750 mrs [al margen: A la margen de la Partida esta la glosa sigui.te este joyel mando el Rey nro s.r a la ynfanta doña ysabel y se le dio y ay c.[edul]a de descargo de 9 de Heb[rer].o de 1600...] [59]

f. 36
Fuentes y aguamaniles de oro y plata
532. A foxas 532 del dicho inventario esta una partida de un jarro de Platta todo dorado con assa pico y tapador y dos molduras en medio con las armas R.s Pessa seis marcos cinco honzas y dos ochavas que montan 19U969 mrs de la qual no se carga el dicho Hernando de Espejo y enfrente de la partida esta una glossa que se entrego de orden del señor marques de velada a Juan de Lordi y Silva la qual dha orden es fecha a 8 de março de 1599 sin embargo sea de dar el paradero...

58 La plata y parte de las joyas que heredó la infanta de Ana de Austria la hemos recogido en A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen…» ob. cit., pp. 1593-1610.

59 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., p. 229, 1.953.

f. 41
Cuviertas
Idem otra partida de treinta y seis platos de platta pequeños ondos que sirven de cuvierta para dho servi° de la messa de su mag.d que pessaron a tres marcos quando nuevos tassados al dho precio de ses.a y seis R.s el marco de la qual dha partida no se carga el dho H.do despejo sino tan solam.te de veinte y tres platos en esta man.a los diez y seis dellos en el gen.o de lo recivido p.a su mag.d de la dha almoneda a P°s 77 en partida de 100U980 y los [tachado: treze] siete Restantes en lo recivido de la almoneda a p°s 212 en p[arti]da de 42U0726 y a la margen de la dha partida esta una glossa en que dize que los treze platos desta partida que faltan se entregaron a Ju° de Lorde silva p.a servicio de la s.a Infanta doña Ysavel por orden del s.or marq.s de Velada de 13 de jullio de 1599 los tres dellos en partida de diez y siete platos y los diez en otra partida que todos treze platos pessaron treinta y nueve marcos a raçon de tres marcos cada uno que a seis d°s el marco montan 87U516 mrs sin embargo de lo qual se saca aquí por Resulta mientras nos diere para d° (...)
f. 42
A foxas 587 del dho ynventario esta una partida de veinte plattos de platta cuviertas con las armas R.s de a tres marcos
Cada uno q montan ses.[ent]a marcos que a seis ducados cada uno hazen ciento y veinte y cinco mill mrs de los quales no se carga el dho h.do despexo porque dize que no lo Recivio y a la margen de la dha partida esta una nota del tenor siguiente= estos veinte platos se entregaron los seis de ellos a Gavriel Gutierrez q sirve en el oficio de fructier en partida de 24 que pessaron ses.a y siete marcos dos onças y quatro ochavas por la orden del dho marq.s de velada y los catorze restantes a juan de Lordi Guardajoyas de la s.a infanta doña Ysavel en partida de 17 que pessaron cinq.ta y seis marcos y dos onças por orden del s.or marq.s de V elada fha en Varcelona a 3 de junio de 99 sin embargo de lo qual se saca aquí por Resulta (...)

Trincheos dorados y blancos
A foxas 587 del dho ynventario esta una p[ar]tida de doze trincheos talleres de platta quadrados dorados con los escudos de las armas R.s que pessan veinte y siete marcos tres onzas y siete ochavas de los quales no se no se carga el dho hern.do despejo sino tan solam.te de los siete en esta man.a los quatro que pessaron ocho marcos y una onça el uno a P° rens y los tres al monast.o de san p° martir en la tassa y por ello les esta cargado al dho Her .do despejo en lo Recivido de la almoneda a p°s 213 21U272 mrs y los tres plattos restantes se quedaron p.a servi.o de su mag.d de que le esta hecho cargo al dho her .do despexo En su Genero a p°s 78 y los cinco platos Restantes dize el dho Hernando despexo no lo Recivio y a la margen de la dha partida esta una glossa del tenor siguiente cinco talleres de estos se entregaron los quatro a christoval coucto sumiller de la Panateria de la Reina nra señora [Margarita de Austria] por orden del marques de velada de 8 de março de 599 y pessaron nueve marcos quatro onzas y seis ochavas y el otro Restante a Ju°

de Lordi y silba Guardajoyas de la s.a Ymfanta doña ysavel por orden del marq.s de velada de 3 de junio de 599 y por ellos se sacan aquí 30U060 mrs sin embargo de lo qual se a de buscar paradero...

f. 43
Diverssas Pieças de Platta
Idem a foxas 604 del dho ynvent.o esta una p[arti].da de una azeytera y vinajera de Platta dorada hechas a manera de picheles con assas y picos y tapadores y una argolla en el remate que pessan ambas tres m[arc].os quatro onzas y tres ochavas y m.a que suman 11U964 mrs de las quales no se carga el dho hernando despexo porque dize que no las Recivio y a la margen de la dha p[arti]da esta una glossa del thenor siguiente esta azeytera y vinaxera se entrego a Juº de Lordi y Silba la vinaxera p.a servicio de la salseria que pesso dos marcos y la azeytera en la Panateria en p[arti]da de dos q ambas pessaron tres marcos una onça y una ochava por orden del s.r Marqs de Velada de 3 de junio de 1599 sin embargo a demostrar paradero (...)
Idem a foxas 607 del dho ynventario esta una partida de una narangera [60] de Platta abugereada y el cavo Redondo con una moldura en m[edi].o que pessa un marco una onza y dos ochavas tassada a la ley en ocho Reales de hechura q monto 2U821 mrs de la qual no se carga el dho h.do despexo porque dize que no lo Recivio y a la margen de la dha partida esta una glossa en que dize que se entrego a Juna de Lordi y silba guardajoyas de la señora ymfanta doña ysavel para servi.o de la salseria por orden del marq.s de Velada de 3 de junio de 99 sin embargo de lo qual sea de buscar parad[er].o (...)
Idem a foxas 611 del dho ynventario esta una p[arti]da de un cañon [61] de platta con su tapador todo lisso torneado con quatro asillas dos en el cañon y dos en el tapador que pessa quatro onzas y dos ochavas tassada al pesso que monto 1U242 mrs = del qual no se carga el dho hernando de spexo porque dize que no le Rescivio y a la margen de la dha partida esta una glossa en que dize entregado a joan de Lordi y silba guardajoyas de la señora ymfanta doña ysavel por orden del marq.s de velada de 3 de junio de 99 sin embargo de lo qual sea de buscar para[er].o (...)
f. 45
En el genero de la almoneda a pºs 229 en p[arti]da de 6U340 mrs y a la margen de la dha partida esta una glossa del tenor siguiente dos escudillas [62] destas se entregaron a Juº de Lordi y Silba guardajoyas de la señora ymfanta doña ysavel por orden del marques de velada de primº de junio de 99 que montaron 6U640 mrs =y de las otras restantes a cumplimiento de ocho no paresçe que ay paradero dellas y assi se saca Resulta aquí con otra Antonio Boto y sus herederos y por las dhas dos escudillas 6U500 mrs (...)

60 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., II, p. 79, 3.064.
61 Ibídem, p. 84, 3.092. Serviría para la higiene dental.
62 Ibídem, p. 85, 3.097.

A foxas 612 del dho ynventario esta una p[arti]da de dos bazias[63] de platta de media vara en quadro con quatro paredes de seis dedos de alto un poco bertientes q pessa la una quinze marcos y tres ochavas y la otra catorze marcos y siete onzas q sirven del llevar los manteles y servilletas para cubrir a la messa de su magestad tassadas a ducado y m[edi].o cada marco de hechura q montan 83U175 mrs de las quales no se carga el dho spexo porque dize que no las rescivio y a la margen de la dha partida esta una glossa en que dize entregados estas dos bazias la una a joan de lordi y silba guardajoyas de la señora ymfanta doña ysavel que pesso quinze marcos por orden del marq de velada de 3 de junio de 99 (...)

f. 53
Retratos
719 A foxas setecientas y diez y nueve del dho ynventario esta una partida de un retrato de oro de una dama con su tapador q pesso dos castellanos un tomin y nueve granos y a la margen de la dha partida esta una glossa en que dize = este retrato dio su mag.d q aya gloria [Felipe II] a la serenissima ymfanta doña ysavel sin embargo de lo qual los dhos herederos an de dar paradero della [recibido en quenta por su mag.d de su propia mano]

f. 62
Cofres y Arcas
A foxas 878 del dho ynventario esta una partida de cinco arcas barreadas descubiertas de las de flandes de diferentes tamaños tassadas a seis ducados cada una las quales no se carga el dho hernando despexo ni a la margen de la partida ay anotacion ning[un].a por lo qual se saca cargo aquí contra los dhos herede.ros...[al margen: la una destas arcas se entrego a Joan Lordi Silba guardajoyas y ropa de la ynfanta doña ysabel con la ropa que se dio para servi.o de su al.a por horden del marques (...) y las otras dos restantes se entregaron a doña Juana Jaçincur con la ropa blanca que se le entrego para serviçio de la ser.ma ynfanta doña ysabel por horden del marques de Velada de 24 de abril de 1599] (...)

Telas y velos de la India
Idem seis piezas de velo verde de seda cruda tassada a seis Reales la vara de las quales no se carga el dho hernando de espexo porque dize que no la recivio y a la margen de la partida esta anotado que se ymbiaron a la señora ymfanta Doña Ysavel de que ay Cedula de su M.d de 29 de março de 1603 sin embargo se saca cargo contra los dhos hered.os para que la muestren
A foxas 883 del dho ynvent.o esta una p[artid].a de otros dos massos de seda fl oxa de matisses que pesan dos marcos seis onzas y dos ochavas tassado a tres Reales la

63 Ibídem, p. 86, 3.099.

onza que monta Dos mill y dosciºs y sesse.a y un mrs del qual no se carga el dho hernando despexo y porque se ymbio a la S.a Ymfanta Doña Ysavel por la cedula de arriva

Ambar estoraque y menjuy
Idem una partida de settenta onzas y diez adarmes y medio de Ambar todo en una caxuela que el dho Antonio V oto recivio de Jorge de T ovar en nombre de Luis Gaytan de ayala del Consejo de hazienda lo qual no recivio el dho hernando despexo y por una glossa parece que todo se entrego en manos de su Mag.d q este en el cielo para dar a la s.a Ymfanta Doña ysavel de que ay cedula suya de 3 de agosto 1594 (...)
f. 65
Idem a foxas 952 del dho ynventario esta una partida de doze Botones de oro hechos de carton aviertos a manera de s con una araña que los atraviessa hecha de tres engastes y en cada uno un diamante fondo y de la dha araña salen unas Ramas y florecillas con unas ojas esmaltada todo de blanco Roxo y verde que son a q[uen].ta de un adreço de botones que su Mag.d avia mandado hazer p.a la serenissima ymfanta Doña ysavel que pessaron los dhos doze votones sess.a y nueve castellanos y quatro tomines de los quales no se carga el dho hernando de espexo ni estan tassados y a la margen de la dha partida esta anotado que estos botones se dieron a la señora ynfanta Doña Ysavel y q Antonio Voto tiene cedula de descargo de su mag.d de 14 de hebr .o de 1595 sin embargo de lo qual se saca aquí resulta contra los dhos herederos hasta que la muestren [comparar con Registros, Cédulas Reales, IX, ff. 294-295] [64]»

-A.G.P., Registros, Cédulas Reales, libro IX, ff. 293v y siguientes

«Los mrs q se deven a fran.co reynalte platero de oro del principe nro s.r por las obras que a hecho de su off.o por quenta de la guardajoyas de su M.d y para cosas de su servi.o son las siguientes

Cargo de oro y Piedras

-Hazese cargo de çinquenta y nueve castellanos y quatro tomines de oro de vey .te y dos quilates de lo q fran.co elman y pedro de alcocer embiaron de sevilla que en [tachado: veyn] catorçe de junio del dho Año de quinientos y nov .ta y quatro se le entregaron a buena quenta para las obras q ba haz.[ien]do del serviº de su M.d
-En siete de março de quiºs y nov .ta y çinco se le entregaron duçientos y setenta y siete castellanos de oro de vey .te y dos q.es de las çinq.ta y dos barretas q el dho fran.co helman y p.o de Alcoçer embiaron de Sevi[ll].a a buena q[uen].ta de la çintura y collar de oro y rubies q a de hazer

64 En el inventario de Felipe II de 1598, éstos u otros muy similares se elencan entre las joyas que hace el rey para su heredero, F .J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., II, p. 355, 4.932.

-En çinco de mayo del dho Año se le entregaron dos barritas del dho oro de vey.te y dos q.es de lo del dho cargo q pesaron çiento y sesenta y un castellanos y siete tomines para hazer dos coronas de oro conforme a dos dibujos q se le dieron la una para la imagen de nra S.ra de balbanera y la otra para el niño Jesus de la dha imagen
f. 294
En prim.ro de junio del dho Año de qui°s y nov.ta y çinco se le entrego una barreta y dos pedaços de barreta de oro de vey.te y dos q.es de lo del dho cargo q pesaron çiento y vey.te y nueve castellanos para haz.r medallas del rostro de su M.d y Al.a por el cuño q se hizo de nuevo
-Mas se le haze cargo de dos barretas de oro de vey.te y dos q.es de lo del dho cargo q en vey.te y dos dias del dho se le entregaron a buena qu.ta para las dhas obras q pessaron çiento y trey.ta y tres castellanos y un tomin y seys granos
En quatro de Agosto del dho Año se le entrego otra barreta de oro del dho cargo q peso ochen.ta y çinco castellanos para las dhas obras
En trey.ta de junio del dho Año de qui°s y nove.ta y siete se le entrego un pedaço de riel de oro de XXII q.es de lo del dho cargo q pesso çiento y nov .ta y quatro castellanos y çinco tomines para vey.te y un botones de oro de tres diamantes cada uno q a de hazer a cumplim.to de sesenta q su M.d mando haz[e].r para la serenissima infanta doña Ysabel
Entregaronsele çiento y vey.te Rubies grandes y medianos todos tablas de los que se quitaron y labraron de las piezas del Jaez [de Portugal] para una çinta y collar que su M.d m.do hazer en q se havian de engastar en esta man.ra
Treze Rubies para la broncha de collar El de en m[edi].o grande y ocho menores para la redonda de la rosa y los quatro restantes mayores q estos ocho p.a qu.tro cartones q aconpaña la rosa/ f. 294v:
Ocho Rubies grandes para ocho piezas del dho collar
Vey.te y siete Rubies medianos para nueve entrepiezas del dho collar a tres rubies cada una
Treze rubies para la broncha de la çinta el de en medio g.de ocho menores para la redonda de la rosa quatro mayores p.a los quatro cartones q la acompañan
Catorze rubies grandes para catorze piezas de la dha çintura uno en cada pieza
Quarenta y cinco rubies medianos para quinze entrepieças de la dicha çinta a tres rubies en cada una
Que son en todos los dhos çiento y vey .te Rubies grandes y medianos q pesaron siete castellanos y un grano q se cargan por pesso de oro por hazersele bueno en el de la çinta y collar
Mas se le entregaron sesenta y tres diamantes de fondo y de buen agua quadrados tablas el uno que se havia quitado de una pieza del jaez y tornadose a labrar por no estar bien labrado que peso tres granos y m.o y los sesenta y dos restantes de los que se havian comprado en lisboa y en madrid de perss[on].as particulares q pesaron todos los dhos sesenta y tres diamantes a tres granos

f. 295
q son çiento y ochenta y nueve granos q hazen un castellano siete tomines y nueve granos para vey.te y un botones q a de hazer conforme a otros trey .ta y nueve q estavan hechos los vey.te y siete q hizo el dho reynalte y los doçe pedro rodriguez platero que cada uno lleva tres diamantes para el adereço de sesenta botones q su M.d mando haz.er para la señora infanta doña Ysabel y porq el pesso de los dhos diamantes le ba hecho bueno por pesso de oro en el de los botones se le carga aquí
Por manera q es por todo el oro q ha resçivido y de que se le haze cargo juntam.te con el pesso de las piedras que se le an entregado mill y quarenta y nueve castellanos un tomin y quatro granos como parece por las partidas suso scriptas

Obras q a hecho

Entrego hechos veynte y un botones de oro a manera de S todos de carton Abierto con una araña en el medio q salen unos ramillos de ojas esmaltadas de berde y unas floreçillas esmaltadas de roxo con tres engastes en cada una esmaltadas de blanco y negro y en cada engaste un diamante tabla y los botones esmaltados de blanco roxo y otras colores en los quales ban engastados los sesenta y tres diamantes de fondo que en el cargo desta quenta le ban cargados y con otros veyte y siete botones conforme a estos que el dho fran.co de reynalte havia hecho y pasadosele en qu.ta en la q con el se aberiguo en diez de mayo de mill y quiºs y nov .ta y quatro años y los otros doze/ f. 295v: conforme a ellos q hizo pedro rodriguez platero son a complim.to de un Adereço de sesenta botones de a tres diamantes cada uno q su M.d mando hazer para la serenisima ynfanta doña ysabel y se entregaron a hernando de roxas su guardajoyas para su serviº pesaron los dhos vey .te y un botones çiento y vey .te y dos castellanos y siete tomines dasele por la hechura de cada uno doze duºs en reales q monta nov.ta y quatro mill duçientos y quarenta y ocho mrs
Entrego hecho un collar de oro q tiene una broncha de cartones y frutos y fl ores y una rosa engastada en ella nueve rubies el uno grande en el medio y ocho a la redonda y en los quatro cartones de los lados que la acompañan otros quatro Rubies grandes y entre rubi y rubi una floreçilla verde con quatro granitos blancos y ocho piezas de ma mis.a obra con un rubi gr[an].de en cada una y nueve entrepiezas de la mism.a obra con una araña en cada una y en cada Araña tres engastes con un Rubi cada uno q son por todos los rubies q estan engastados en el dho collar quarenta y ocho que le ban cargados en su cargo todos tablas de buen color esmaltado el dho collar de blanco roxo verde gris y negro que pesa como esta dicho duçientos y treze castellanos y quatro tomines y una çinta para con el dho collar labrada de la mism.a obra y esmaltada de las mismas colores que tiene en la broncha, treze Rubies engastados de la mis[m].a man.a q en la del collar y en catorze piezas otros catorze Rubies y en quinze entrepiezas quarenta y çinco rubies todos tablas de buen color que pesa duçientos y ochenta y quatro castellanos y çinta y collar quatroçientos y noventa y siete castellanos y qua-/ f. 296: tro tomines dasele por la hechura catorze mill y quiºs reales q montan quatroçientos y nov .ta y tres mill mrs

En prim.ro de junio del dho Año de quiºs y nov.ta y cinco se le entrego una barreta y dos pedaços de barreta de oro de vey.te y dos q.es del dho cargo q pesaron çiento y vey.te y nueve castellanos para haz.er medallas del rostro de su M.d y Al.a por el cuño q se hizo de nuevo [65]
Mas se le haze cargo de dos barretas de oro de vey.te y dos qui[lat].es del dho cargo q en veynte y dos dias del dho le entregaron a buena qu.ta para las dhas obras q' pessaron çiento y treyn.ta y tres castellanos y un tomin y seys granos
En quatro de Agosto del dho Año se le entrega otra barreta de oro de lo del dho cargo q peso ochenta y çinco castellanos para la dicha obra (....) entrego hechas diez y nueve medallas de oro con el rostro de su Mag.d por la una parte y por la otra el prinçipe nro s.r de los pessos que adelante yran declarados q su Mag.d mando hazer para dar A las pers.as y para los efectos siguientes
A Don fran.co de monsalbe obrero de la s.ta yglesia de T[ole].do una de las dhas medallas para poner en los cimientos de la obra nueba q se haze en el sagrario de la dha sancta yglesia pesa diez castellanos y quatro tomines
A Joan lhermite ayuda de camara de su Mag.d dos de las dhas medallas q pesaron la una diez castellanos y seis tomines y la otra nueve castellanos y siete tomines de que su Mag.d le hizo mrd para ymbiar a unos deudos suyos a fl andes
Al doctor mercado medico de Cam.ra de su Mag.d otra de las dhas medallas de q su Mag.d le hizo mrd q pesso nueve castellanos
A Joan de montfort otra de las dhas medallas de q su M.d le hizo mrd q peso nueve c.os y quatro tomines
f. 296v
Al Marques de denia gentilhom.e de la cam.ra de su M.d otra de las dhas medallas de que el principe nro s.r le hizo mrd que peso doze castellanos tres tomines y seis granos
A Joan Ruiz de Velasco, ayuda de camara de su M.d, otra de las dhas medallas de q su Alt.a le hizo mrd q peso diez castellanos y dos tomines
A thomas de la Walea ayuda de barbero de corpus de su M.d otra de las dhas medallas q pesso onze castellanos y siete tomines q su Alt le hizo mrd
A Balaran meler? criado de su M.d q yba a fl andes en serviº del sr .mo cardenal archiduque [Alberto] otra de las dhas medallas q peso diez castellanos y quatro tomines
que se pusieron en el altar mayor y colaterales de la yglesia principal del Mon[as].terio de s.t Lor[enz].o el dia q se consagraron en unas caxuelas de plomo q se metieron dentro de los dhos Altares tres de las dhas medallas una en

65 Para estas medallas y las obras de orfebrería para el futuro Felipe III, veáse A. PÉREZ DE TUDELA, «La educación artística y la imagen del príncipe Felipe (III)», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M.A. VISCEGLIA (eds.), *La monarquía de Felipe III: La corte* . III. Madrid, 2008, pp. 108-146.

f. 297
cada uno con reliquias agnus deys y otras cosas que pesaron todas treyta castellanos y quatro tomines
A gerardo paris otra de las dhas medallas q pesso nueve castellanos y seys tomines de que su Mag.d le hizo mrd
A Giles duyfaing general? flamenco otra de las dhas medallas q pesso diez castellanos y tres tomines de que su Mag.d le hizo mrd
A Antonio demundi y al Cap.n Joan de Hati? dos de dhas medallas de que su Mag.d les hizo mrd que pesaron vey .te y un castellanos y siete tomines
A Don Martin de ydiaquez secret.rio de estado de su M.d otra de las dhas medallas que su M.d le mando entregar para dar a un cavallero françes A quien hizo mrd della q pesso diez castellºs y tres tomines
A Alonso de muriel ayuda de cam.ra del principe nro sr y A bernardo cor/ [f. 297v:] nelio Ayuda de barbero de camara de su M.d dos de las dhas medallas una a cada uno de q su Alteza les hizo mrd que pessaron vey .te y dos castellanos y quatro tomines/ que son por todas las dhas diez y nueve medallas y Pessaron ducientos castellanos y seys granos dasele por la hechura de cada una vey .te y quatro Reales que monta quinze mill quiºs y quº mrs
Mas hizo otra medalla de plata como las dhas que pesso siete ochabas q su Mag.d mando dar al dho don fran.co de monsalbe para el efecto q la desta dicha partida Antes desta dasele por plata y hechura trey .ta Reales»
f. 297v
Hazensele buenos çiento y trey.ta y ocho castellºs y dos tomines de oro q puso en dos coronas de oro la una para la imagen de nra señora de balbanera q pesso çiento y quatro castellanos y quatro tomines y la otra para el niño Jesus de la dha ymagen q pesso trey.ta y tres castellanos y seys tomines y Ambas los dhos çiento y trey .ta y ocho castellanos y dos tomines q su M.d mando dar para las dhas ymagines la hechura de las quales se le pago en ocho de jullio de mill y quiºs nov[en].ta y seis años y aquí se le haze [cargo] bueno el oro
Hazensele buenos diez Reales por bara y media de tafetan blanco q compro para embolver las dhas coronas y metellas en sus caxas
Soldo una cuchara de oro q sirve en la panateria de su M.d q tenia el cabo roto por medio y la torno a bruñir dasele por ello doze Reales
f. 298
Por Man.a que por todo el oro q el dho fran.co Reynalte a puesto en las obras en esta qu.ta contenidas como por ella pareçe noveçientos y çinqu.ta y ocho castellanos çinco tomines y seis granos oro de vey .te y dos que descontados de los mill y quarenta y nueve castellºs un tomin y quatro granos de que le ba hecho cargo en la dha quenta resta que debe y es alcançado en noventa castellºs tres tomines y diez granos oro de vey.te y dos quilates los quales se le cargan por quenta nueva y los mrs q se deven al susodho por las dhas obras montan seysçientas y quatro mill quiºs y vey.te mrs como pareçe por las partidas de la dha quenta la qual se feneçio

en Madrid a catorze de henero de mill y quiºs y noventa y ocho años, Antonio Vocto, fran.co reynalte/ El Rey».

El tesoro de la Catedral de Salamanca durante los siglos XVI y XVII

MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Siguiendo el criterio empleado en publicaciones anteriores nos proponemos en ésta ofrecer una aproximación al tesoro de la catedral salmantina y a los plateros que para ella trabajaron durante los siglos XVI y XVII, aunque sospechamos que tal vez sería más acertado hablar de catedrales, toda vez que en el año 1513 se coloca la primera piedra de la nueva catedral, un proyecto se venía gestando desde la última década de la centuria anterior, circunstancia que va a determinar que la ciudad del Tormes cuente con dos edificios catedralicios, uno románico, conocido como la catedral Vieja, y el que ahora empieza a erigirse, la catedral Nueva, un proyecto cuyas obras se van a prolongar hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Aunque como se ha señalado en el párrafo anterior el trabajo se centrará en el periodo que transcurre entre el 1500 y el 1700, hemos incluido algunas noticias fechadas con anterioridad, que además de permitirnos completar la relación habida entre el cabildo salmantino y los plateros, servirán para confirmar que ya en fechas tempranas eran habituales algunas de las prácticas que van a marcar el devenir de estas colecciones, como son las donaciones por parte de personalidades vinculadas al cabildo o la utilización de piezas fuera de uso para cubrir determinadas necesidades.

Excepción hecha de algunas noticias fechadas en la segunda mitad del siglo XII, que nos hablan de la existencia en la ciudad de una actividad vinculada al trabajo de los metales preciosos ya en fecha temprana, será a partir de los primeros años

del XV cuando ese tipo de informaciones empiecen a ser más habituales en las distintas fuentes documentales. Entre esas primeras referencias abundan las que nos hablan de plateros tomando en arrendamiento o actuando como fi adores de alguna de las casas que el cabildo poseía en el entorno de la iglesia de San Isidro, la misma en la que mediado el siglo los plateros fundaron su cofradía particular , Puerta del Sol y calles aledañas a la catedral, una circunstancia que no hace sino corroborar la condición de centro económico que ese espacio desempeñó en la Salamanca medieval, un papel que paulatinamente irá perdiendo en favor de la Plaza de San Martín, origen de la actual Plaza Mayor[1]. Entre los nombres de plateros que aparecen documentados se encuentran: Zacarías, platero judío (1413), Y uçe Cohen (1414), Juan Rodríguez (1415), Juan Sánchez (1416), Pedro García (1416), Diego González (1419), García Barroso (1469), Alfonso, platero (1481), Pedro de Tamayo (1483), Juan de Bobadilla (1485) [2].

Junto a estas noticias, que además de proporcionarnos el nombre de algunos de los plateros que iniciaron esta práctica artística en la ciudad del T ormes nos permite situar su actividad en un entorno urbano muy concreto, aparecen otras que nos ilustran sobre ciertos comportamientos que serán habituales en el modo de proceder de estas instituciones durante la Edad Moderna, como son las donaciones efectuadas por dignidades eclesiásticas o el empleo de alguna pieza para sortear coyunturas difíciles, de ambas quedan testimonio. Así, en el año 1383 se habla de un aguamanil de plata que había donado el deán electo de Zamora [3], y solo unos años después, en 1443, el cabildo exige al racionero que pague 6000 maravedíes por un jarro de plata que había entregado al cabildo el obispo de Salamanca [4]. En 1472 está fechada una noticia según la cual la ciudad pidió al cabildo que le prestase, para *cierta necesidad*, 20 marcos de plata *de cosas que no fuesen consagradas*, con el compromiso de devolvérselos, se le entregaron dos candeleros de plata (pesó cada uno once marcos y medio), otros dos candeleros más pequeños (tres marcos) y dos piezas de un báculo de plata (seis marcos y una onza) [5].

No es posible para el periodo que ahora nos ocupa trazar la evolución del cargo de platero de la catedral con la precisión que lo pudimos hacer para el siglo

1 Sobre este particular vid.: J.L. MAR TÍN MARTÍN, «El azogue viejo. La fundación del sistema urbano salmantino», en *La Plaza Mayor de Salamanca*. Tomo I. Salamanca, 2005, pp. 64-101; A. VACA LORENZO, «La Puerta del Sol. Un intento fallido de crear una plaza mayor», en *La Plaza Mayor de Salamanca*. Tomo I, pp. 104-138.

2 R. VICENTE BAZ, *Los libros de actas capitulares de la Catedral de Salamanca (1298-1489)*. Salamanca, 2008.

3 R. VICENTE BAZ, ob. cit., p. 167.

4 Ibídem, p. 327. Ocupaba en ese momento la sede salmantina el obispo Sancho de Castilla (+1466), uno de los promotores más activos en la Salamanca del siglo XV , vinculado con proyectos como el del retablo mayor , obra de los hermanos Dello Delli, o la primitiva custodia procesional, de la que únicamente se conserva el chapitel del remate. Su sepulcro, situado en el lado del evangelio de la capilla mayor , es una de las obras de referencia de la escultura funeraria existente en la catedral salmantina.

5 R. VICENTE BAZ, ob. cit., p. 407.

XVIII[6], la ambigüedad en la redacción de las fuentes, y la ausencia de noticias precisas lo impiden, de ahí que aunque opinamos que la nómina de los artistas que lo desempeñaron a lo largo de esos años no diferirá en exceso de la que aquí damos a conocer, no podemos afirmar lo mismo en lo que respecta al tiempo en el que algunos de ellos permanecieron en el cargo.

Habíamos afirmado en nuestro anterior trabajo sobre esta cuestión que no disfrutó el platero de la catedral de las mismas prebendas que los demás oficiales del cabildo, por ejemplo nunca tuvo asignado un salario fijo. Tal afirmación la hacíamos basándonos en la no aparición de éste en el repartimiento de velas que el cabildo hacía el día de la Purificación entre sus oficiales, un reparto en el que sí tomaban parte el maestro de la obra, el maestro vidriero o el bordador. Sin duda eso era así en ese momento (mediados del siglo XVIII), pero no antes, pues sí figura en la relación de oficiales a los que se debía entregar vela el día de la candelaria, y de hecho aparece citado en el reparto realizado en el cabildo ordinario de 9 de enero de 1629[7], por lo que muy probablemente se trate de una costumbre que pudo ir perdiéndose con el paso del tiempo.

No tenemos constancia expresa del momento en el que se instituyó la figura del platero catedralicio en Salamanca, una denominación que como tal no aparecerá en las fuentes consultadas hasta bien entrado el siglo XVI, si bien la aparición de noticias informando de la concesión de alguna gracia al platero Juan de Bobadilla, primero de este apellido de uno de los principales linajes de plateros de Salamanca en el siglo XVI, librándole del pago convenido en el alquiler de la casa en que habitaba por los arreglos realizados en algunas piezas, nos hacen sospechar que tal circunstancia bien pudiera deberse a que desempeñaba esas funciones[8].

De lo anterior se deduce que no nos ha sido posible, por ahora, precisar el momento en el que se sucedieron en el cargo los plateros que lo ejercieron a lo largo del Quinientos, pues la única constancia que tenemos son los pagos que se efectuaban por reparos o hechura de nuevas obras para el servicio de la sacristía, encargos que como es norma habitual recaían en los que ocupaban ese empleo. De ser eso cierto es muy probable que Pedro Martín y Cristóbal de Valderas desempeñaran ese cargo, pues en las cuentas del año 1518 aparecen diferentes pagos a su favor por los arreglos que efectuaron en diversas piezas: un portapaz, el pie de un hostiario, cruces, cetros, candelero, báculo, el dorado de las copas de algunos cálices…[9].

---

6 M. PÉREZ HERÁNDEZ, «El tesoro de la catedral de Salamanca en el siglo XVIII», en J. Rivas Carmona (coor), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 615-628.

7 Archivo de la Catedral de Salamanca (en adelante A.C.SA.), Actas capitulares, sig. 34, fol. 1444v.

8 En el cabildo ordinario de 3 de octubre de 1485 se le exime por ese motivo del pago de las 18 pares de gallinas que tenía de renta por la casa que habitaba. R. VICENTE BAZ, ob. cit., p. 502.

9 A.C.SA., Libro de Fábrica 1499-1540, varios fols. Del primero de los plateros mencionados, Pedro Martín, carecíamos de noticias hasta ahora, no así de Cristóbal de Valderas, del que sabemos que era parroquiano de San Isidro y San Pelayo. Estaba casado con María Villazán, y fruto del matrimonio fueron varios hijos, que recibieron el bautismo en la citada parroquia: María, de la que desconocemos su

El siguiente platero, este sí con total certeza, que ocupó este cargo fue Bernardo de Bobadilla, probablemente hijo del Juan de Bobadilla que lo desempeñó a finales de la centuria anterior [10], cuyo nombre empieza a ser habitual en documentos del archivo de la catedral a partir de 1530, año en el que se le abonan 13040 maravedíes de la arqueta que hizo para el Santísimo, y unos meses después figura otro descargo a su favor por importe de 4262 de unas vinajeras [11]. Además de las obras citadas, y otras que se le atribuyen, como una serie de relicarios que todavía hoy existen, su obra más destacada fueron unas andas de plata que labró entre los años 1547 y 1548[12], un proyecto que está ligado al de la renovación de la vieja custodia procesional, reforma que fue ejecutada por su yerno Francisco de Pedraza [13].

Posiblemente el vínculo familiar existente entre ambos fue un factor determinante a la hora de ser elegido como sucesor de su suegro en el empleo de platero catedralicio, que si bien es cierto no sabemos en qué momento se produjo si podemos apuntar que pudo ser en el transcurso de la década de los cincuenta del siglo XVI. No descartamos, incluso, que durante algún tiempo el cargo pudiera haber

---

fecha de nacimiento, Juan (1520), Alonso (1521), Ana (1523), Luís (1525). María contrajo matrimonio en 1531 con el también platero Lucas Núñez, al que llevó en concepto de dote 80.000 maravedíes. La pertenencia de Cristóbal de Valderas a la cofradía de los plateros está confirmada por su asistencia a la junta celebrada en el mes de noviembre de 1528, en la que los plateros decidieron comprar un brocado para el Santísimo Sacramento de la iglesia de San Isidro y San Pelayo. Ninguna información tenemos de su actividad profesional, salvo las noticias contenidas en los libros de Fábrica de la catedral.

10 La condición de platero catedralicio de este artífice ya fue apuntada por Mónica Seguí (*La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XIX).* Salamanca, 1986, pp. 314-315), aunque con algunos errores en cuanto a las fechas propuestas, que sitúa entre 1516 a 1579, ambas del todo improbables, pero sobre todo la última, pues de ser cierta una declaración suya del año 1555 (Archivo Universidad de Salamanca. Legado Espinosa 4/D7/2/113), en la que declara ser mayor de 68 años (con lo que su nacimiento debemos situarlo hacia 1487), significaría que habría vivido más de 90 años; además, las noticias sobre él desaparecen a partir de 1556, por lo que su fallecimiento bien pudo producirse por esas fechas.

11 Las vinajeras no se conservan, sí la arqueta, una obra que destaca por ser un buen ejemplo de las tendencias vigentes en el arte hispano del primer tercio del siglo XVI, además en ella se puede constatar la utilización de fuentes gráficas comunes por parte de artistas activos en ese momento, toda vez que algunas de las imágenes que aparecen en esta arqueta coinciden con otras que se encuentran en la fachada principal de la nueva catedral. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Arqueta para el monumento del Jueves Santo», en *Catálogo de la Exposición la Platería en Castilla y León en la época de los Austrias Mayores*. Valladolid, 1999, pp. 450-453. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Tesoro de la Catedral: Arqueta de Plata», en *Renacimiento en Salamanca, tradición y renovación*. Salamanca, 2007, pp. 54-55.

12 Los pagos de esta obra aparecen recogidos en diferentes partidas de esos años. A.C.SA. Libro de Fábrica 1540-1560, sig. 44. En el cabildo ordinario celebrado el 3 de agosto de 1548 se le da por libre de las fianzas que en su momento había otorgado para esta obra. A.C.SA. Actas capitulares, sig. 28, fol. 122r.

13 Las noticias sobre este platero son escasas. El archivo de la cofradía de los plateros nos informa que fue mayordomo de ella en el ejercicio 1560-1561, y en él también figura el descargo del coste de su entierro, que se produjo el 28 de agosto de 1577. Como la mayoría de sus contemporáneos, era feligrés de la iglesia de San Isidro y San Pelayo, donde recibieron el bautismo sus hijas: Francisca (1542) y Ana (1545). De su actividad profesional, al margen de sus trabajos para la catedral salmantina, nos constan diversos encargos para la iglesia de San Bartolomé de Salamanca, y para la parroquial de Guijuelo.

sido desempeñado por ambos, lo que explicaría que durante los últimos años de la década de los cuarenta y primera mitad de los cincuenta, aparezcan los dos percibiendo cantidades por trabajos relacionados con su actividad, una circunstancia que no vuelve a darse a partir de 1556, lo que también avalaría la hipótesis de que Bernardo de Bobadilla pudo haber fallecido por esos años.

Muy probablemente Francisco de Pedraza permaneció como platero de la catedral hasta su muerte (1577), si bien en la sesión ordinaria celebrada el 8 de febrero de 1567 él mismo propuso al cabildo, y este aceptó, designar como *platero coadjutor* a su cuñado Toribio González[14], y que como tal permaneciera hasta el fin de los días del dicho Pedraza[15]. Los motivos para tal nombramiento los desconocemos, aunque el hecho de que en las cuentas de los años siguientes, hasta 1576, el destinatario de los pagos fuera siempre Francisco de Pedraza nos induce a pensar que debe tratarse más de un nombramiento honorífico que real, o bien que Toribio González actuara como oficial de su cuñado en el taller que aquel regentaba.

Aunque tampoco en este caso nos consta la fecha exacta en que Toribio González fue nombrado platero de la catedral es plausible que esto se produjera tras el fallecimiento de su cuñado, acaecido como va dicho en 1577, de hecho a partir de 1576 va a ser él el receptor de los pagos. En contra de lo que suele ser habitual Toribio González no permaneció en el cargo hasta su muerte, en el cabildo celebrado el 3 de noviembre de 1581 se nombra como tal a Francisco Alonso, la causa, que su predecesor había trasladado su residencia a la ciudad de Burgos [16].

Desconocíamos hasta este momento que Francisco Alonso hubiera ejercido el empleo de platero catedralicio, aunque sí eran conocidos sus trabajos para la catedral, lo mismo que su relación con la Universidad [17]. Las fuentes consultadas no aportan mucha luz sobre su actividad, que debió centrarse en reparaciones, de hecho poco más puede deducirse de la expresión *de hechuras de plata* que suele acompañar a las cantidades que le son abonadas en los sucesivos ejercicios.

En el cabildo de 3 de enero de 1597 se anuncia el fallecimiento de Francisco Alonso, quedando desocupada la casa propiedad del cabildo en que habitaba [18]. Le sucedió en el cargo Jerónimo Vaca, que como tal permaneció hasta su muerte, acae-

---

14 Los datos biográficos y profesionales que de este platero tenemos figuran en nuestro trabajo publicado en *Estudios de Platería* correspondiente al año 2004 (M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Sobre una obra desaparecida: la custodia procesional del convento de San Esteban de Salamanca»). Entonces ya apuntábamos que era muy probable que existiera algún vínculo familiar con Cristóbal de Bobadilla, circunstancia que hoy podemos confirmar, eran cuñados. Beatriz de Bobadilla, su esposa, era hija de Bernardo de Bobadilla, y por lo tanto hermana de Cristóbal.

15 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 30, fol. 428v.

16 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 31, fol. 80r.

17 Sobre Francisco Alonso vid. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV-XIX)*. Salamanca, 1990, pp. 92-93.

18 La vivienda estaba situada en la parroquia de San Isidro, y la había alquilado Francisco Alonso de por vida por una renta anual de 1600 maravedíes y 18 pares de gallinas. A.C.SA. Actas capitulares, sig. 31, fol. 23r, sig. 32, fol. 268v.

cida en 1604[19]. A lo largo de esos años los libros de fábrica dan cuenta de diferentes pagos por arreglos y reparaciones, así como también por alguna obra nueva, como unos candeleros que este platero fabricó en el año 1600 [20].

Le sucede Antonio Espinosa[21], elegido entre los optantes al cargo en el cabildo celebrado el 29 de octubre de 1604, lamentablemente el acta no recoge el nombre del resto de opositores [22]. En las cuentas de los años siguientes se suceden diferentes pagos por trabajos realizados. No acabó bien la relación entre este platero y el cabildo, que en el año 1616 tomó la decisión de cesarle. Aprovechando que el platero se encontraba en la ciudad fue requerido para que entregase la plata que tenía de la iglesia, y ajustar las cuentas pendientes. Parece ser que un desplante del platero al cabildo, y su condición de platero de oro, por lo que el trabajo que se le encargaba debía derivarlo a otro de plata, con el consiguiente incremento del coste para las arcas del cabildo, significaron su despido inmediato, siendo designado para sustituirle, de forma interina, Alonso Arias [23].

El nombramiento de Alonso Arias como platero catedralicio no se hizo esperar y se produjo en el cabildo ordinario celebrado el 23 de septiembre de ese mismo año[24]. Dos décadas permaneció como tal, en 1636 los pagos efectuados se realizaron, indistintamente, a él y a José Rosán, y a partir del año siguiente a este último. La obra de mayor entidad labrada durante su permanencia en el cargo fue un marco para colocar las Palabras que el obispo Francisco de Mendoza había regalado a la catedral poco antes de partir hacia Pamplona, y en testimonio de lo cual se ordenó colocar las armas de dicho prelado [25].

---

19 Las noticias que de él tenemos están relacionadas, principalmente, con su pertenencia a la cofradía de los plateros, en la que ingresó en el año 1587, y en la que, además de los cargos de mayordomo y diputado, fue secretario en diferentes momentos. El descargo por el pago de su entierro está recogido en las cuentas del año 1604/5. Como su predecesor , además de para la catedral también realizó diferentes trabajos para la capilla de la Universidad.

20 A.C.SA. Libro de Fábrica 1597-1606, sig. 66bis, leg. 2, nº 1, fol. 21v .

21 Debe tratarse del platero que ejerció la mayordomía de la cofradía de San Eloy en el ejercicio 1603-4, que al tomarle las cuentas se dice que es platero de oro, y posiblemente el mismo que en el año 1604 optó, sin conseguirlo, al cargo de marcador de Salamanca (Archivo Municipal de Salamanca. Libro de Consistorio 1603, fol. 383r).

22 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 33, fol. 287r .

23 Así se hizo constar en el cabildo ordinario celebrado el 26 de agosto de 1616 (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 33, fol. 1215r). Dos años después, en las cuentas de 1618, aparece un descargo a su nombre por importe de 36006 maravedíes, con el que se ajustaban defi nitivamente las cuentas de todo el tiempo que ejerció como platero de la catedral (A.C.SA, Libro de Fábrica, sig. 66bis, fol. 173v). Sobre aspectos biográfi cos y profesionales de este platero, M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa…* ob. cit., pp. 136-137.

24 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 33, fol. 1224r .

25 La notificación de esta donación, además de otras obras, está contenida en el acta del cabildo extraordinario celebrado el 6 de octubre de 1620 (A.C.SA, Actas capitulares, sig. 34, fol. 340v). La ejecución no obstante se demoró algún tiempo, de hecho el recibo de pago está fechado el 17 de julio de 1623, en él se hace constar el coste del material 1243 reales (pesó 19 marcos y una onza, a razón de 65 reales el marco de plata), y 707 reales la hechura (a razón de 37 reales marco de plata labrado). Para

A partir de este momento, y hasta que Antonio Sánchez pase a ocupar el cargo, se van a suceder una serie de plateros trabajando para la catedral, aunque de ninguno de ellos hemos encontrado el documento que nos permita confirmar que fueron distinguidos con ese nombramiento, por lo que una vez más la propuesta la hacemos teniendo en cuenta la frecuencia con que sus nombres aparecen en reparaciones y encargos hechos por el cabildo catedralicio. Ya dijimos que pudo suceder a Alonso Arias un apenas conocido José Rosán (en otras fuentes citado por Jusepe Rosendo, Joseph Rosano), platero de oro[26], que debió compaginar su actividad con el empleo de pertiguero de la catedral [27]. En las cuentas de los años 1637-1647 los pagos por arreglos en la plata se hacen, indistintamente, a este platero y a Andrés Rodríguez[28], sirvan de ejemplo las cuentas del año 1638, en las que figura un descargo de 406 reales pagados a José Rosán, de arreglos efectuados en la plata de la sacristía, y otro por importe de 500 reales a favor de Andrés Rodríguez, del aderezo que hizo en una de las Cabezas de las Once Mil Vírgenes (lám. 1) [29]. ¿Cabe deducir de ese hecho que, como en casos anteriores, el empleo pudo ser desempeñado de manera conjunta por ambos plateros?, por el momento no disponemos de datos suficientes para manifestarnos en uno u otro sentido.

En ninguna de las fuentes consultadas se precisa el momento en el que José Rosán y Andrés Rodríguez perdieron la condición de platero catedralicio, si es que en algún momento fueron designados para tal función. A partir de de 1652 y hasta 1663 el destinatario de los pagos por aderezos y reparaciones fue Juan Martínez de Abascal, yerno de Andrés Rodríguez. Si como sabemos no es extraño que el desempeño de estos cargos pasase a manos de un familiar , ejemplos sobran, no sería aventurado afirmar que aunque no medie documento que lo confirme tanto Andrés Rodríguez (+1651) como su yerno ocuparon el citado empleo [30]. La ausencia de noticias, una vez más, nos impiden determinar por quien y cuando se produjo la sustitución de

---

su ejecución le fueron entregadas unas tablas de plata vieja que pesaron 13 marcos menos 4 ochavas, cuyo valor se estimó en 841 reales. A.C.SA. Expedientes de la Cuenta de la Fábrica, año 1623.

26 Su condición de tal aparece confirmada en las cuentas del año 1646, donde figura un descargo a su favor por obras realizadas y en el que se explicita su especialidad. A.C.SA. Libro de Fábrica 1646-1652, sig. 65, leg. 4º, nº 3, fol. 18v .

27 En dos recibos fechados en 1636, en los que aparece una relación de arreglos efectuados en diferentes piezas, se asegura que fueron hechos por Joseph Rosano, pertiguero. No son muchas las noticias que de él tenemos. Sabemos que fue mayordomo de la cofradía de San Eloy el año 1633, y que como tal permaneció hasta el de 1636, sin que nos conste la razón para una permanencia tan dilatada. Unos años antes, en 1626, había trabajado para la Universidad retallando la lámina de un crucifijo (Archivo de la Universidad de Salamanca, sig. 1309, fol. 44r).

28 Una aproximación a este platero en M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)». *Salamanca Revista Provincial de Estudios* nº 24-25 (1987), p. 189.

29 A.C.SA. Libro de Fábrica 1646-1652, sig. 65, leg. 4, nº 2, fol. 111r .

30 Una mediación de este tipo ya se produjo cuando su suegro, a la sazón contraste y marcador de la ciudad, solicitó al Ayuntamiento que nombrara a su yerno marcador de ella, a lo que accedió por los cuantiosos servicios que Andrés Rodríguez había prestado a la ciudad. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Marcadores y contrastes…» ob. cit., p. 183.

Lámina 1. *ANDRÉS RODRÍGUEZ MONTERO. Relicario de la Cabeza de una de las Once Mil Vírgenes. Catedral de Salamanca.*

Juan Martínez, de hecho el siguiente nombre en aparecer citado es el de Antonio Sánchez, quien firma como platero de la catedral en un inventario elaborado en el año 1685[31]. A pesar de esa fecha es muy probable que llevara ejerciendo el cargo desde hacía ya algunos años, pues ya en el año 1670 se le abonan 400 reales por la realización de dos inventarios para la iglesia [32], y diez años después se le abona el coste de la hechura de unas arañas de plata que el cabildo había mandado hacer para la capilla de Nuestra Señora de los Remedios [33]. El último de los plateros que en el siglo XVII desempeñó este empleo fue Pedro Benítez, elegido en 1689, tras la muerte de Antonio Sánchez, y como tal permaneció hasta el año 1710.

31 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Marcadores y contrastes…» ob. cit., p. 193.
32 A.C.SA. Expedientes de la cuenta de la Fábrica. Año 1670.
33 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 41, fol. 717r . Cabildo de 30 de agosto de 1680.

PLATEROS DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Juan de Bobadilla	1485
Cristóbal de Valderas	1518
Pedro Martín	1518
Bernardo de Bobadilla	1530
Francisco de Pedraza	1559-1577
Toribio González	1577-1581
Francisco Alonso	1581-1597
Jerónimo Vaca	¿1597?-1604
Antonio de Espinosa	1604-1616
Alonso Arias	1616-1635
José Rosán y Andrés Rodríguez	1636-1651 (?)
Juan Martínez Abascal	1652-1663 (?)
Antonio Sánchez	1664 (?)-1689
Pedro Benítez	1689-1710

Hasta aquí nos hemos centrado en determinar la identidad de los artífi ces que desempeñaron la función de platero catedralicio en la seo tormesina, a partir de ahora lo haremos en las noticias que nos informan sobre la evolución de esta colección, así como en otras que lo hacen sobre el uso que de ella se hizo.

Ya señalamos en otra ocasión de qué manera el tesoro catedralicio sirvió para suplir las carencias que otros templos tenían, de hecho sus benefi ciados solían acudir al cabildo solicitando se le entregara algún ornamento para poder celebrar el culto con la decencia requerida [34], cuando no era el propio cabildo, o alguno de sus miembros, el que tomaba la iniciativa de dotar a esos templos con piezas que vinieran a subsanar esas carencias [35].

34 El Cabildo de 17 de junio de 1596 dio licencia para poder vender un cáliz viejo que había en la sacristía y con el dinero obtenido comprar uno que era necesario en la iglesia de Buenamadre. A.C.SA. Actas capitulares, sig. 32, fol. 236v .

35 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 31, fol. 421r . En el cabildo ordinario celebrado el 10 de abril de 1587, el canónigo el canónigo Diego de Neyla presentó el relicario que había hecho para la iglesia de San Miguel de Asperones, donde según él mismo informa el Santísimo no está con la decencia debida. Tuvo de coste seis ducados.

Más habituales fueron las peticiones que algunas parroquias de la ciudad[36], conventos[37], colegios[38], y hasta la propia Universidad[39], hicieron al cabildo para que les fueran prestadas algunas piezas, principalmente de altar o de procesión, para usarlas en determinadas celebraciones, y si bien es cierto que los capitulares generalmente accedieron a esas solicitudes no lo es menos que tampoco faltaron voces que se alzaron contra esa práctica, llegando incluso a la aprobación de normas que prohibían tales préstamos, o por lo menos el de las obras de mayor calidad, con el argumento que de ese modo se podría evitar su deterioro[40].

Más abundantes son las noticias que nos informan de la adquisición de piezas necesarias para el culto, una circunstancia que en no pocas ocasiones significó la desaparición de otras que ya no se utilizaban debido a los cambios introducidos en la propia liturgia, o por su avanzado estado de deterioro. Ciertamente este tipo de informaciones tienen la mayoría de las veces una redacción genérica que apenas dejan entrever el valor artístico de las obras empleadas para esos fines, aunque no faltan otras que contienen juicios sobre la calidad artística de las mismas, razón argüida para recomendar su conservación[41].

---

36 Entre estas constan las de San Isidro, San Millán o San Martín.

37 Entre los conventos figuran los de Sancti Spíritus, San Esteban, Santa Isabel, Santa Úrsula o Santa Clara.

38 De las numerosas noticias de este tipo que contienen las actas capitulares hemos seleccionado únicamente aquellas que hemos considerado de mayor interés. Así, en el Cabildo ordinario celebrado el 7 de mayo de 1588 se tomó el acuerdo de prestar al Colegio de Cuenca un terno y plata para las rogaciones que los cuatro colegios mayores iban a hacer por el buen suceso de la armada que había partido para *yngalaterra* (sic). A.C.SA. Actas capitulares, sig. 31, fol. 494r. Unos años después, en 1598, otros dos colegios mayores, el de San Bartolomé y el de Oviedo, solicitaron los cetros y capas negras para celebrar las honras por la muerte de Felipe II (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 32, fols. 384r y 388v). Otra información del mismo tenor está contenida en el acta del Cabildo ordinario de 13 de febrero de 1665, donde los asistentes acordaron prestar la custodia de plata a la Compañía de Jesús para el traslado del Santísimo desde el colegio viejo al nuevo, acto que tuvo lugar al día siguiente (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 39, fol. 258r).

39 Para la celebración de otras honras, por el rey Felipe III, solicitaron al cabildo la propia Universidad y dos de los colegios citados en la nota anterior diversas piezas, sorprendentemente la petición efectuada por el colegio de Cuenca fue rechazada (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 422r), mientras que si fue atendida la hecha por el colegio de San Bartolomé y la propia Universidad (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 423v).

40 Así se hizo en los cabildos celebrados el 4 de julio de 1620 (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 335v), 2 de abril de 1636, cuando el voto de la mayoría de los capitulares fue contrario al préstamo de las piezas que se habían solicitado para la celebración de la fiesta de Nuestra Señora de los Remedios, argumentando que obras como fuentes y aguamaniles no debía prestarse por *ser pieças tan ricas y preciosas que se podían quebrar* (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 35, fol. 759v), y 5 de abril de 1658, donde se rechazó la petición del colegio de la Vera Cruz, con el argumento de que las piezas sufren mucho daño (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 38, fol. 434r).

41 Así sucedió en el cabildo ordinario de 22 de noviembre de 1655, cuando el tesorero propone aprovechar la plata de un báculo que fue del obispo D. Antonio Carrión (no hubo en Salamanca ningún obispo con ese apellido, posiblemente se refiera al canario D. Antonio Corrionero, que ocupó la sede salmantina entre 1621 y 1633), por estar deteriorado, la decisión no solo fue contraria a la propuesta,

De lo anterior se deduce que la actual configuración de los tesoros catedralicios es el resultado de un proceso en el que se combinan desapariciones e incorporaciones, las primeras como consecuencia de la decisión adoptada por los cabildos de emplear *plata vieja* para completar las cantidades que bien como impuesto o como préstamo le requerían algunas instituciones, principalmente la Corona, o también para aminorar el coste de nuevos proyectos; en tanto que las segundas, las incorporaciones, tuvieron como vías principales la adquisición con cargo a recursos propios y las donaciones realizadas por instituciones, colectivos o particulares, destacando entre estos últimos el obispo y dignidades del cabildo.

La utilización de piezas de plata (generalmente fuera de uso) para acudir en auxilio de los poderes públicos es una circunstancia que podríamos considerar como recurrente en tiempos de crisis, y como tal sobradamente documentada. En el periodo que abarca este trabajo tenemos constancia de que esa circunstancia se dio, al menos, en cuatro ocasiones: la ya señalada del año 1472 (vid. nota nº 5), cuando la ciudad pide al cabildo que le preste *para cierta necesidad* veinte marcos de plata, y éste ordena al tesorero que los entregue *de cosas que no esten consagradas*, reuniéndose la cantidad solicitada con varios candeleros y piezas de un báculo; no precisan las fuentes ni las piezas ni las razones que impulsaron al cabildo a vender *la plata del sagrario* en los últimos años del siglo XVI, pero lo cierto es que en diferentes cabildos celebrados entre los años 1582 y 1584 se conmina al tesorero a que la cobre [42]; otra información del mismo tenor está fechada en 1601, entonces se da lectura a un breve enviado por el rey en el que se señala que le asiste el privilegio de tomar toda la plata labrada que hubiera en las iglesias, abonándoles su valor en el plazo de ocho años, y que no ha querido usar de él esperando que los eclesiásticos se la entregaran voluntariamente, sin duda se trata de una noticia que hay que relacionar con las dificultades económicas por las que atravesaba la hacienda española durante esos años[43]; y por último, en el año 1645, fecha de la Guerra de España con Portugal, el cabildo decide hacer un donativo de 500 ducados al rey de España, una cantidad que, también en parte, se reunió de plata sobrante en la sacristía [44]

Más habituales son las informaciones que nos hablan de la utilización del material procedente de objetos deteriorados, o ya fuera de uso, para reducir el coste de los nuevos encargos, obras hechas sin duda acorde al gusto de los nuevos tiempos. En este caso las noticias son, en ocasiones, más explícitas. Y a nos hemos referido

---

por ser curioso, sino que además se ordena su reparación (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 38, fol. 151v). Otro tanto acaeció en 1662, cuando el cabildo insta al tesorero a vender dos cálices existentes en la sacristía, y con lo que se obtuviese adquirir algunos objetos de los que hubiera más necesidad, a lo que el tesorero responde que uno de los cálices señalados era de los mejores que había en la sacristía, por lo que pide reconsiderar la decisión, como así se hizo (A.C.SA, Actas capitulares, sig. 38, fols. 1014r y 1016r).

42 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 31, fols. 105v y 243v .

43 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 33, fol. 87v . Cabildo ordinario de 24 de diciembre de 1601.

44 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 36, fol. 461v .

al hecho acaecido en 1596, cuando se concede licencia para poder vender un cáliz viejo de los que había en la sacristía, y con el dinero obtenido adquirir uno que iría destinado a la iglesia de Buenamadre [45]. Curioso fue el incidente generado en el año 1612 con la venta al obispo de Oviedo de un báculo y otros ornamentos que el prelado Juan de Castilla (ocupó la sede salmantina entre los años 1498 y 1510) había legado a la catedral, y que en una manda testamentaria prohibía expresamente su venta, una circunstancia que se vio agravada tras la reforma que el obispo ovetense había hecho en él, y que como consecuencia de ella habían sido eliminadas las armas del donante. Una carta del titular de Oviedo dice que tiene pedida una dispensa a Roma para que la venta pudiera ser efectiva, a lo que se opone el cabildo salmantino. La disputa por la propiedad de esta pieza, que a tenor del empeño puesto debía ser de gran interés, no se resolvió hasta siete años después, en 1619. Cuando el báculo llegó a Salamanca se ordenó guardarlo en la sacristía y reponer las armas de su primer titular [46].

Apenas quince años sobrevivió la caja de plata que en el año 1620 había regalado el obispo Francisco de Mendoza para guardar en ella la imagen del Santo Cristo de las Batallas, y que en 1635 se encontraba tan deteriorada que era imposible su reparación, por lo que se decidió emplear su plata, a la que se sumó otra procedente de piezas en desuso, para fabricar doce ramilleteros que debían servir a la misma imagen, y en los que se ordenó poner el nombre del citado obispo para que permaneciera su memoria. Los ramilletes se recibieron el 7 de enero del año 1636, dada su calidad los miembros del cabildo prohibieron su préstamo, y acordaron que solo fueran empleados para el adorno del altar mayor y el del Cristo de las Batallas [47].

Tampoco se conservan las Palabras de la Consagración que en el año 1623 labró Alonso Arias, el recibo de pago está fechado el 17 de julio de 1623 y lleva la fi rma del maestro. En su fabricación, además de plata nueva, se utilizó la obtenida de unas tablas de plata que le fueron entregadas [48]. Un procedimiento similar se siguió en la realización del relicario que debía albergar la carta de Santa T eresa que había donado a la catedral en 1648 el arcediano de Medina y canónigo de la misma D. Antonio de Ribera (lám. 2), obra que fue realizada por el platero catedralicio Andrés Rodríguez, y por la que cobró 320 reales [49], cantidad a la que habría que sumar el valor de la plata de un cáliz blanco que se le entregó, por no haber sufi ciente plata para hacerlo [50].

En el transcurso del año 1655 se tomaron diversas decisiones que supusieron la fundición de varias piezas para adquirir o renovar otras. Así sucedió con los cande-

45 Vid. Nota 33.
46 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 33, fols. 919v y 1109r , y sig. 34, fols. 219r y 252v .
47 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fols. 340v y 342v , y sig. 35, fols. 693r y 742v .
48 A.C.SA. Expedientes de la Cuenta de la Fábrica. Año 1623.
49 M. SEGUÍ, ob. cit., p. 45.
50 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 37, fol. 12v .

Lámina 2. *ANDRÉS RODRÍGUEZ MONTERO. Relicario de Santa T eresa.*

leros que se ordenó fabricar en el cabildo ordinario de 22 de enero, una sesión en la que también se advirtió de la necesidad de renovar las andas en las que salía la custodia el día del Corpus [51], una intervención que no fue secundada por una parte de los miembros del cabildo, que opinaban sería más acertado construir unas nuevas, sin embargo la decisión que se tomó fue la de repararlas, *pues la fabrica de dichas andas es buena, lucida y curiosa…*, proponiendo el tesorero que se podría aprovechar para tal fi n la plata del báculo que perteneció al obispo D. Antonio Carrión, que debía estar muy deteriorado, propuesta que también fue rechazada por el cabildo

51 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 38, fol. 34v .

argumentando su mérito artístico, es más, ordena su reparación. Los problemas de la custodia no acabaron aquí, pues vuelve a ser motivo de discusión en diversos cabildos del año 1673, en los que se menciona su falta de seguridad, motivo por el cual algunos miembros llegaron a proponer que la custodia saliera en un carro, posibilidad que fue descartada por la mayoría, la decisión que se tomó fue reducir su peso, labor para la que fueron llamados diversos plateros peritos en su arte [52].

El mismo criterio conservacionista se aplicó con dos *fuentes de plata de hechura abellanada muy antiguas y maltratadas*, que algunos capitulares proponían cambiar por dos fuentes propiedad del provisor Bartolomé García [53].

En 1658 el canónigo Gregorio de Soria presentó al cabildo dos candeleros arañas de plata con cinco cañones y pies triangulados que se habían mandado hacer cuando era comisionado de sacristía el señor arcediano de Salamanca, y de los que únicamente faltaba pagar la hechura, tasada en setenta ducados, dinero que puso la fábrica[54].

Aunque las fuentes no son todo lo precisas que sería deseable, nos informan de la utilización de cierta cantidad de *plata inútil* en la fabricación de un brasero que se estaba haciendo para la sacristía, todo lo más se menciona una fuente vieja[55]. Una nueva referencia al elevado coste de la plata en ese tiempo vuelve a aparece en otra noticia del año 1680, el platero catedralicio Antonio Sánchez había fabricado unas arañas de plata que el cabildo ofreció a la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, y para compensar al platero por el sobrecoste que eso le supuso se decidió darle cierta cantidad de plata perteneciente a la capilla del Cristo de las Batallas [56]. Solo unos años después, 1694, el obispo de Zamora se dirigió al cabildo tormesino pidiendo se le venda un báculo, y dado que debía haber varios, producto de los legados que los obispos dejaban, determinaron conceder lo solicitado [57].

Siendo la iniciativa del cabildo la que en la mayoría de las ocasiones determina la renovación del tesoro catedralicio, como lo demuestra la regularidad con la que aparecen descargos por este concepto en los Libro de Fábrica, que junto con los

---

52 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 40, fol. 655v y 657v .

53 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 38, fol. 144v y 151v . Una de esas fuentes, la más deteriorada, acabó siendo cambiada unos años después, en 1664, por otra que había sido ofrecida al cabildo *en la platería* (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 39, fol. 234v).

54 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 38, fols. 493r y 504v. Cabildos de 18 de junio y 15 de julio de 1658.

55 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 41, fol. 637v. En un cabildo posterior celebrado el 29 de enero de 1680 se da cuenta del coste de la plata para hacer esa obra, que asciende a 27,5 reales la onza, y dado que el precio se considera elevado el vicedeán decide asumir 2,5 reales por onza, con lo que el coste para la fábrica quedó en 25 reales. A.C.SA. Actas capitulares, sig. 41, fol. 641v .

56 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 41, fol. 717r . Como muestra del valor que había alcanzado la plata baste con decir que en 1623 el precio pagado fue 65 reales por marco, esto es, poco más de 8 reales por onza, al menos ese es el precio que se pagó al platero Alonso Arias por la plata que compró para la fabricación de unas Palabras de la Consagración (vid. Nota 38).

57 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 44, fol. 124v .

Expedientes de Cuentas de la Fábrica son la principal fuente de información para reconstruir el comportamiento de esta práctica artística, en el marco de las catedrales tan importante como esa contribución son las donaciones que instituciones y particulares, entre estos últimos principalmente obispos y dignidades del cabildo, hicieron tanto al tesoro de la catedral como a alguna de las imágenes que en ella se veneraban, vr. gr. el Cristo de las Batallas, del mismo modo que también la institución catedralicia hizo lo propio hacia la V irgen de la V ega, patrona de la ciudad [58].

Precisamente el Cristo de las Batallas, imagen que la tradición vincula con el obispo Jerónimo V isque, confesor del Cid, y primer prelado que rigió la diócesis salmantina tras la repoblación[59], fue el receptor de no pocas dádivas, unas de instituciones como la propia ciudad[60], y otras hechas por particulares. Entre estas últimas son varias las que han quedado registradas en las actas de diferentes sesiones del cabildo celebradas a lo largo del Seiscientos.

En el cabildo ordinario celebrado el 15 de octubre de 1618 Eugenio de Chiriboga, canónigo de la catedral, *presentó un cáliz que se había enviado a V alladolid para que lo hiciese aderezar y dorar el qual habían dado los plateros al santo christo, y se mando dar al señor tesorero* [61]. Dos años después, 1620, el deán Jerónimo de Chiriboga comunica que el obispo Francisco de Mendoza había regalado una caja de plata para que el Santo Cristo de las Batallas estuviera con más decencia [62]. Unos

58 En el cabildo celebrado el 15 de junio de 1646 se ordena al canónigo Antonio de Rivera hacer dos candeleros para regalar a la V irgen de la V ega (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 36, fol. 576v); unos años después, en 1654, el cabildo dona a la misma imagen un cáliz bueno de plata, con su patena, y pide que en él se deje constancia de que fue regalo del cabildo (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 37, fol. 711v).

59 Tanto las referencias a esta imagen, como a su primer propietario, abundan en la bibliografía sobre la Historia de la ciudad, así como en los estudios de carácter histórico-artístico. G. GONZÁLEZ DÁVILA, *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca: V ida de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo* . Salamanca, 1606 (citamos por la edición facsímil publicada por la Diputación de Salamanca en 1994), p. 80. B. DORADO, *Compendio Histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandeza que la ilustran.* Salamanca, 1776 (citamos por la ed. facsímil publicada en Salamanca en 1985), pp. 83 y ss., M. F ALCÓN, *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos* . Salamanca, 1867 (citamos por la edición facsímil publicada por Caja Duero en Salamanca, 2000), p. 132 y ss., F . ARAÚJO, *La reina del T ormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca* . Salamanca, 1884 (citamos por la edición de Caja Salamanca y Soria, Salamanca, 1984), p. 260, M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* . Valencia, 1967, p. 202, A. CASASECA CASASECA, *Las catedrales de Salamanca*. León, 1993, p. 101.

60 Bernardo Dorado recoge como en el año 1609 la ciudad regaló a esta imagen una lámpara de plata a la que dotó con suficiente renta para que ardiese permanentemente. B. DORADO, ob. cit., pp. 460-461.

61 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 174r .

62 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fols. 340v y 342v. Ya aludimos a la corta vida que esta pieza tuvo, unos años después, en 1635, su estado era tan precario que su plata fue empleada en la fabricación de unos ramilletes para adorno del altar de la misma imagen (vid. nota 45).

años después, en 1626, el deán comunica que había regalado a esa imagen una lámpara de plata, similar a otra que había donado la condesa de Grajales [63].

El fervor hacia esta imagen llegó incluso a América, en el cabildo celebrado el 15 de enero de 1627 los asistentes otorgan un poder a Andrés Hurtado, estante en Sevilla, para que pueda cobrar de la casa de contratación una lámpara de plata que se ha remitido desde las Indias para el Santo Christo de las Batallas [64].

En 1649 se da cuenta de una nueva dádiva del cabildo, en esta ocasión se trata de una peana de peral teñida de negro con aplicaciones de plata, cuyo valor superaba los 3000 reales, aunque debido a la cortedad de recursos con que se encontraba, ya se habían destinado 400 y solo se disponía para la plata de 900 más, hubo que contar con la contribución del duque de Alba, quien ordenó a un platero italiano que estaba a su servicio, Doménico Veltran, que hiciera la obra sin llevar nada por la hechura, en señal de agradecimiento el cabildo ordenó regalar al platero un vestido de paño de Segovia[65]. En 1679, concretamente en el cabildo celebrado el 9 de junio, el comisario de sacristía da cuenta de dos bujías de plata que el arcediano de Monleón, D. Francisco de León, había regalado, preferentemente para el servicio de la capilla del Cristo de las Batallas[66]. El mismo destino tendría el dinero y el conjunto de piezas que el chantre y arcediano de Alba, Fernando de Balboa Mogrovejo, había legado a la catedral, aunque indicando de manera expresa que su destino debía ser el altar del Santo Cristo de las Batallas [67].

Pero fueron los legados de particulares, principalmente de obispos y miembros del cabildo, los que más contribuyeron al enriquecimiento y renovación de los tesoros catedralicios, y aun a pesar de que en la actualidad no son muchas las piezas que podamos vincular con su donante, pues la mayoría siguieron igual suerte que otras adquiridas por la propia fábrica, la sola noticia de esas donaciones nos permite tener una idea aproximada de lo que esta vía significó en la configuración y evolución de estas colecciones.

Del conjunto de benefactores particulares que contribuyeron con sus donaciones al enriquecimiento de la catedral salmantina los obispos que rigieron la sede ocupan un lugar preferente. Las noticias más antiguas sobre este particular se remontan al siglo XV, y están relacionadas con tres de los prelados más importantes con los que contó la seo salmantina en esa centuria: Sancho López de Castilla, Gonzalo de Vivero y Juan de Castilla. El primero había donado una jarra de plata, el segundo una campanilla del mismo material y el tercero el báculo que a principios del siglo

63 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 1179v .

64 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 1187r .

65 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 37, fol. 62v . La referencia al platero del duque está contenida en los Libros de Fábrica (A.C.SA. Libro Fábrica 1646-1652. Sig. 65, leg. 4, nº 3, fol. 109r).

66 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 41, fol. 535v .

67 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 42, fol. 44v .

XVII se vendió al obispo de Oviedo, circunstancia que acabó en conflcto por cuanto que en su testamento el obispo había prohibido expresamente su venta [68].

En páginas anteriores ya se ha citado la donación realizada por el obispo Francisco de Mendoza en el año 1620, inmediatamente antes de partir hacia su nuevo destino, Pamplona, consistente en una caja de plata para guardar debidamente la imagen del Cristo de las Batallas [69]. No fue la única pieza que este prelado legó al tesoro de la catedral salmantina, que también se vio aumentado con parte de su pontifical, en el que no faltaban vasos litúrgicos, piezas de altar, objetos de procesión e insignias de dignidad… [70]. Aunque no tenemos constancia del momento en el que pasó al tesoro de la catedral el báculo que perteneció al obispo Antonio Carrión (sic), lo más probable es que sucediese al poco de su muerte, acaecida en 1633. Debía tratarse de una pieza de cierto mérito artístico, lo que la libró de su destrucción en 1655, cuando se había decidido emplear su material para ayuda del arreglo que estaba previsto hacer en las andas [71]. También pasó a formar parte del tesoro catedralicio el pontifi cal del obispo Cristóbal de la Cámara Murga, fallecido en 1641, dos años después el cabildo toma la decisión de que todo él permaneciera aquí [72]. Lamentablemente tampoco ha llegado a nosotros la naveta de nácar guarnecida de plata, con su cuchara, que el obispo Pedro Carrillo de Acuña regaló a la catedral en 1650, apenas un año después de haber tomado posesión de la sede salmantina [73], años después también ingresó la parte que le correspondió de su pontifi cal, y del de Antonio Peña Hermosa [74].

El último de los prelados del Seiscientos que nos consta dejó un legado de este tipo fue Martín Ascargorta, que además de una serie de ornamentos litúrgicos, regaló para la sacristía, un platillo de concha de tortuga y dos *iocos* (sic) guarnecidos de plata, así como un par de vinajeras [75] .

---

68 La primera de las referencias está contenida en el acta del cabildo celebrado el 17 de julio de 1443, la segunda está fechada el 5 de enero de 1487. R. VICENTE BAZ, ob. cit., pp. 327 y 539. Sobre la polémica venta del báculo al obispo de Oviedo vid. nota 45.

69 Vid. nota 46.

70 Entre las piezas de plata que fi guran en la relación del pontifi cal que este obispo entregó al cabildo se señalan: dos cruces, ocho candeleros, un cáliz, un báculo –se precisa que todas esas piezas son de bronce sobredorado–, y por lo que se refi ere a las fabricadas en plata fi guran: un cáliz con su patena todo dorado, un vaso para dar la comunión todo dorado, una garrafi lla con boceles dorados, un puntero dorado, dos salvillas doradas, la una aovada, una fuentecilla con los bordes y cercos dorados, una campanilla dorada, un hostiario dorado, dos vinajeras doradas, una paletilla dorada, una calderilla con su hisopo, un incensario, una arquilla con tres vasos los cuales son las crismeras, tres pectorales uno de diamantes, dos anillos, una sortija de un zafi ro, otra de esmeralda, otra de amatista, dos adiamantadas, un par de corporales de oro, otro de plata… (sigue luego la ropa). A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 347v.

71 Vid. nota 40.

72 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 36, fol. 355v . Cabildo ordinario de 20 de noviembre de 1643.

73 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 37, fol. 198v . Cabildo ordinario de 21 de febrero de 1650.

74 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 40, fol. 606v . Cabildo ordinario de 9 de enero de 1673.

75 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 43, fol. 465v . Cabildo ordinario de 21 de abril de 1690.

Tras los obispos fueron las dignidades del cabildo, deanes y canónigos, quienes más se prodigaron en este tipo de donaciones. Precisamente una de las noticias más antiguas que nos informa sobre este particular la protagonizó el deán de la catedral de Zamora, quien en el año 1387 regaló al cabildo de Salamanca un aguamanil de plata[76].

Más abundantes son este tipo de noticias a partir del siglo XVI, aunque como sucedía en el caso de las obras regaladas por los obispos, de las obras citadas apenas queda más vestigio que la información recogida en las actas del cabildo. En el año 1578 el cabildo aceptó dos fuentes que, junto con cierta cantidad de dinero, había regalado el canónigo Juan Rodríguez de Paz [77]. Unos años después, en 1592, el cabildo recibió de mano de Diego Bernal los dos cálices de plata dorada y unas vinajeras del mismo material que el racionero Pedro del Mercado había legado en su testamento a la catedral [78].

Ya iniciado el siglo XVII la primera noticia de este tenor está fechada en 1609, ese año el canónigo García del Águila entregó al cabildo, entre otros ornamentos, un cáliz de plata sobredorado con su patena, dos vinajeras de plata y un platillo de plata también sobredorado[79]. En el año 1622 está fechada la relación de objetos que dejó el difunto arcediano de Monleón, D. Roque de Bergas, y entre los de plata figuran, un cáliz con su patena y una palmatoria[80]. En 1627 el tesorero informa a los miembros del cabildo que había tratado con los herederos del racionero Francisco Ordóñez sobre unos candeleros que éste había legado a la iglesia, adquiridos del pontifical del obispo Diego de Ordóñez[81]. Ya se ha citado el regalo efectuado por el arcediano de Medina y canónigo de la catedral, D. Antonio de Ribera, consistente en un relicario para colocar una carta de Santa T eresa (lám. 2), pieza para la que por carecer de plata sufi ciente se empleó para su fabricación material procedente de piezas fuera de uso [82].

Otra reliquia relacionada con la Santa reformadora del Carmelo ingresó en el tesoro de la catedral en el año 1673. Se trata de una escritura original que contiene la fundación que la Santa abulense hizo en Salamanca, un documento que según manifestó su propietario, el canónigo Iñigo de Añasco y Mora, en el cabildo ordinario celebrado el 10 de marzo de 1673, lo había heredado de su padre [83]. La pieza labrada se ha conservado completa hasta no hace muchos años [84], aunque en la

76 R. VICENTE BAZ, ob. cit., p. 167.
77 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 30, fol. 492v . Cabildo ordinario de 8 de enero de 1578.
78 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 32, fol. 170v . Cabildo ordinario de 2 de diciembre de 1592.
79 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 33, fol. 630r . Cabildo ordinario de 25 de mayo de 1609.
80 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 609r . Cabildo ordinario de 22 de agosto de 1622.
81 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 34, fol. 1220v . Cabildo ordinario de 7 de mayo de 1627.
82 Vid. nota 48.
83 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 40, fol. 625v .
84 Fue reproducida por Mónica Seguí en su estudio sobre la platería de las catedrales de Salamanca. M. SEGUÍ, ob. cit., p. 54, fot. 66.

Lámina 3. *ANÓNIMO. Pie de relicario de Santa T eresa.*

actualidad la carta se guarda en el archivo catedralicio, mientras que el pie y astil sobre los que originalmente descansaba todo el conjunto lo hace en el tesoro de la catedral (lám. 3).

Termina la centuria con el regalo que el chantre y canónigo Manuel del Águila hizo a la catedral, seis blandones, un proyecto cuya ejecución no estuvo exenta de polémica y que generó un confl icto del cabildo con sus herederos cuya resolución no se produjo hasta los primeros años del XVIII [85].

85 M. PÉREZ HERÁNDEZ, «El tesoro…» ob. cit., pp. 626-627.

La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII

MARÍA ISABEL PÉREZ RUFÍ
Universidad de Sevilla

El interés por la joyería, desde el punto de vista de la investigación humanística, es relativamente reciente en España. De las joyas siempre se había apreciado su sentido decorativo o su valor crematístico, sin embargo, desde los años setenta empezaron a proliferar las publicaciones sobre historia de las joyas, como reflejo de una nueva valoración de la joya como objeto artístico de primer orden.

Los primeros estudios publicados sobre historia de las joyas fueron escritos en lengua inglesa o alemana. Así, existen algunas publicaciones interesantes que, desde comienzos del siglo XX, son referentes imprescindibles para entender la evolución de las joyas, y que consiguieron llegar a nuestro país, por lo que hay que reconocer la influencia que éstas han tenido en el conocimiento de la joyería española.

Gracias a una de estas publicaciones tuvimos un primer conocimiento de las estampas que trataremos. Nos referimos a la obra de Clare Phillips[1]. En sus páginas se encontraba una reproducción de un grabado procedente del Museo Victoria y Alberto, en el que aparecía un lazo doble idéntico a otro presente en el Segundo Libro del Oro de la Hermandad de San Eligio de Sevilla, o lo que es lo mismo la hermandad sevillana de plateros. A partir de este momento, se indagó acerca de las posibles instituciones que conservaran copias de estos diseños de joyas y, así, fue

1 C. PHILLIPS, *Jewelry, from Antiquity to the present*. London, 1996.

hallada en la Biblioteca Nacional, en Madrid, una colección de estampas donde aparecían estos diseños de joyas. Por esta razón, consideramos que los grabados que traemos a colación constituyen un elemento digno de conocimiento pues contribuyeron a enriquecer el arte de la platería española.

A través de este trabajo se pretende poner de manifiesto cómo el grabado, en el campo de la platería del oro, ha sido un elemento importante para la transferencia de ideas entre diversos países del entorno que, posteriormente, se adaptaban al gusto o los usos de cada país. Efectivamente, en ocasiones es más importante conocer y estudiar las estampas que difundieron las imágenes y las noticias de la aparición de nuevos estilos, que las obras originales de las cuales éstas eran una interpretación, según afirma Williams M. Ivins [2]. No cabe duda, tal como sostiene Cabañas [3], que *el grabado original y el de reproducción constituyeron verdaderos instrumentos de conocimiento, de influencias e intercambio, de inspiración artística e incluso punto de partida para artistas de diferentes ámbitos geográficos. Ofrecía la posibilidad a través de la reproducción de dar a conocer la obra original más allá de su lugar de ubicación, si bien en muchos casos la valía del artista y la calidad del grabado tenían reconocimiento por sí mismos, e incluso eran obra original.*

Por otra parte, y en una dirección totalmente contradictoria con lo expuesto, estos grabados presentan en ocasiones piezas de joyería irrealizables en la práctica, como se verá más adelante, por lo que suponen en sí mismos un objeto artístico de gran valor creativo. De hecho, estas estampas han sido objeto de estudio por parte de la literatura especializada a lo largo del siglo XX, por lo que queda patente su gran calidad técnica y artística. Por esta razón, se realizará un análisis pormenorizado de las joyas recogidas en estas estampas, ordenando las piezas por tipologías, para poder extraer finalmente las conclusiones oportunas.

LA COLECCIÓN DE GRABADOS DE ALBINI EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva una colección de diez [4] estampas grabadas con diversos ejemplos de joyas que demuestran la gran capacidad creativa del diseñador de las piezas, así como la destreza del grabador, de los que, por fortuna, se conocen sus nombres. De hecho, en los grabados aparece anotada la autoría de los mismos: *Dº. Ms. Albini inv.* [invenctus] *et delin.* [delignebat] y *T. Planes sculp.* [sculpssit]. Algunas fuentes aseguran que Albini es autor, asimismo, de la obra *Disegni moderni de gioglieri. Ann 1744,* conocida a través de distintos investigadores

2 W.M.Jr. IVINS, *Imagen impresa y comunicación visual*. Barcelona, 1975, p. 103.

3 P. CABAÑAS MORENO, «Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias». *Anales de Historia del Arte* n. 16 (2006), p. 265.

4 En inventario son 16, pero algunas están repetidas en hojas de doble estampación.

que la citan. Entre los autores que citan la obra de Albini se encuentran Lehnert [5] (1907-1909), Smith[6] (1908), Evans[7] (1953), Phillips[8] (1996), Páez[9] (1981-1985) y alguna otra publicación menor[10]. Ninguno de ellos da ningún dato complementario sobre esta obra más allá del título y el año de publicación, con lo que cabe plantearse hasta qué punto estos estudios profundizaron en el conocimiento de la obra de Albini. Tampoco aclaran si era un libro de principios de joyería, o una especie de muestrario de modelos o, simplemente, una colección de estampas, *sin formar nunca una obra de conjunto*, utilizando la expresión de Cabañas anteriormente citada. En efecto, pensamos en la posibilidad de que los únicos testimonios que han sobrevivido de aquel libro son los grabados conservados en Madrid y en Londres, hecho este que los hace aún más excepcionales e interesantes.

Sobre el grabador , Tomás Planes, conocemos algunos datos, como las fechas vitales (1707-1790), que fue padre de otro notable grabador , Luis Planes, así como su origen valenciano y su obra. Dicha obra está bien documentada; de hecho, en la Biblioteca Nacional se conserva una buena cantidad de grabados suyos y también quedó constancia a través de un cronista de la época, Marcos Antonio de Orellana[11].

En cuanto a la datación de los grabados de la Biblioteca Nacional, pensamos que una fecha aproximada sería la década de los cuarenta del siglo XVIII. Para esta datación se debe tener en cuenta el dato documentado de la fecha de realización del Segundo Libro de Oro de Sevilla, 1754, dado que este libro reproduce exactamente un lazo diseñado por Albini.

Si se observa la medida del papel y de la huella, se comprueba que existen ocho grabados que coinciden en las medidas, siendo éstas de 120 x 158 mm de huella, en hoja de 180 ó 185 x 120 ó 122 mm. Por lo pensamos que corresponderían a la misma colección de planchas, y posiblemente también a la misma impresión. En algunos casos están duplicadas al encontrarse en una hoja con dos estampas impresas y en otra hoja individualmente. Estas duplicaciones se dan en los grabados con la signatura BN Invent./25984 (lám. 1) que corresponde con los grabados BN Invent./26656 (lám. 1 inferior) con dos cruces de pescuezo y tres piochas y el BN Invent./26657 (lám. 1 superior) con una cruz, dos piochas y dos pendientes. Otro ejemplo de doble estampa es el BN Invent./25977 (lám. 2) que se corresponde con

---

5 G.H. LEHNERT, *Illustrierte geschichte des kunstgewerbes.* Berlin, 1907-09, p. 18 (Disponible en Internet el 16/2/2010 en http://www .archive.org/details/illustriertegesc02lehnuoft).

6 H.C.SMITH, *Jewellery*. New York, 1908, p. 309 (Disponible en internet el 16/2/2010 http://www.archive.org/details/jewellery00smit, de un original Wellesley College Library).

7 J. EVANS, *A History of Jewellery. 1100-1870*. Nueva York, 1989, p. 153.

8 C. PHILLIPS, *Jewelry, from Antiquity to the present.* London, 1996, p. 109.

9 E. PÁEZ, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional.* Madrid, 1981-1985, pp. 427-428.

10 J. BARRACHINA (Coord.), *Orfebrería del siglo XVIII*. Barcelona, 1989, p. 15.

11 M.A. ORELLANA, *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos.* Valencia, 1967, pp. 432, 486-487 y 589.

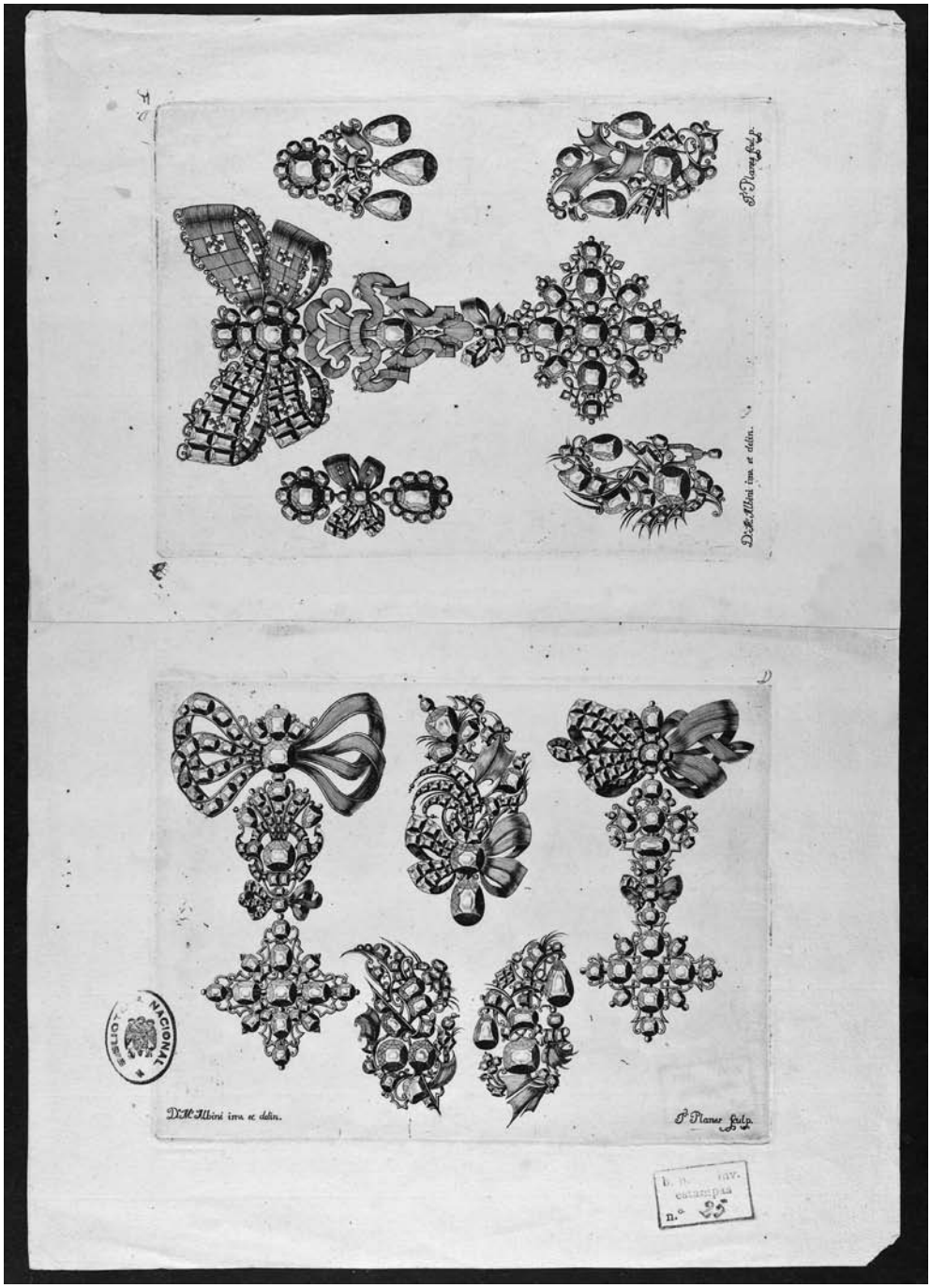


Lámina 1. *T. PLANES– D. MS. ALBINI. Diseños para cruces, piochas y pendientes (c.1740-50). Biblioteca Nacional, Madrid Invent. 25.984 © Biblioteca Nacional de España.*

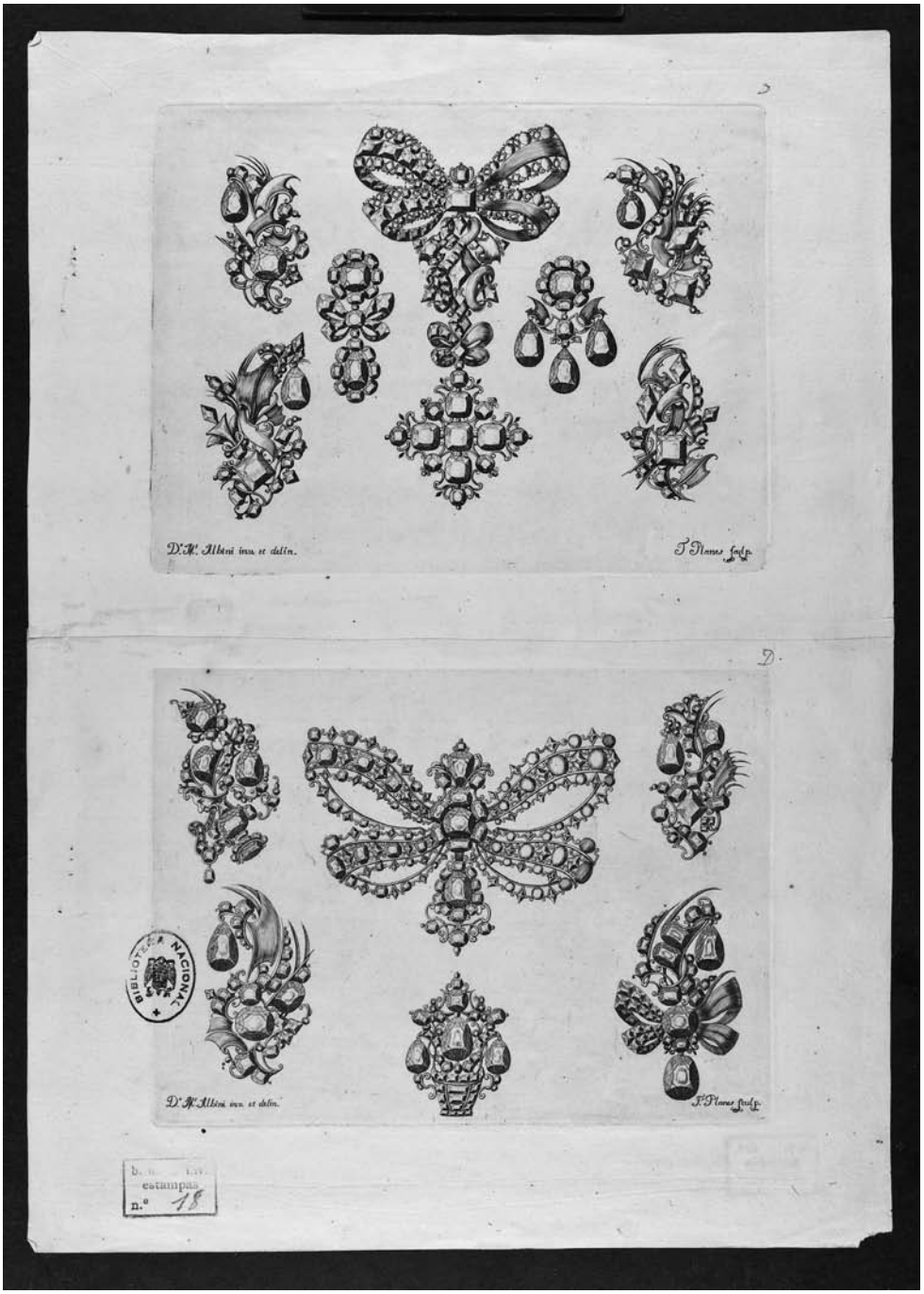


Lámina 2. *T. PLANES– D. MS. ALBINI. Diseños para lazo, cruz, piochas y pendientes (c.1740-50). Biblioteca Nacional, Madrid Invent. 25.977 © Biblioteca Nacional de España.*

BN Invent./26651 (cuatro piochas, una cruz y un par de pendientes, lám. 2 superior) y con Invent./26653 (lazo, broche y cuatro piochas ó lám. 2 inferior).

Es importante recalcar que, en general, son creaciones elevadas a la categoría de fantásticas, dada su complicación técnica y la cantidad de gemas que se requeriría para la elaboración de cualquiera de estas joyas. El rasgo fundamental que las distingue de las demás colecciones de dibujos de joyas conocidas es la idealización. Estos dibujos no se crearon con la intención de ser populares, si no que son majestuosos hasta el extremo, fabulosos e irreales y , por ello, creemos que difícilmente se llevaron a la práctica tal como los diseñó el autor . Es más, están sometidos a la libre interpretación que cada artista quisiera hacer de este tipo de dibujos, por lo que en algunos casos no se especifi ca con exactitud cómo debía ejecutarse.

Otro rasgo distintivo es la naturaleza de la obra, pues no son ni dibujos de examen ni un catálogo de joyas existentes. Se trata de una colección de dibujos de modelos, de ideas para los maestros plateros que libremente podían interpretar y recrear para convertirlos en piezas más asequibles. Consideramos que éste es otro aspecto de la excepcionalidad de estos grabados.

Al ser un catálogo de modelos, se presentan como una variación tras otra de la misma pieza, lo que llega a resultar un tanto repetitiva. Esta reiteración se suele dar en las colecciones de modelos, tal como sucede, por citar un ejemplo, en los tratados de arquitectura que llegaron a ser auténticos prontuarios del palladianismo inglés.

Nos admira la amplia difusión que debieron tener estos diseños, dado que algunas de las joyas que Albini creó las vemos reproducidas fi elmente en el Segundo Libro de Exámenes de Plateros del Oro de Sevilla, específicamente una piocha, unos pendientes y un lazo. El caso del lazo merece especial atención, como ya observó Sanz Serrano[12]: dado que la pieza exigía gran cantidad de pedrería, se eliminó del libro colocando encima otro dibujo (dibujo este último que se perdió, pero quedan las marcas del adhesivo).

La tipología de las piezas de Albini consiste en varios aderezos compuestos de piochas, pendientes, lazo con cruz, grandes petos y cierres de manillas. En cuanto al estilo, se advierten ciertos elementos que desaparecerán por completo en la segunda mitad del siglo XVIII –caso de las corbatas– junto con un tipo de lenguaje novedoso. En principio, podemos adelantar que parece un estilo de un momento de inflexión entre el primer tercio del XVIII y el del resto del siglo, caracterizado, en líneas generales, por formas ligeras, asimétricas, con movimiento y brillo. Sin embargo, sólo tras hacer un análisis detenido de las joyas en sus tipologías correspondientes, podremos llegar a alguna conclusión.

La variedad de tipología de obras es relativamente reducida, pues encontramos fundamentalmente piochas, pendientes y lazos con o sin cruz. Aparte de esto, existen dos estampas (BN invent./26343 y 26344) que recogen varios diseños para

12 M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana* . Sevilla, 1986.

aderezos. Aparecen escasos ejemplos de cierres de manillas, además de una pieza de dudosa atribución tipológica –pues no sabemos exactamente a qué uso estaba destinada–, como ya veremos más adelante. Como último dato curioso añadiremos que, en estos grabados, no hay ni un solo ejemplo de sortija.

Aderezos

Se entiende por aderezo un conjunto de joyas para el adorno personal, formado por varias piezas de diseño uniforme como ornamentos para el cabello, pendientes, pulseras, collares, adornos de pecho, broches y anillos. Analizaremos algunas joyas como un conjunto, no como piezas independientes, puesto que forman una sola unidad de diseño o un aderezo. De hecho, hay joyas que aparecen numeradas para no dejar duda de cómo se componían los aderezos, esto es, junto a un peto, un broche para manillas, un pendiente y una piocha aparece una numeración, del uno al cinco. Esto no se vuelve a repetir en el resto de grabados, por ello las demás joyas las trataremos por tipologías concretas.

En uno de los grabados de la serie (Invent. /26343) encontramos dos aderezos, con sus respectivos pectorales, que están numerados como *1* y *2*, que responde al hecho obvio de que el conjunto de piezas con la misma numeración formaban un aderezo. Cada aderezo se compone de un pectoral, una piocha y un diseño de manillas. La piocha *3*, a pesar de su numeración, pensamos que forma aderezo con el pectoral *2*, pues comparten la misma decoración, mientras que la piocha *2* forma aderezo con el pectoral *3*, del siguiente grabado (B.N. Invent./26344), por las mismas razones que el caso anterior. Este baile de números puede ser debido a la dificultad que encontró el grabador para dar cabida a tantas piezas en sólo dos páginas, pero para la explicación preferimos reordenarnos ya que entendemos que el aderezo es una unidad a efectos de diseño.

Los pectorales eran piezas excepcionales en el arte de la joyería, pues servían para adornar el corpiño del vestido femenino, con lo que requerían gran cantidad de oro y piedras preciosas. Por esta razón eran joyas propias de la realeza, exclusivamente. El pectoral que aparece en este grabado, el número *1*, se compone de cuatro secciones iguales pero decrecientes en tamaño, más una quinta sección que sirve de remate inferior. Las cuatro secciones tienen forma de media luna horizontal, con un gran lazo doble en el centro. De este lazo parten a ambos lados unas cintas onduladas que se entrecruzan formando ochos, se adornan con pinjantes y se rematan con lazos que parecen casi flores por la cantidad de lazadas que luce. La última sección se divide en dos: una primera parte de perfil triangular –a base de cintas entrelazadas– y un pinjante que simula una borla. La joya, de ser materializada, hubiera estado cuajada de diamantes, en torno a los 1.250, de diversas tallas, si bien priman las gemas cuadradas. Los nudos de los lazos centrales son rosillas de ocho gemas en talla rosa entorno a un gran diamante central. La mitad derecha de la joya representa el dorso de la misma, que es liso, sin esmaltes ni grabados.

Otro tipo de joyas que aparecen profusamente en los diseños de Albini son las piochas. Éstas eran joyas destinadas al adorno del cabello. Reciben este nombre de la palabra *pioggia* que, en italiano, signifi ca lluvia, dado que estas piezas hacían el efecto de brillantes gotas de agua mediante elementos pijantes. La piocha *1* está compuesta por una lazada doble de aspecto rígido, con un gran brillante en el centro a modo de nudo. Presenta una perilla en la parte inferior y un conjunto abstracto de plumas de pedrería. Formando parte de este aderezo, encontramos un diseño para manillas o cierres de pulsera –que se llevaban en parejas, una en cada muñeca–. Esta pieza, con la indicación *1*, consta de una lazada doble rígida.

El pectoral número *2* se caracteriza por poseer tres secciones iguales, aunque decrecientes, a la que se añade la sección inferior de remate. Las tres secciones a las que nos referimos presentan cada una un enorme lazo doble con rosilla que sirve de nudo. Las lazadas muestran una decoración geométrica que pensamos pudiera estar destinadas a ser cubierta de esmalte, así como pequeñas gemas disgregadas. De estos grandes lazos surgen cintas zigzagueantes, distintas en cada sección, y cuajadas de diamantes cuadrados. El remate inferior se compone de una parte de forma triangular con cintas entrelazadas y una perilla de pavés.

La manilla que hace juego con este pectoral presenta un lazo doble, de lazadas rígidas, estrechas y bien separadas. La superfi cie de las cintas se decora igual que el pectoral con el que hace juego: con esmaltes, líneas geométricas y poca pedrería. Debajo del diseño se indica *2*, conforme a la numeración de los aderezos de la que hablamos anteriormente.

Se completa el aderezo con una piocha muy similar a la anterior que hemos descrito al componerse de una lazada doble, pinjante inferior y ramo de fl ores que asoma por la parte superior del lazo. Por otra parte, la superfi cie de la cinta es similar a la del segundo pectoral del que hablamos, con esmaltes, líneas geométricas y pocas gemas, lo que hace pensar que formaría parte de su aderezo. Debajo del diseño se indica *3*, aunque ya hemos advertido que la numeración en este caso es errónea porque el estilo decorativo de la obra la hace casar más bien con el pectoral número 2.

En el siguiente grabado que recoge aderezos (Invent. /26344), se presentan tres de ellos, con la numeración correlativa al primer grabado. Así pues, el pectoral *3* consta de tres cuerpos decrecientes, en cuyo centro tienen una doble lazada rígida con rosilla como nudo. De estos lazos parten cintas, trabajadas en esmalte, de aspecto naturalista que se entrelazan de maneras distintas en cada uno de los cuerpos –en el primero se enrollan hacia derecha e izquierda, en el segundo caen verticalmente para sostener unas pequeñas borlas y en el tercero se extienden para conformar el remate inferior de la pieza–. Los vértices de cada segmento aparecen adornados con lo que asemeja unas plumas de aspecto abstracto, como aquéllas que, en una fantasía arabesca, adornarían los turbantes. El remate es un entrelazado de cintas de perfil triangular y que termina en una borla.

Se completa el aderezo con una manilla en forma de lazada doble y su piocha. Si bien este aderezo aparece en el grabado Invent. /26344, como ya hemos dicho, su piocha se representa en el grabado anterior (el Invent. 26343). Esta piocha es la más espectacular y original de las piezas menores. La pieza (la número *2*) es pura fantasía, de ahí la complejidad a la hora de describirla. Se observa una cierta inspiración arabesca, pues la composición se muestra centrada por una especie de turbante del que surge, hacia abajo –en diagonal–, un carcaj con su arco y una espada de hoja curva. Por encima del turbante aparecen una media luna, unas plumas y un lacito con pinjante y llamas o plumas. El grabado indica con variaciones de los tonos grises cómo se cubre de pedrería de varios colores la superficie de la pieza, especialmente en las llamas o plumas que rematan el lazo con perilla. Esta combinación de refinamiento y exotismo vincula estos diseños al espíritu del estilo rococó, según la concepción más frecuente acerca de este estilo.

El pectoral número *4* presenta, en general, un aspecto más pesado respecto al ejemplar anterior, pues no sólo es de mayor tamaño y menos transparente, sino que en su ejecución emplearía una gran cantidad de gemas. La mitad derecha del dibujo representa el revés de la joya, como venía haciéndose tradicionalmente en toda Europa[13]. Está compuesto por un lazo rígido de cuatro puntas con una rosilla como nudo, y un pequeño copete similar a los otros más sencillos que se utilizaban también para adornar el pecho –tal es el caso de algunas piezas conservadas en los joyeros marianos de Antequera, por ejemplo–. Lo que marca la diferencia es todo el artificio que rodea este lazo, ya que por debajo y abarcándolo por los lados, aparece una generosa sección en forma de U con la apariencia de una maraña de cintas, que culmina en los extremos en una especie de palmetas. Los siguientes cuerpos lo componen dos nuevas lazadas rígidas dobles, muy similares a la primera, pero de menor tamaño que esta. Este peto se acompaña de un cierre de manillas, compuesto por una lazada doble, de pedrería y rígido. Al igual que el pectoral con el que hace juego, la mitad del dibujo representa el revés, apreciándose las monturas para las piedras preciosas.

Las piochas parecen ser las piezas predilectas de Albini, no sólo porque en diez grabados realizó hasta veintisiete variaciones, sino porque parece constituir la joya en la que el autor vuelca toda su fantasía creativa. En este caso, el de la piocha consignada como *4*, el centro de la pieza lo ocupa una máscara de carnaval de perfil, con un sobrero de grandes plumas y una gran piedra aperillada a modo de zarcillo. La composición se completa con una cinta y una flecha, por debajo de la máscara.

El cuerpo superior del pectoral *5* exhibe un gran lazo de apariencia naturalista, como si estuviera realizado con una delgada cinta y aspecto blando, entre el que se

13 La representación de joyas, en Europa desde finales del s. XVII y XVIII, se realiza dividiendo la pieza en dos mitades mediante un eje vertical, de manera que se muestra el frente y el revés. Para ver más ejemplos, consúltese la obra de J. LANLLIER y M. PINI, *Five Centuries of Jewelry*. New York, 1983.

cuelan otras cintas complicando la composición. A este segmento, le sigue una lazada doble rígida y de puntas elevadas que conecta –a través de una pieza intermedia, horizontal y con cintas– con un nuevo lazo similar al superior, es decir, de aspecto blando y naturalista. Por debajo de éste se repite otra vez la lazada rígida doble. Se remata la joya con un terminal triangular de cintas entrecruzadas.

El cierre para manillas que integra este aderezo, numerado como 5, consiste en un lazo de triple lazada, bastante original, respecto a los que realizaron los autores en esta colección. La piocha 5, que debía hacer juego con las piezas ya descritas, presenta una figura central, una cabeza de felino, sobre la que recae una amalgama de formas abstractas, aletas y plumas. Por debajo, vemos una trompeta, un tambor, banderolas y flechas.

En este mismo grabado aparece una piocha con el número 6, hecho éste que tiene especial interés dado que indica que la colección de petos no terminaba aquí, y se ha perdido algún grabado más que formaría parte de esta colección o de este libro del que hablan los investigadores citados en el primer epígrafe. Aquí la figura que encontramos es la de la cara de un hombre con un casco militar con plumas. Se entremezclan una espada, cintas y una gran gema pinjante. Estos elementos figurativos constituyen una excepción, pues por esta época ya había desaparecido de la joyería la figuración, más propia del Renacimiento, en pro de una mayor abstracción decorativa.

En definitiva, los diseños recogidos en estos grabados dan una muestra de las posibilidades creativas no sólo de su autor, sino también de los aderezos. El aderezo constituye el principal conjunto de joyas de una mujer del siglo XVIII. Ello se puede comprobar a través de las testamentarias, que siempre incluían un aderezo por pequeño o sencillo que fuera. Dada la importancia del aderezo, no es de extrañar que Albini diseñara al menos seis ejemplares, eso sí, de los más completos al incluir la pieza más preciada y escasa de cuantas se crearon en el XVIII, el peto.

Los petos supondrían la obra culminante para cualquier platero y posiblemente muchos de los maestros de la época ni si quiera tuvieron la oportunidad de confeccionar una sola de esta estas piezas, pues ya hemos dicho que eran joyas para reinas y señoras de la alta sociedad. Por ello, suponemos que presentar tantas variantes de peto, en cierta medida, vendría ser un ensayo, un entretenimiento o un capricho artístico del autor.

Lazos y cruces

En el siglo XVII era habitual el uso de lazos en la vestimenta femenina, tal como se muestra en los retratos reales de Velázquez. La razón era que servían para fijar los grandes colgantes, llamados rosas, al escote del vestido o sostener los pesadísimos pendientes a la peluca. Con el tiempo, estos lazos se fueron enriqueciendo hasta que finalmente se convirtieron en piezas de joyería realizadas con oro y piedra preciosas. Los primeros ejemplares eran joyas muy pesadas, apegadas a la

estética del siglo XVII. Con el tiempo los lazos van ganado en gracia, cada vez son más calados y el aspecto pesado va desapareciendo cuanto más se van elevando las puntas de las lazadas. En la época que tratamos, las joyas se han desprendido de la decoración de tornapuntas, y encontramos lazos de doble lazada, con motivos interiores calados y vegetalizados, con un gran nudo central y un colgante aperrillado. Este es el esquema básico de los lazos de Albini y de sus contemporáneos, como se aprecia en los grabados de Mondon (1750) en el Biblioteca Nacional de París[14]. Se popularizó el uso de los lazos para adornar el cuello, pasándoles por el revés un cinta de seda o de terciopelo, y se podían utilizar bien solos o bien con una cruz. En ocasiones entre la cruz y el lazo se incluía una pieza intermedia, llamada trecho[15]. Por tanto, Albini diseñó gran cantidad de lazos con cruz, junto con un par de lazos independientes –sin cruz ni otros elementos accesorios– y un ejemplar de lazo con cruz más cercano al tipo «corbata», que era una joya un tanto pasada de moda en esta época, pero es posible que se incluyera un diseños porque tuviera sus adeptas –caso de la reina María Amalia de Sajonia, que en el inventario de sus joyas aparece una pieza de este tipo [16]–.

Así pues, dicha corbata se encuentra en el grabado Invent. /26025 y está formada por un lazo, un trecho de gran desarrollo longitudinal y una cruz griega. El lazo es doble, con puntas elevadas y con decoración interior muy calada. La mitad izquierda se representa con grandes y numerosas gemas y la mitad derecha con perlas. El trecho aparece dividido en dos partes, la superior de perfil ovalado con composición abstracta de cintas, hilos de oro y gemas o perlas –al igual que el lazo– y un pequeño lacito doble, para enlazar la cruz. La cruz, griega, está envuelta por una ancha celosía de oro que parece darle un aspecto de medallón circular. A simple vista se percibe que es una joya muy distinta de los otros modelos de lazos con cruz, por eso la citamos aparte.

Lazos

Los lazos para el cuello eran del estilo que vemos en el retrato de María Luisa de Parma por Mengs (c. 1765, Museo del Prado). En el caso de aquellos diseñados por Albini podemos decir que son particularmente hermosos. Uno de ellos lo encontramos en el grabado Invent/26026. Se trata de un lazo doble con gran piedra preciosa en el centro rodeada de diez gemas menores. Está rematado por la parte

14 J. LANLLIER y M. PINI, ob. cit., p. 108.

15 En las primeras décadas del XVIII son muy habituales los adornos para el cuello llamados «corbata», que son distintos de las llamadas «devotas». Este tipo de adorno surge a mediados del siglo, se ajustaban al cuello y presenta un colgante alargado. Ejemplo de esto es la joya del retrato de 1770 de María Luisa de Borbón, por Mengs.

16 *Catálogo de joyas de la Reina María Amalia de Sajonia*. Archivo del Palacio Real, legajo II-1055, p. N-IX.

superior por gema de talla clave a modo de copete, y por la parte inferior con una lágrima compuesta de gema piriforme y marco metálico geométrico. El dibujo se presenta dividido longitudinalmente para mostrar dos posibilidades decorativas para la misma pieza. El resultado podía ser algo similar al lazo de oro y esmeraldas de la Virgen de la Salud de Antequera.

El otro lazo (el del grabado catalogado en la Biblioteca Nacional como Invent./ 25977 ó lám. 2 inferior) presenta doble lazada de puntas ascendentes y aspecto rígido. Tiene un penacho superior, una roseta central y un colgante en forma de lágrima con crestería de hilos de oro. Se dibujan numerosas piedras facetadas y decoración geométrica. La lazada inferior es menor que la superior, por lo que el perfil es un tanto triangular, quedando este aspecto reforzado por el pinjante inferior. Este mismo diseño se reprodujo en el Segundo Libro de plateros de Sevilla en el año 1754[17], pero en este caso el dibujo se realizó a plumilla con tinta negra. En él se percibe una gran perfección técnica. Como dato interesante, hay que añadir el hecho de que, al ser un dibujo para el examen de maestría de la cofradía de plateros de Sevilla, los materiales debían ser aportados por el aspirante. Tal era la cantidad de gemas necesarias para la ejecución de este lazo, que se optó por cambiar la pieza propuesta, incluyendo una nueva joya en otro papel superpuesto, que se desprendió, pero aún quedan en el libro las marcas del adhesivo de esta segunda joya.

Entre los tipos de joyas diseñados por Albini, existe una considerable cantidad de lazos con cruz. Las variedades de lazos con cruz de este artista se resumen en tres modelos, de acuerdo con sus estructuras. Esto es, lazos con cruz latina sin trecho, lazos con trecho y cruz griega y, por último, lazos de triple lazada y cruz griega.

Lazo con cruz latina sin trecho

En primer lugar, hallamos un tipo de lazo con cruz compuesto por una lazada doble de puntas elevadas, de estructura calada y geométrica que sirve de soporte para varias piedras preciosas de tallas, especialmente, circulares y ovales. El nudo del lazo lo representa una gema de mayor tamaño. Se une directamente a una cruz latina, sin interponer un *trecho* –o tramo intermedio–. La cruz está formada únicamente por piedras de diversa tallas y calibres haciendo un total de quince. Los extremos se rematan discretamente por delgadas *ces* de oro.

Recordemos que en esta época existían ejemplares de lazo con cruz en las que el trecho podía descomponerse o colocarse según la ocasión. Sin embargo, este modelo de lazo no parece que estuviera destinado a añadirse un trecho, puesto que la cruz latina, de aspecto liviano, le confieren a la pieza una longitud suficiente y el resultado final es equilibrado.

17 M.J. SANZ SERRANO, ob. cit.

En la estampa catalogada como Invent. /26025 se encuentran dos lazos con cruz de similares características. Este esquema básico se reproduce en los grabados Invent. /26652 con mucha pedrería y el cuadrón profusamente decorado con *ces*.

Lazo con trecho y cruz griega

En segundo tipo de lazos con cruz presenta un trecho y la cruz griega como características singulares –aparte del habitual lazo doble de puntas ascendentes–. De este tipo de lazos se conservan abundantes ejemplares de obradores cordobeses en el Museo Nacional de Artes Decorativas o en joyeros de imágenes marianas, como el de la Virgen del Rosario de Antequera, así como en un examen de maestría del colegio de plateros de Pamplona[18]. Estas piezas hoy nos sirven para tener una visión material y tridimensional de lo que es sólo una idea en el papel.

En los diseños que tratamos, el tramo intermedio suele ser de perfil rómbico, muy calado, en el que predominan las piedras preciosas de talla oval de diversos tamaños. Este trecho se une a la cruz a través de una pequeña pieza intermedia en forma de lacito, predominantemente, aunque existe algún caso con forma de V invertida o una pieza de filigrana horizontal. Se remata la joya con una cruz griega compuesta, generalmente, de cinco piedras preciosas (una en cada brazo y otra en el crucero) de talla ovalada, que van unidas unas a otras a través de un fino entramado geométrico, de *ces* y sigmas menudas. El resultado es una cruz griega inscrita en un cuadrado, salpicado de chispas de diamantes. Este es el tipo de lazo que se repite con ligeras variaciones en los grabados Invent. /26026, Invent. /25977 (lám. 2), Invent. /26652, Invent. /26654, e Invent. /26656 (lám. 1 inferior, pieza de la derecha) del catálogo de la Biblioteca Nacional.

Otras cruces varían, al incluir dos piedras preciosas en cada brazo, una ovalada y otra circular. Alrededor del cuadrón, entre los brazos, surgen otras gemas ovales de menor tamaño a modo de suaves rayos (en grabados BN Invent. /26654 y Invent. /26655).

Así mismo encontramos sutiles variaciones como, por ejemplo, el mostrar el revés de la pieza con el oro visto (Invent. /26654), la inclusión de lo que parecen ser esmaltes y gemas de talla brillante, un lazo con lazadas iguales (Invent. /26656 ó lám. 1 inferior), que el nudo del lazo sea un gran rosetón con copete (Invent. /26657-lám. 1 superior), o que el trecho presente las aletas de pez que tantas veces emplea Albini para las piochas (Invent. /26655).

---

18 Examen de Joaquín María de Yoldi. Año 1788. En C. GARCÍA GAÍNZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, figura nº 96.

Triple lazada con cruz griega

La tercera variante la representa uno de los lazos con cruz y trecho del Invent. /26654. En este caso, la lazada es triple y el trecho está decorado de cintas. No se especifica cómo debían estar decorados, por lo que entendemos que puede deberse a que están sometidos a la libre interpretación que cada artista quisiera hacer de estos diseños, puesto que, de hecho, no es muy frecuente el uso de la triple lazada. La cruz es griega, pero las gemas entre lo brazos y la fi ligrana de ces que la rodea hace que se vea la cruz inserta en un perfecto cuadrado.

De todos estos lazos es posible encontrar algún paralelismo en los museos y colecciones españolas. Muy al contrario del caso de los petos, estas piezas eran muy apreciadas y, también, muy comunes en los joyeros de la época.

Pendientes

Los dos tipos de pendientes más extendidos durante el siglo XVIII son los llamados *girandole* y *pendeloque*. Esta denominación es francesa, no aparece en ningún documento español de la época, pero es la denominación usualmente aceptada por todos los investigadores por resultar práctica y sencilla.

Girandole

En el siglo XVIII, los pendientes viven una etapa de esplendor . Se impone definitivamente el tipo de pendiente *girandole*, popularizado por Legaré en 1663, que consta, en primer lugar , de un broquelillo de sujeción a la oreja. Es un disco engastado con pedrería, o una sola piedra en un engaste circular , o bien con forma de fl or. El segundo cuerpo suele ser un lazo, aunque existen diseños en los que se sustituye por un adorno fl oral, especialmente en la segunda mitad del XVIII. Por último, lleva tres colgantes almendrados, el central de mayor tamaño que los laterales. Éste es el esquema básico, y se introducen numerosas variables según los gustos o el momento.

El cambio de los modelos del siglo XVII hacia el *girandole* es explicado por Mascetti y Triossi[19] por tres razones. La primera es el cambio del escote bajo del vestido y el peinado, que se lleva recogido hacia atrás. En segundo lugar, el *girandole* explotaba las posibilidades de las piedras talladas, sobre todo del diamante de talla brillante y de la esmeralda (se descubren las minas de Brasil en 1723). La disposición de los elementos permitía que las piedras recogieran la luz por ambas caras, aumentando su brillo. Por último, el uso generalizado de las velas domésticas, cuya

19 D. MASCETTI y A. TRIOSSI, *Earrings. From antiquity to the present.* London, 1990, p. 43.

luz enriquece el brillo de las piedras, y las reuniones sociales nocturnas. En el caso de la joyería española, pensamos que se impuso sencillamente por una cuestión de gustos, puesto que las piedras se montaban embutidas en el oro, con lo que limitaba mucho la refracción de la luz en las gemas talladas.

Durante el XVII prima la anchura del *girandole* frente a la longitud, y se diseñan a juego con los adornos del corpiño, la decoración aparece tanto en el frente como en el revés, que se esmalta. El diseño es bastante horizontal, rígido y los elementos integrantes son unidades claramente separadas. Así son los modelos creados por Quien, de 1710, pero publicados póstumamente en Londres.

En el XVIII se pone más énfasis en las piedras talladas que en la montura o en el trabajo en oro. Desde comienzos de esta centuria el *girandole* está expandido por toda Europa. En España se realiza tanto con diamantes como con las esmeraldas de Colombia.

En el caso de los diseños de Albini [20], el broquelillo suele tener forma de rosilla en casi todos los casos. Sin embargo, encontramos un ejemplar de broquelillo con una sola piedra rodeada de crestería (Invent. /26026).

La pieza intermedia, que solía ser un *lazo*, es una pieza calada con forma cercana a una V, cubierta de piedrecillas (Invent. /26025, Invent. /26026) en algún caso. Aunque también aparece como una cinta entrelazada (Invent. /26652, Invent. /26657 ó Lám 1 superior) o con dos aletas y una piedrecita en el centro. Éste es el que aparece en nuestra lámina 2 (BNE Invent. /25977) y que se reprodujo en el Segundo Libro de plateros de Sevilla en el año 1754, como ya citamos anteriormente.

Las lágrimas las suelen componer piedras aperilladas solas o con una pequeña gema ovalada superior , sostenidas por escuetos engastes de los que en ocasiones asoma alguna pequeña tornapunta.

En resumen, observamos que –obviando el ejemplar en el que se incluyen aletas de pez– se ofrecen diseños muy ortodoxos, dentro de la costumbre de la época, y de escasa originalidad.

Pendeloque

La alternativa al *girandole* es el pendiente del tipo *pendeloque*[21]. Consta de un broquelillo circular, lazo y un solo colgante. Se hizo muy popular en España desde principios del XVIII, por lo que es fácil encontrarlos en los libros de exámenes gremiales. En concreto, el *pendeloque* aparece en los Libros III, IV y V de Pasantías de Barcelona, en el Segundo Libro de la Platería del Oro de Sevilla (nº 2 y 11,

20 Los girandoles se encuentran en los grabados BN Invent. /26025, Invent. /26026, Invent. /25977 –lám. 2–, Invent. /26652, Invent. /26655, Invent. /26657 –lám 1 superior–.

21 Los grabados en los que aparecen pendientes de tipo *pendeloque* son Invent. /26025, Invent. /26026. Invent. /25977 –lám. 2–, Invent. /26652, Invent. /26654, Invent. /26654, Invent. /26655, Invent. /26657 –lám 1 superior–.

denominados en las actas de exámenes «zarcillo con lazo» [22]), y dos modelos de los libros de Granada [23] (de José de Tormes, 1738, y de Manuel Ahumada, en 1746).

En 1701 Joseph Turrá diseña un tipo de pendiente que se extiende, según Aranda[24], en la década de 1720: son unos pendientes con broquelillo, lazo y almendra, que se llamaron *desaliños*. La descripción se acerca mucho al pendiente *pendeloque*. Por lo que hay que preguntarse sobre si realmente el *pendeloque* es de origen francés.

Se conservan algunos diseños más, que datan de la segunda mitad del XVIII, muy interesantes en el *Premier Livre des pierreries pour la Parure des Dames* de Mondon (1750), conservado hoy día en la Biblioteca Nacional de París. Sebastiano Meyandi da a conocer sus joyas a través de la publicación de unos grabados en 1755, hoy en el Cooper-Hewitt Museum de Nueva York. Entre 1751 y 1770 Maria mostró sus propuestas en su *Premier livre de dessins de joaillerie*, y las podemos ver en la Biblioteca Nacional de París.

En el caso que nos ocupa, el broquelillo se presenta frecuentemente como rosilla de ocho gemas entorno a la central –de talla rosa, trapezoidal u ovalada–, rodeadas de una cresta de hilo de oro. Si bien en algún caso el broquelillo se resuelve con una gran gema de talla rosa con un marco de hilillo de oro de enrejado geométrico (Invent. /26026, Invent. /26655).

El lazo intermedio es de doble lazada y puntas alzadas, cubiertas totalmente de pedrería y con una chispa a modo de nudo. En alguno de estos casos la lazada superior es mayor que la inferior (Invent. /26657 ó Lám. 1 superior). Si bien también emplea la lazada simple de puntas elevadas y dos cabos sueltos (Invent. /26026, Invent. /26655). Este mismo diseño que aparece en nuestra lámina 2 (BNE Invent. /25977) se reprodujo en el Segundo Libro de plateros de Sevilla en el año 1754 con toda fidelidad.

El colgante o farolillo presenta un diseño similar al del broquelillo, pero con perfil almendrado; así, si el cierre es una rosilla, la perilla tendrá una piedra preciosa central con una orla ovoide de gemas, y si el botón era una sola gema con alguna discreta orla, la lágrima la compone una sencilla gema piriforme.

Este tipo de pendientes aparece entre las clases más elevadas pero, poco tiempo después, pasa a la joyería más popular, hasta el punto de que se conservan numerosos ejemplares en museos y colecciones españolas. En Córdoba se producían muchos de estas piezas, ejecutándose con oro y esmeraldas, fundamentalmente, y oro y diamantes, y por ello hoy parecen el ejemplo más típico, aunque hay adaptaciones de estas joyas a modelos populares de la zona de León [25]. No es posible imaginar

22 M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., p. 127.

23 M. PÉREZ GRANDES, «Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada». *Goya* n. 313-314 (2006), pp. 267-268.

24 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio.* Madrid, 1999, p. 385.

25 C. PIÑEL SÁNCHEZ, *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Zamora, 1998.

una mujer sin sus pendientes en la cultura española, por lo que era normal que se tuvieran varios pares, algunos sencillos, de diario, y otros más ricos para las grandes ocasiones –sin contar con las joyas para los largos lutos, que se guarnecían con cristales oscuros o con azabache–.

Piochas

Las piochas son un tipo de adorno femenino para el cabello en forma de pluma, o dispositivos para sujetar ésta. Tiene la misma función que el airón o*aigrette*, con la diferencia de que la piocha añade colgantes en forma de lágrima, llamados almendras o farolillos. Ya hemos visto, al tratar sobre los aderezos, algunas de las numerosísimas piochas diseñadas por Albini [26], por lo que muchas de las características de estas piezas quedaron expuestas. Por ello no nos extenderemos en descripciones pormenorizadas y simplemente expondremos algunas generalidades.

Dicho esto, hay que reconocer que las piochas de Albini son todas bastante similares entre sí, caracterizándose todas ellas por una gran abstracción y asimetría. También es importante remarcar que este tipo de joya representa la creación más genuina de su autor, en la que menos referencias exteriores se perciben. Albini crea su propio tipo de piocha y lo recrea una y otra vez, hasta agotar las posibilidades, de ahí que resulte complicado encontrar ejemplares contemporáneos que guarden alguna similitud, ya sean conservados materialmente, refl ejados en algún retrato pictórico o dibujo de examen.

Los airones, en general, son piezas de difícil descripción por las apariencias abstractas y complicadas que adquieren. Si bien se perciben dos variantes estructurales. La primera de esta variantes es aquélla que emplea la *sigma* como elemento básico de de la pieza, sobre la cual se articularán los demás componentes decorativos. Dicha decoración es muy rica y se aprecian elementos tales como piedras preciosas engastadas de una en una, de diversos tamaños y que salpican la joya, o gemas de cierto tamaño, con talla cuadrada colocada como si fuera un rombo. La estructura en forma de *ese* –que también aparece invertida– permite colocar un farolillo otorgando a la pieza un peso lateral.

Se completa el conjunto con alguna flecha, aletas o alas de murciélago salpicadas de chispas de piedras preciosas, cintas entrelazadas, filigrana de ces, mascaras, junto con plumas o rayos. Se diferencian unas de otras solamente al verlas reunidas, pues son piezas muy similares entre sí. Tienen, asimismo, en común la gran gema inferior de la que surge toda la composición de plumas y otros elementos abstractos así como de las lágrimas colgantes y otras piedras menores

26 Encontramos numerosas piochas en los grabados BN Invent. /26026; Invent. /25977 –lám. 2–; Invent. /26654; Invent. /26655; Invent. /26656 –lám. 1 inferior–; Invent. /26657 –lám. 1 superior–.

La aparición de sigmas y contrapuntas revela su apego a modelos típicamente barrocos, mientras que la ruptura de la simetría muestra el deseo de evolución de la joya de estos momentos. Así mismo, la aparición de fl echas es un elemento muy frecuente en la joyería neoclásica, por lo que se van avanzando algunos aspectos muy innovadores para la época.

La segunda de las variantes es aquélla en la que se emplea como base de la composición un lazo doble, rígido, de puntas elevadas en las lazadas superiores que, además, son mayores que las inferiores. Las lazadas están cuajadas de pedrería y el nudo del lazo lo conforma una piedra de talla circular. Por encima muestra todo un repertorio de plumas, cintas y piedras sueltas en total desorden y una perilla debajo del lazo (Invent. /25977 –lám. 2–, Invent. /26656 –lám. 1 inferior). Este modelo de piocha lo apreciamos en la mitad superior de la lámina 1 –esquina inferior izquierda– y después se reprodujo en el Segundo Libro de plateros de Sevilla.

El repertorio de piochas es, pues, limitado en cuanto a variedades estructurales, pero basta observar los grabados para ver las posibilidades de combinaciones casi infinitas que permitía este sistema –suponemos que habría más modelos en las estampas que se han perdido–. Este modo de hacer de Albini permite además la libre interpretación del los maestros plateros que tomasen como inspiración estos diseños.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras el análisis general de los diseños de Albini, cabe afi rmar que se trata de un maestro platero y joyero más que relevante. Son pocas las copias de su obra, pero lo importante es que fueron grabadas por un artista español y se difundieron, presumiblemente, por toda Europa, dado que las otras copias conocidas se guardan en el Museo Victoria y Alberto de Londres. A esta peculiaridad se une la calidad de factura del grabado y la originalidad y calidad artística de los diseños de joyería.

Sin duda su mayor logro es la recreación de los petos, los lazos y las piochas, que consideramos sus creaciones más emblemáticas. Los petos de Albini cobran especial relieve si tenemos en cuenta que fueron piezas excepcionales, de las que se conservan más ejemplares en retratos pictóricos que materiales. Debió ser escasa la producción de este tipo de joyas, pues estaban limitadas a las cortes europeas, pero si se considera las cantidades de oro y piedras preciosas que se necesitaban para su elaboración, más tentador aún debió ser desmontarlas y aprovechar los materiales en cuanto pasó la moda. Resultan interesantes, a nuestro parecer, porque ilustran sobre cómo pudieron ser los petos creados en España, que supondrían la obra culminante para cualquier platero. Por otra parte, pensamos que Albini realizó seis variaciones de petos como un entretenimiento, un capricho artístico del autor o como muestra del virtuosismo de su creatividad.

El mérito del autor, en lo que se refiera a las piochas y los lazos, radica esencialmente en el derroche de creatividad de estas piezas, que son reinventadas en múltiples

ocasiones –hasta veintisiete, en el caso de las piochas–. Crea un lenguaje propio exclusivamente para las piochas, con elementos unitarios que podían combinarse entre ellos para multiplicar las posibilidades de un tipo de pieza que, en principio, no parecería que pueda ofrecer demasiadas posibilidades de variación. Albini tiene el mérito de saber reelaborar la tendencia imperante para crear un estilo propio, al igual que cualquier otra expresión artística. Una prueba muy elocuente de su excepcional calidad creativa es la inclusión de varios de sus diseños en el Segundo Libro de Oro de la cofradía de plateros de Sevilla, de los que hemos tratado detenidamente.

En uno de los grabados (Invent. /25977 ó lám. 2) figura un diseño que posiblemente estaba destinado a varios usos, pues no es fácil asemejarlo a ningún tipo particular de joya. De hecho, puede servir de adorno para las mangas, puede ser un adorno para el escote del vestido o para el cabello. Representa un cestillo geométrico con asas que son sigmas con tornapuntas. Sobre él se desarrolla una decoración geométrica y simétrica de tres perillas unidas por una red de piedrecillas y sigmas. Es un diseño apegado a modelos barrocos, pero, como hemos visto en otros casos, este diseñador propone frecuentemente piezas anticuadas.

En torno a las tipologías hemos de añadir que es de lamentar la nula existencia de sortijas, lo que nos hace sospechar que se hayan perdido muchos más grabados de lo que suponíamos –al hablar de los petos ya dijimos que hay una piocha con un 6, por lo que falta al menos un aderezo completo, o lo que es lo mismo, un grabado–. Si pensamos que los libros de exámenes de maestría de las corporaciones de plateros de Barcelona y Valencia, en los que cada aspirante tenía libertad para diseñar y ejecutar la pieza que deseara, la pieza estrella, aquélla que es la más repetida a lo largo de los años, es la sortija.

En cuanto al estilo artístico de las joyas, al pormenorizar cada pieza descubrimos elementos que demuestran aún cierto apego a modelos típicamente barrocos, tales como la aparición de sigmas, contrapuntas o un ejemplar de *corbata*. No obstante, y esto pesa más a la hora de valorar la obra de Albini, la ruptura de la simetría y el naturalismo son los elementos característicos de estos diseños, que nos hacen pensar que estamos en un momento estilístico distinto del barroco. Junto a este aspecto, se percibe una clara preponderancia de las gemas facetadas sobre el oro visto –recordemos que la joyería barroca se caracteriza por un uso exagerado del oro, llegando incluso a eclipsar literalmente a las piedras preciosas–. El estilo de los diseños que hemos tratado no sólo es distinto en estructura y en técnica, también en su decoración. En efecto, la aparición de flechas, aves, máscaras, banderolas, trompetas, así como el carcaj o el tambor representa una novedad sobre el barroco, que con el tiempo llegaron a constituirse como ingredientes típicos de la joyería neoclásica. De la combinación de estos nuevos elementos decorativos, de las nuevas técnicas en la elaboración de joyas –que permiten extraer toda la luminosidad y colorido a las piedras preciosas–, así como la inserción de estos elementos en una estructura asimétrica y naturalista, resuelto con un gran refinamiento y exotismo surge un nuevo estilo que se puede identificar con el rococó, según la concepción

comúnmente aceptada acerca de éste[27]. Por lo que se puede concluir que los diseños recogidos en estos grabados representan una transición entre dos etapas: el barroco, ya agotado y sobrepasado, y el estilo rococó, fugaz e indeciso, que pronto fue eclipsado por la pujanza del estilo neoclásico.

Por último, no deja de sorprendernos la escasez de información que poseemos acerca de este artista, por lo que esperamos que ésta sea una aportación que pueda despertar el interés de investigadores que, a su vez, puedan profundizar en el conocimiento del maestro platero Albini, su obra, así como su indudable influ uencia en la joyería española.

27 Cfr. A. WARD, *Rings through the ages*. Nueva York, 1981, pp. 110-111.

Platería e Ilustración: el ejemplo de la catedral de Orihuela [1]

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Como muy oportunamente señaló Rivas Carmona al destacar y vincular la historia del ajuar catedralicio como fiel espejo de la crónica del templo [2], la platería y su inseparable compañero, el arte textil de los ornamentos litúrgicos, este último tan extrañamente olvidado en estudios y visiones de conjunto sobre la catedral[3], tal vez sean los ejemplos materiales que mejor reflejan los cambios y profundas transformaciones que se fueron sucediendo a lo largo de los siglos para ir configurando la imagen que de la catedral se reclamó en función de ideas, credos y doctrinas [4].

---

1 Este trabajo se enmarca en el proyecto de Investigación «Imagen y Apariencia II» Ref. 11911, financiado por la Fundación Séneca de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

2 J. RIVAS CARMONA, «La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería», en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Universidad de Murcia, 2008, pp. 535-554.

3 En este sentido cabe destacar la publicación sobre el templo catedralicio accitano, *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, Mouliaá Map, 2007, donde platería y textil son abordados pormenorizadamente y en estrecha relación (el análisis del conjunto de platería ha sido realizado por J. RIVAS CARMONA mientras que el del textil por M. PÉREZ SÁNCHEZ). Sorprende, por tanto, que algunos especialistas en el ámbito de lo suntuario sean tan remisos a la hora de analizar con detenimiento el papel que el ornamento litúrgico juega en los conjuntos de los tesoros de las catedrales españolas.

4 Son cada vez más frecuentes los estudios de conjunto sobre estas platerías catedralicias entendidas no como una simple catalogación de piezas sino como pruebas ineludibles del proceso histórico de esos templos y de las mentalidades y comportamientos que en ellos se sucedieron. Así, cabe destacar

Tales obras se erigen, las más de las veces, en los testimonios efectivos, rotundos y directos de aquellas empresas, colectivas o personales, que tuvieron como fin no sólo el engrandecimiento del templo a través de un elaboradísimo ceremonial sino, sobre todo y muy especialmente, aquéllas que buscaban convertirlo en el buque insignia de la diócesis, ejemplo a seguir por los restantes templos del obispado y sobre quienes las catedral debía ejercer ante todo el papel de «madre y maestra» [5] a la hora de establecer las pautas por las que se debía encaminar el culto divino. Si tal premisa, propia del ideario pragmático contrarreformista, se convertirá en el camino a seguir a lo largo de los siglos del Barroco, muy especial al entender el templo catedral como espacio privilegiado del culto eucarístico, y centro del mismo de todo el territorio diocesano[6], dicha condición se vera realzada e incluso modificada, bajo unos planteamientos todavía más estrictos, durante el último tercio del siglo XVIII, coincidiendo con la Ilustración y con la idea sustentada por la religiosidad de aquellos que participan de esa utopía reformadora de promover una religiosidad interior centrada casi en exclusiva en ese Sacramento. En efecto, no es ninguna casualidad que durante esa etapa final del Setecientos la mayor parte de la catedrales españolas va a experimentar un incremento notable de sus ajuares suntuarios, con obras especialmente relevantes y ricas, que más que ser meras continuaciones o epílogos de los alardes suntuarios y las apoteosis decorativas barrocas parecen enunciar, cuando no prologar, una concepción diferente, mucho más consistente y unitaria de lo que un primer momento pudiera parecer, del altar y su más adecuado ornato, reafirmando la centralidad del primero e intentando reavivar el sentido del misterio y la exaltación de la omnipotencia divina mediante un revestimiento armónico y eficaz, más acorde y cercano a las ideas de la piedad ilustrada. En definitiva, esas empresas suntuarias finiseculares, en las que la plata y el textil fueron de la mano, manifiestan, vistas en su conjunto, tal y como hoy hay que valorarlas, un reflejo de la conciencia católica ilustrada por concretar un pensamiento de religiosidad más interior y en el que a través de la formas adecuadas y «racionales» se consiguiera motivar al fiel, más que por la vía visceral y de la metáfora, por el sendero del intelecto, el más adecuado, a ojos de los reformadores, para la comprensión de la Eucaristía como acto supremo de la Fe y de la Gracia y en el que más que mero

---

sin querer ni poder ser exhaustivos, los trabajos, la mayor parte de ellos publicados en esta serie de *Estudios de Platería*, de J. Rivas Carmona, M. Pérez Hernández, R. Sánchez-Lafuente Gemar, Mª del M. Nicolás Martínez, R. Torres Fernández, A. López-Yarto Elizalde o M. Pérez Sánchez.

5 Con esos términos describe José Ortín, maestro de ceremonias de la Catedral de Murcia en 1760, el papel que la catedral debía desempeñar a la hora de estimular y alentar el culto solemne y adecuado en los diferentes templos de la diócesis de Cartagena. (Archivo Catedral de Murcia. *Informe del Doctor don Joseph Ortiz, primero maestro de Ceremonias, sobre el uso de planetas en las parroquias de este obispado*, s.f. Inserto en el Acta Espiritual de 1 de agosto de 1760).

6 G. RAMALLO ASENSIO, «El templo como espacio eucarístico». *Camino de Paz. Mane nobiscum Domine*. Orense, 2005, pp. 47-58.

espectador el pueblo debería convertirse en partícipe al frecuentarlo de manera activa bajo una profunda devoción interna [7].

Esa preocupación que el alto clero, y en especial los obispos, del siglo XVIII van a manifestar por hacer ver al pueblo la fuerza del Sacramento, bajo el acento en Dios y no tanto en el hombre, llevará aparejado, incluso ya antes de que el rigorismo ilustrado se impusiera, una profunda refl exión sobre lo adecuado o no de algunas de las extravagancias por las que las modas y los caprichos de las hechuras iban encaminando la apariencia de los vasos y objetos destinados a albergar el cuerpo y la sangre de Cristo. La excepcionalidad de tales instrumentos y su alto destino generaron dudas, manifestadas en algunos de los sínodos de esta época, que cuestionaban, por su falta al decoro y a la majestad del rito, los excesos de la platería del pleno Barroco. En ese contexto hay que contemplar las críticas que desde los territorios de ultramar manifestaron los obispos de Arequipa y La Paz ante la orientación que tomaban los diseños de los cálices que nutrían las sacristías de muchas de las iglesias de sus diócesis: «*Tenemos observado, que las hechuras de los calizes son muy peligrosas, y arriesgadas, por tener el labio muy inclinado, y ladeado a fuera, con lo que es natural derramarse el Sanguis. Esta refl exion tuvo tan presente uno de los grandes Prelados de nuestro tiempo, que, después de haver mandado remediar este abuso, hizo saber a sus subditos, que no consagraria Caliz alguno, que no tuviese derechos y perpendiculares los labos. De mucho agrado nuestro será, si supieramos que los eclesiasticos, que puedan, previenen este riesgo en los Calizes de su uso, y para en adelante ofrecemos lo mismo que ofrecio este Santo Prelado, no consagrando vaso alguno, que no tenga la hechura libre de este riesgo* »[8].

Con independencia de que las censuras desde la mitra tuvieran o no, mas tar - de o temprano, los resultados apetecidos sobre la producción de los plateros del Virreinato del Perú o en los de la metrópoli lo que sí es cierto es que la formulación de la platería tardobarroca y en especial la clasicista acabaría por asumir esos dictados de la autoridad eclesiástica ahora mucho más atenta a estas cuestiones de lo conveniente de la formas y a que éstas se atuvieran, sin contemplaciones, a la finalidad pastoral y litúrgica. Y esa nueva actitud de someter a mayor vigilancia las piezas para el culto irá instalándose, al igual que sucedió en los años siguientes a Trento, en el deber y el comportamiento de los más altos dirigentes de la Iglesia española, que irán focalizando cada vez más su atención en asuntos que como el

---

7 Esa nueva visión de la devoción y práctica eucarística ha sido puesta de relieve, de forma clara y concisa, por M.A. BEL BRA VO, «La comunión frecuente en el siglo XVIII a través de los sermonarios», en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía: Actas del Simposium 1/4-IX-2003.* Ediciones Escurialenses. San Lorenzo de El Escorial, 2003, pp. 589-602.

8 *Constituciones synodales establecidas por el Ilustrísimo señor doctor don Agustín Rodríguez Delgado, del Consejo de Su Majestad. Obispo de la ciudad de Nuestra Señora de la Paz para el gobierno eclesiástico y régimen sacro-político de su Obispado.* Lima, 1739. Constitución Quinta, pp. 62-63.

de los ajuares y tesoros catedralicios habían sido hasta entonces, por dejación o laxitud, casi exclusiva responsabilidad de los cabildos [9].

Esa recuperación del papel de los mitrados en la redefinición del cometido y especial significación de las piezas suntuarias del ajuar catedralicio del siglo XVIII[10], y en la que se concilia la figura del obispo príncipe [11], protector de las artes, y la del obispo reformador y juez, va a ser esencial para apreciar en toda su extensión el alcance y sentido de los grandes proyectos suntuarios que se acometen en bue-

---

9 Es interesante subrayar el compromiso que adquieren los obispos de la segunda mitad del siglo XVIII en las compras y encargos de ornamentos textiles que durante ese tiempo renovaron casi por completo las sacristías catedralicias. Y no sólo en lo que respecta a la cantidad y calidad de las mismas sino, sobre todo, en sus indicaciones pastorales sobre el correcto uso de los colores litúrgicos y muy en especial sobre la obligatoriedad del blanco en las fiestas eucarísticas. De hecho, la gran mayoría de los doseles de comitiva, vulgarmente llamados palios, que son de ese color responden a una cronología que no va más allá del Setecientos. Sobre estas y otras cuestiones relativas a la gran renovación textil de las sacristías catedralicias durante esta época puede consultarse M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997 y «El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor», en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las catedrales españolas: del barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 531-542.

10 En este sentido es ejemplar la actuación de don Luis Belluga y Moncada, más tarde cardenal, durante los años de gobierno de la diócesis de Cartagena, marcando y dejando bien claras las directrices que van a delinear las actuaciones llevadas a cabo en torno al ajuar de la Catedral de Murcia durante la mayor parte del Setecientos. Véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, «El culto regenerado», en *Luis Belluga y Moncada, la dignidad de la púrpura*. Fundación CajaMurcia/Proyecto Huellas. Murcia, 2006, pp. 49-67.

11 Esa nueva figura del obispo príncipe, característica del barroco dieciochesco europeo, parece reafirmarse en el caso de los dignatarios españoles de la segunda mitad del siglo XVIII con toda ese serie de iniciativas, claramente vinculadas al episcopalismo, destinadas a reformar o levantar de nueva planta residencias estivales, los llamados palacios de verano, que se prodigarán durante ese tiempo a lo largo y ancho de la geografía española. Así, el obispo de Almería, don Claudio Sanz y Torres (1761-1779), impulsará las obras de su palacio veraniego, adyacente al santuario de El Saliente, en la localidad de Albox. En Murcia, López Gonzalo (1789-1805), ordenará levantar una suntuosa residencia y jardín de parterres en el idílico paraje de Santa Catalina del Monte, junto al convento franciscano de dicha advocación. Pero, sobre todo, hay que destacara la intensa actividad constructiva que en este sentido desplegó el obispo de Orihuela, don José Tormo y Juliá, al promover importantes y suntuosas reformas en el palacio que para su descanso tenían los prelados de esa diócesis en la villa de Caudete o el interés desplegado por contar con residencias de características similares en las poblaciones de Elche y Cox. El predecesor de Tormo en la mitra, el obispo Gómez de Terán (1738-1758) ya había levantado en Monforte del Cid palacio para sus descansos estivales y retiros piadosos. Sin olvidar la implicación de este último en la construcción del suntuoso palacio episcopal de la capital de sus diócesis o la residencia que junto a la nueva Casa de Misericordia ordenó erigir en Alicante. Sobre la figura de Sanz y Torres es fundamental el trabajo de M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «El obispo Sanz y Torres y las obras de su mecenazgo en la catedral de Almería». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n. 23, 1992, pp. 307-316. El palacio de Murcia ha sido estudiado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, «El obispo López Gonzalo y las obras de su mecenazgo en el convento franciscano de Santa Catalina del Monte (Murcia)». *Carthaginensia* V. 10, n. 6, 1994, pp. 135-142. Muy recientemente la residencia levantada por Tormo en Elche, conocida también por sus contemporáneos como «el Aranjuez de los obispos», ha sido merecedora de un detenido estudio por parte de A. CAÑESTRO DONOSO y J.D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *Don Josef Tormo y Juliá: la magnificencia de la mitra*. Alicante, 2009, pp. 45-69.

na parte de las catedrales españolas bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV . Evidentemente rebajar el valor de tales empresas a una mera cuestión de gusto y moda, es decir tratar tales empeños como una simple revisión de la distinción, en detrimento del viejo y del no tan viejo barroco y a favor de lo clasicista, sería menoscabar la talla intelectual de sus promotores, algunos de ellos figuras señeras de la Ilustración española. Al igual que otras tantas reformas que se suceden en los interiores catedralicios durante este periodo, y que forman parte del mismo ambicioso planteamiento, esta nueva demanda suntuaria, y concretamente de piezas de plata, está destinada a doblegar la imagen de la capilla mayor para redundar en un objetivo y una visión que no es otra que maximizar la idea tridentina de la capilla mayor como espacio privilegiado del culto al Santísimo al sumarle ahora la novedad de la descontaminación de lo superfluo, de lo ridículo, de lo excesivo y primando la vindicación del presbiterio como imagen de la rectitud y la espiritualidad reformada. Se trataba de representar, en suma, de concretar en ese especialísimo ámbito el misterio de lo sagrado, la razón y la fe perfectamente unidas, a través del orden, la uniformidad y el equilibrio.

Buen ejemplo de todo ello, tal vez uno de los más coherentes e impecables programas suntuarios de todos que se intentaron poner en vigencia en las catedrales españolas de este periodo, es el que se emprende en el interior de la Seo Orihuela bajo el episcopado de don José Tormo y Juliá (1767-1790) y con cuyos resultados tan sólo podría haber rivalizado, aunque más limitado en cuanto al número de piezas, aquel otro llevado a cabo en la Seu Nova de Lérida por las mismas fechas, por desgracia no conservado en la actualidad, y cuya responsabilidad recayó, como es bien sabido, sobre el acreditado orfebre romano Luigi Valadier[12].

Como muy bien ha señalado Martínez Gomis Tormo llega a Orihuela con «las alforjas repletas de ideas reformadoras»[13]. Su perfil como corresponde a un hombre formado en el círculo del arzobispo Mayoral y compañero y fiel amigo de Beltrán y Casanova, el que fuera obispo de Salamanca, así como del controvertido y polémico obispo de Barcelona, Josep Climent i Avinent[14], encuadra perfectamente lo que se ha definido un típico obispo de la España de la Ilustración: regalista, rigorista, episcopalista y antijesuita[15]. Hombre proclive a las ideas renovadoras, aunque manteniendo

12 I. PUIG y J. YEGUAS, «L`obra de Luigi Valadier a Lleida (1779-1780)», en B. BASSEGODA, J. GÁRRIGA y J. PARÍS (Editores), *L`Època del Barroc i els Bonifàs: actes de les jornades d`història de l`art a Catalunya*. Vols. 1, 2 y 3. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 135-156.

13 M. MARTÍNEZ GOMIS, *La Universidad de Orihuela, 1610-1807: un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración* . Alicante, (Edic, Digital), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, p. 555.

14 La notoriedad del pensamiento reformista del obispo Climent y su proximidad a los postulados jansenistas ha sido detenidamente estudiados por A.J. SMITD, «Piedad e ilustración en relación armónica. Josep Climent i Avinent, obispo de Barcelona, 1766-1775». *Manuscrits* n. 20, 2002, pp. 91-109.

15 P. MOLAS RIBALTA, «Apogeo y crisis del Despotismo ilustrado», en *La España de las Reformas: hasta el final del reinado de Carlos IV*. Madrid, Ediciones Rialp, 1990, p. 62.

en su pensamiento esa síntesis entre modernidad y tradición, sí fue consciente nada más llegar a la capital de su diócesis de la necesidad de abordar una regeneración de costumbres y hábitos, comenzado por desterrar , con su fina sensibilidad litúrgica, las malas inclinaciones y abusos no sólo en la actitud y el comportamiento de gran parte del clero catedralicio en las cuestiones espirituales, de rubricas y ceremonias, «todo es escandalo e irreverencia» [16], además de intentar remediar de inmediato las graves carencias que advirtió en cuanto a lo material en la fábrica catedral así como en otras muchas iglesias. De ambas cosas fue consciente al poco de pisar el suelo de lo que sería su diócesis hasta el final de sus días mediante la exhaustiva visita que llevó a cabo en 1771 no sólo sobre la catedral y demás templos parroquiales de la capital diocesana sino también sobre los restantes del territorio de su sede. En todos halló descuido e improvisación, incluso abandono[17], por no hablar de los desacatos a lo sagrado que en su opinión se observaban de continuo en eclesiásticos y pueblo cuando celebraban o concurrían a las ceremonias religiosas. Fruto de esa experiencia será la publicación de un importante edicto pastoral en que el que se resume su idea del templo y la veneración y el respeto que el mismo merecía [18]. La lectura de este breve texto traduce que para Tormo, al igual que para tantos obispos contemporáneos a él, la transformación de ese menosprecio que advertía en las gentes hacia el ceremonial litúrgico y hacia lo sagrado de las iglesias, « *entrando en ellas con poca, o ninguna reverencia, y con los vestidos y trages mas sordidos y menos decentes, o mas profanos e inmodestos* »[19], pasaba por un cambio sustancial en la imagen visual que aquellas ofrecían. Evidentemente lo suntuario y la configuración del altar para lograr hacer entender que allí « *reside no solo de algun modo especial, sino real y corporalmente con toda plenitud de su Divinidad y grandeza, el Rey de los Reyes y supremo señor Cristo Señor Nuestro en la Sagrada Eucaristía*»[20] era algo fundamental para contribuir a hacer inteligible ese mensaje que debía ser comprendido bajo las

16 M. MARTÍNEZ GOMIS, ob. cit., p. 556.

17 «*…hasta registrarlo por sus ojos y poderlo ejecutar como testigo de vista y habiendo empleado toda una tarde y acompañado del Dean en ver uno por uno los ornamentos y alhajas y demas adornos indispensables en la Capilla Mayor y particulares de la Iglesia se lleno de dolor viendo la suma escasez e indecencia a que estaba reducido, no habiendo aun lo preciso o inexcusable por sagradas rubricas, que sin duda devia hallarse en las ermitas mas pobres y desemparadas de su diócesis de suerte que solo por no causar escandalo dejo de mandar cesase enteramente la celebración hasta que reparada la Iglesia a lo menos de lo necesario pudiese continuar con ella y dar a Dios el culto que por tantos titulos se le debia…*». Con estas palabras, remitidas al Consejo de Castilla, describía el obispo las conclusiones de su visita al templo catedral, suplicándole al mismo remediara lo antes posible los problemas que existían sobre los caudales del diezmo, retenidos por dicha institución, y sin los cuales sería imposible acometer las reformas urgentes y más que necesarias. (Archivo Catedral Orihuela, en adelante A.C.O., Leg. Fábrica Mayor (papeles varios).

18 *Edicto pastoral del Ilustrisimo Sr . D. Josef Tormo, obispo de Orihuela, sobre la devida veneracion a los templos, y providencia por los grandes abusos que en ellos se experimenta* , en Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1773.

19 Ibídem, p. 4.

20 Ibídem, p. 2.

pautas de la claridad, la coherencia y la sobriedad, en definitiva se trataba de formar al pueblo mediante una estética puesta al servicio de la ética [21]. Por todo ello no es de extrañar que las primeras medidas para conseguir tales objetivos se centraran inexcusablemente en paliar las muchas carencias y desordenes que ofrecía el tesoro catedralicio en estas fechas tan avanzadas del Setecientos.

La realidad de este conjunto a tenor por ejemplo del inventario llevado a cabo en torno a la década de los cincuenta o del más exhaustivo y completo que aparejó la visita episcopal de 1771 es, ciertamente, bastante pobre y limitado para lo que se debe esperar de un templo catedralicio inserto en un territorio que como el de la Gobernación experimentó a lo largo de todo el Setecientos, como toda la periferia mediterránea levantina, un auge económico sin precedentes gracias a las aportaciones de una rica agricultura, una incipiente explotación de las canteras de mármol, una notoria actividad comercial con centro en el puerto de Alicante y una producción sedera verdaderamente notable. Aun así ni ese despegue de las rentas ni la rápida superación de los problemas que vinieron del posicionamiento de Orihuela durante la Guerra de Sucesión, a favor del Archiduque, pudieron traducirse, al menos a partir del segundo tercio de la centuria, en un incremento notable del tesoro, a diferencia de lo que sucedía en muchas catedrales cercanas, caso de la de Murcia, siempre en los ojos, ya por su cercanía ya por su antigua vinculación, del cabildo oriolano. Tan sólo las andas de plata, cuya realización se dilató en el tiempo por la causa bélica señalada[22], o el ostensorio que para las mismas, cuyo procesó de ejecución también se fue alargando desde 1717 a 1729, así como otros pocos elementos para enriquecer el trono del Corpus llegaban a poner el acento barroco en el conjunto de un ajuar que prácticamente se articulaba, a mediados del Setecientos, a partir de las piezas que los maestros Miguel de V era y Hércules Gargano había confeccionado entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo siguiente, es decir el ajuar contrarreformista, de estirpe manierista, en cuya consecución se volcó la catedral tras la segregación de Cartagena y la creación de un obispado propio. Es posible que el interés que tanto obispos como cabildo habían puesto desde finales del siglo XVI por redoblar esfuerzos con el fin de engrandecer la arquitectura del templo, a todas luces estrecho y angosto, al fin y al cabo se trataba de una catedral surgida sobre la planta de una parroquial, así como los desplegados a finales del siglo XVII o los recrecidos impulsos que décadas más tarde, ya bajo el reinado de Fernando VI, llegaron a soñar efímeramente con una catedral de nueva plata[23], pudieron contener

21 PH. LÈCRIVAIN, «La Eucaristía en el siglo XVIII: el tiempo de la oportunidad perdida», en M. BROUARD (Dir.), *Enciclopedia de la Eucaristía*. Bilbao, Editorial Desclèe de Brouwer, 2004, p. 318.

22 J. SÁNCHEZ PORTAS, «Custodia para las andas del Corpus», en *La Luz de las Imágenes*. Catálogo Exposición. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 438-439.

23 Las diferentes tentativas, siempre frustradas, para ampliar el templo o aquellas otras que contemplaron la construcción de una nueva catedral son bien conocidas gracias a las aportaciones de J.A. RAMÍREZ DOMINGUEZ, *El perfil de una utopía: la catedral nueva de Orihuela*. Madrid,

los gastos suntuarios con el fi n de aplicar los recursos en benefi cio del siempre malogrado proyecto. Con toda seguridad el fracaso de aquel proyecto, retomado efímeramente también por T ormo aunque más modestamente no mucho tiempo después de ser promovido a la silla oriolana, debió comenzar a motivar la inquietud del Cabildo ante lo anticuado de su repertorio litúrgico y la carencia de piezas deslumbrantes, enardeciendo en ese sentido los ánimos de los canónigos las noticias que debían llegar desde Murcia sobre la culminación del suntuoso revestimiento de plata con que se engalanó el presbiterio de aquella catedral y de cuya hechura se había responsabilizado el maestro platero Antonio Grao[24]. De ahí vendrá el encargo más importante de platería que la catedral de Orihuela suscribe con anterioridad a la llegada de Tormo, el frontal del altar mayor[25], obra del citado platero y punto de inflexión, junto con la cruz de altar (1746-47) del platero Llansol[26], entre la aportación barroca y la que responde ya a planteamientos estrictamente ilustrados. Y es ese el panorama con el que se enfrenta el obispo T ormo en el transcurso de la visita al templo catedralicio. Sin duda, los mandatos que se incorporan en dicho documento son bien explícitos sobre las intenciones del prelado y su plan para reordenar la totalidad del tesoro y la dirección por que debían encaminarse las iniciativas de sus recomendaciones. Al obispo no debió gustarle nada el desorden y la heterogénea acumulación en el presbiterio de las piezas destinadas a la iluminación, candeleros y ciriales. De los primeros existían catorce pares, muy desiguales en forma y tamaño, algunos con decoración grabada y otros lisos, como resultado de una muy dispar procedencia: donaciones, expolios episcopales o adquisiciones costeadas por la Junta de Parroquia, es decir por la Fábrica. El dictamen episcopal fue rotundo «*se refundan y labren de nuevo, haciendolos uniforme respectivamente* »[27]. Igual suerte debían correr los cuatro ciriales, dos con las armas del cabildo y otros dos

---

1978; J. SÁNCHEZ PORTAS, «Intentos de ampliación y renovación de la Catedral de Orihuela», en *La Luz de las Imágenes* ob. cit, pp. 600-605 y F. DEL BAÑO MARTÍNEZ, «Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de T erán para la ampliación de la catedral de Orihuela». *Archivo Español de Arte* LXXXI, 324, octubre-diciembre 2008, pp. 415-428.

24 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia», en *Estudios de Platería. San Eloy 2001* . Universidad de Murcia, 2001, pp. 199-210.

25 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Refl exiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela», en J. RIV AS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006* . Universidad de Murcia, 2006, pp. 589-602.

26 Entre una y otra obra hay que situar la llegada, concretamente en 1759, del monumental relicario, confeccionado en V alencia al igual que la cruz de altar , destinado a acoger la carta de Santo Tomás de V illanueva. Esta pieza es la aportación dieciochesca a la nutrida lipsanoteca oriolana que conservada en su totalidad todavía se puede contemplar en el armario-relicario ubicado en la sacristía catedralicia. El relicario, de tipo ostensorio, fue costeado en su integridad, 200 ducados, por las aportaciones personales del entonces deán y del canónigo Pascual (A.C.O., Leg. 892, Libro de Actas Capitulares 1757-1760, Acta de 11 de febrero de 1759, f. 178r).

27 A.C.O., Libro 1432. Libro de V isita, f. 23.

«*cincelados en llano*»[28], las navetas, incensarios y fuentes así como báculos y cetros, al mandar fundir lo que había, en pésimo estado, y legislar la nueva hechura, y en mayor número, de todas estas piezas, insistiendo en la consonancia de todo lo que se hiciera de nuevo. Las dos lámparas que centraban la entrada a la capilla mayor , de muy reducido tamaño, seguirían igual destino pues no en balde se encontraban «*enteramente destruidas*», contrastando, curiosamente, con la riqueza que de que esta tipología ofrecía la capilla del Rosario, tres grandes y en buen estado, y que eran propiedad de la cofradía[29]. También las restantes capillas de la catedral contaban con sus correspondientes lámparas, algunas de ellas, como suele ser habitual, regalos de devotos o de los propietarios de tales recintos [30]. La tarea era, por lo tanto, ingente y sobre todo urgente a los ojos del obispo por lo que rápidamente se comenzaría a remediar tan calamitosa situación.

La insistencia en la uniformidad de todo lo que el presbiterio reclamaba implicaba a su vez que el ambicioso proyecto fuera acometido por un artífi ce experimentado y, que además, supiera satisfacer el gusto del obispo y su objetivo de recrear la apariencia del presbiterio conforme a los nuevos tiempos. T al plan no podía, por tanto, contentarse con la discreta habilidad de los plateros locales ni tampoco con los de la cercana capital del Segura sino que había que ir mucho más allá, a los grandes centros artísticos donde radicaban las Academias, bajo cuyo ambiente y formación sería mas factible culminar con éxito la imagen renovada de la capilla mayor. La elección no se retrasó y el elegido para dicho cometido fue el platero valenciano Estanislao Martínez Hernández[31], vinculado con el ambiente académico y ya conocido en Orihuela por sus trabajos para la iglesia de Santiago, sobre todo por la imagen en plata del titular de aquel templo, por desgracia no conservada[32]. La relación profesional entre Estanislao Martínez y la catedral, que pronto se amplió a otras iglesias de la ciudad, fue muy estrecha dada la envergadura de los trabajos de

28 Ibídem.

29 Esta cofradía también contaba con un gran trono de plata que fue realizado por el platero local, Bernardo Gil, entre 1710-11. (Archivo Histórico de Orihuela, Sig. 1385, fs.129 2ª, 120 3ª, 128 3ª y s.f. 4ª).

30 Ibídem, f. 24 y ss.

31 Su biografía, formación y trayectoria profesional ha sido resumida por F.P. COSTS MORATO, *Los plateros valencianos en la edad moderna (siglos XVI-XIX). Repertorio biográfi co*. Valencia, Universitat de València, 2005.

32 La prolífica e intensa actividad que Estanislao Martínez desarrolla en Orihuela, si bien es cierto que reducida a la simple enumeración documental de sus trabajos, ya fue puesta de relieve por A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. I. La catedral, parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago* . Murcia, Editorial Espigas, 1994, pp. 151-169. Siguiendo los datos de Nieto y sin aportar en realidad casi nada nuevo G. FRANCÉS LÓPEZ, *Orfebrería del siglo XVIII en la catedral de Orihuela* . Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983, pp. 44-60. No obstante, esta última publicación tiene el gran mérito, y más por las fechas en la que fue llevada a cabo, de ser el primer intento de abordar un catálogo razonado del tesoro catedralicio oriolano. Más novedosas y con apor - tación documental inédita son las recientes contribuciones de J. SÁNCHEZ POR TAS, «Custodia», en *La Luz de las Imágenes* ob. cit., p. 484.

los que se responsabilizó hasta la fecha de su muerte, acaecida en 1775 sin que con ella se diera por terminada la relación oriolana con su prestigioso taller familiar .

Entre la fecha de la visita episcopal, 1771, y año también en el que se suscribirá el contrato de esa ingente cantidad de obra de plata, hasta el fallecimiento del maestro saldrán del taller de aquel con destino a Orihuela las dos lámparas de la capilla mayor, seis candeleros grandes[33], el juego de sacra, evangelio y lavabo[34], dos fuentes grandes y dos de los cuatro ciriales suscritos, quedando pendientes hasta 1778 –trabajo que acometerá su cuñado, Rafael Vilar– los otros dos ciriales, veinticuatro candeleros pequeños y dos fuentes pequeñas. En resumen, en menos de diez años el obispo había conseguido rematar los objetivos perseguidos, renovando el presbiterio al tiempo que sobre dicho espacio comenzaban a plantearse otras ideas, como la del templete de mármoles, para erradicar costumbres como la de colocar al Santísimo en el nicho superior del retablo barroco que se desplegaba por completo a lo largo y ancho de las paredes de la capilla mayor [35].

El énfasis en las adquisiciones para el culto eucarístico no vaciló sino que por contra fue a más, encontrando además ahora el obispo buenos aliados entre algunos miembros del Cabildo, tales como don Pedro de Albornoz, deán de la catedral, y el canónigo don Bruno Andreu, ambos socios numerarios de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de V alencia[36], el doctoral don José de V alcárcel Dato, autor de uno de los prólogos a la edición de 1774 de las *Cartas Eruditas y Curiosas* del padre Feijoo, o don Salvador Puche, cura de la parroquia de la catedral, erudito conocedor de la Historia Antigua y ávido lector de todas las novedades que llegaban a España desde Europa. Ese bloque de eclesiásticos ilustrados encabezados por el prelado continuara el camino iniciado. Así, en la Junta Parroquial de la Fábrica Mayor de 5 de junio de 1784 se observaba que entre las muchas alhajas que todavía eran necesarias en el templo parecía advertirse la perentoria exigencia de contar «*con un viril para tener diariamente reservado al Señor, para lo que puede aprovecharse el material de el que hay que por su hechura y antigüedad no es decente para una catedral, y mas habiendo de estar expuesto el Señor en el dia del Corpus y Octava, en que esta el grande en las Andas y quando se han de bendecir las Armas o al Pueblo*» así como de un sagrario de plata « *para la renovación en el Altar Mayor* » que también podría usarse como más conveniente urna para el Monumento de Jueves Santo que la de madera que hasta en esos momentos servía para tal fi n[37]. Cierta-

33 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Juego de Candeleros», en *La Luz de las Imágenes* ob. cit., p. 480.

34 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Sacra», Ibídem, p. 476.

35 A.C.O., Libro de la V isita del Obispo T ormo. Sig. 1433, f. 743.

36 T. RICORD, «Extracto de las Actas de la Real Sociedad Economica de Amigos del Pais de Valencia que comprende desde el principio del año 1787 hasta el 13 de noviembre 1791». V alencia, Oficina de Don Benito Monfort, 1792, p. 218.

37 A.C.O., Libro de la Junta de Parroquia de la Fábrica Mayor . 1784-1785, junta de 5 de junio de 1784, s.f.

mente, a pesar de los incrementos de la década de los setenta todavía era evidentes ciertas carencias, y más si se comparaba con otros templos catedralicios o incluso con el de algunas parroquias de la ciudad, vinculadas con la exposición y reserva eucarística. El único ostensorio que revelan los inventarios, aparte del destinado al Corpus, es « *un viril, o custodia con su pie y caña de plata sobredorada, donde existe Su Magestad reservado en el Altar Mayor, que con sus cristales pesa 9 libras y 9 onzas*», tratándose de una pieza de cierta antigüedad pues al parecer se remontaba a los tiempos del obispo don Luis Crespi y Borja (1652-1658) [38]. Fuera de la época de Crespi o todavía más antiguo el hecho es que para el obispo y los canónigos la pieza desmerecía en el nuevo aparato suntuario que se iba esbozando en la capilla mayor y más cuando iglesias como Santa Justa o Santiago contaban con espectaculares ostensorios más acordes con los gustos de la época. La primera poseía una custodia salida de la mano del platero de origen palermitano, Antonio Martínez [39], mientras que la parroquia de Santiago se había hecho, más recientemente, con un espectacular trabajo de Estanislao Martínez.

Será, por tanto, ese frente, el de la reserva y exposición del Santísimo, el que ahora ocupe la atención de las autoridades catedralicias, nuevamente con el obispo a la cabeza. Y para tal cometido se reclamará, a falta de Estanislao, a su hermano pequeño, el también platero Fernando Martínez[40], que se va convertir en el verdadero hacedor y más fiel interprete de los dictados del gusto ilustrado no sólo por lo que respecta a la catedral de Orihuela sino, también, en los templos más significativos de la diócesis: la basílica de Elche y la Colegiata de Alicante. Si bien es cierto que la intensa demanda de obra de plata que ahora comienza a reclamar la catedral traerá consigo la participación, más modesta, de algunos de los más acreditados artífices locales, entre otros Nicolás Martínez [41], quien rápidamente asumirá como suyas las propuestas clasicistas que reflejaban las obras de Fernando.

---

38 Aunque esa adscripción del ostensorio al periodo del obispo Crespi es la que figura en el inventario de 1750, todo parece indicar que se trata de una confusión y que el ostensorio no fuera otro sino el que realizara el platero de ascendencia genovesa, Hércules Gargano, en 1607 para la procesión del Corpus. De hecho, esa fue su utilidad hasta que fue reemplazado, a principios del siglo XVIII, por el del toledano Domínguez. Es lógico pensar que sustituida de su función la vieja pieza manierista fuera destinada a la exposición eucarística en la capilla mayor. Noticias sobre esa custodia de Gargano da J. SÁNCHEZ PORTAS, «Custodia», en *La Luz de las Imágenes* ob. cit., p. 299.

39 M. CECILIA ESPINOSA y G. RÚIZ ÁNGEL, «La platería en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela durante el siglo XVIII», en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 111-128.

40 Su biografía en F.P. COTS MORATÓ, ob. cit., pp. 553-555.

41 La actividad de Nicolás Martínez en el tesoro de la catedral, aunque limitada a trabajos de reparación y mantenimiento, también deber ser estimada como una manifestación más de ese interés por adecuar el ajuar a las ideas de la piedad ilustrada. Así, por ejemplo, en 1784 se presentaban a la Junta Parroquial los quince cálices y patenas que habían sido nuevamente dorados por el citado maestro. (A.C.O., Libro de Juntas de Parroquia de la Fabrica Mayor 1784-1785, junta de 2 de julio de 1784, s.f.) Incluso es muy posible que su labor fuera más allá de esos simples reparos y se le pueda atribuir a su mano el magnífico copón de oro que dicho templo conserva y que muy bien pudiera proceder del

El vínculo de este último platero con la Seo comienza con el encargo de la custodia[42], en 1784, siguiéndolo de inmediato dos cetros y poco más tarde, en 1787, los tres bellísimos copones que vienen a reafirmar ese interés ilustrado, muy cercano a posturas filojansenizantes, por la comunión frecuente y la dignificación del viático[43]. Testimonio de ello es el gran número que de esta tipología, y de la mano de Fernando o Nicolás Martínez, es decir, contemporáneos a los de la catedral, se conservan por numerosas iglesias de las diócesis, lo que da entender el empeño de Tormo por que los templos de su diócesis contaran con estas piezas, templos diminutos del Santísimo[44]. Esa vehemencia en reforzar la presencia real de la Eucaristía, ya en el templo ya en la calle, comportará las dos últimas y más selectas aportaciones de la platería de fin de siglo en el templo. La primera de ellas, clara concesión a la tradición pero con un sentido pastoral y teológico perfectamente definido, será completar el paso del Corpus, con el fin de sustituir los cuatro candeleros «*de palo dorado*» que sostenían los fanales de plata por algo más lucido y digno. Lo ideado por Fernando para dicha carroza, estrenado en el año de 1790, lo descubre como un platero conocedor de los planteamientos decorativos de tardobarroco romano, y más concretamente de la obra que escultor Filippo Della Valle, tan vinculado con el mundo valenciano[45], había llevado a cabo en 1751 en torno al presbiterio de la Basílica romana de Santa María la Mayor[46] (lám. 1). Tal es así que la solución del maestro levantino parece una copia, se podría decir que incluso mejorada, de esos

---

expolio del obispo Tormo. Su formación como «maestro del oro» y el estilo que ofrece dicha pieza, muy similar al copón que con su marca se conserva en la iglesia de los Santos Juanes de Catral parecen ratificar esta atribución que aquí hacemos. El repertorio de platería de ese templo de Catral ha sido estudiado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La platería en la iglesia parroquial de los Santos Juanes», en *Iglesia de los Santos Juanes y notas históricas de Carral*. Orihuela, Ayuntamiento de Catral, 1999, pp. 158-181.

42 Erróneamente atribuimos en su momento dicha pieza a su hermano Estanislao Martínez, M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Custodia», en *La Luz de las Imágenes* ob. cit, p. 498.

43 Los tres copones merecieron los elogios de los capitulares, recompensándose generosamente, el trabajo del platero. El llamado, ya en su época, «el magnífico», de plata sobredorada y sobrepuestos de piedras preciosas, esmeraldas y brillantes, ha sido estudiado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Copón», en *La Luz de las Imágenes* ob. cit., p. 502. El tratamiento decorativo entronca con otras obras valencianas que por las mismas fechas enriquecían los ajuares de otras catedrales española, caso de la llamada «Custodias de las Espigas», realizada por Ramón Bergón, discípulo de Rafael Vilar, cuñado de Fernando Martínez.

44 La aparición de esta tipología en J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción», en M.A. CASTILLO (Ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid, Fundación BBVA/Machado Libros, 2001, pp. 149-168.

45 Se debe tener muy presente que el artista italiano ejerció su magisterio sobre Francisco Vergara. La notoriedad de ese aprendizaje en la corte pontificia y su repercusión en el mundo valenciano ha sido abordada por C. BELDA NAVARRO, «Francisco Vergara y la Academia de San Lucas de Roma». *Ars Longa: cuadernos de arte* n. 5, 1994, pp. 139-146.

46 V. HYDE MINOR, *Passive tranquillity: the esculpture of Filippo Della Valle*. Philadephia, American Philosophical Society, 1997, pp. 228-230.

LÁMINA 1. *Filippo Della Valle.* Ángel tenante de luces, *bronce, 1751, Altar Mayor de la Basílica de Santa María la Mayor. Roma.*

ángeles portadores de luces[47], realizados en bronce, que en el ejemplo de Orihuela, en plata y plata sobredorada, ofrecen mayor encanto y gracia no sólo por su más efectista y movida composición sino también por sus anatomías más mórbidas [48] (lám. 2).

Las mejoras en el trono de las andas del Corpus, cuya festividad a partir de entonces se enriqueció con los paños de corte donados por Tormo, no serían la última aportación de Fernando Martínez al tesoro catedralicio al que todavía contribuiría en 1793, fallecido ya el prelado que las había auspiciado, con las encuadernaciones en plata para lo misales que se utilizaban en las grandes solemnidades. Entre la muerte del obispo Tormo, acaecida el 25 de noviembre de 1790 y el nombramiento del nuevo, don Antonio Despuig y Dameto, promovido a la silla de Orihuela en la primavera de 1791, tiene lugar la ratificación del encargo de aquel trabajo pendiente,

47 El estudio de los faroles y ángeles en M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Faroles de la Custodia del Corpus», en *La Luz de las Imágenes* ob. cit., p. 480.

48 Este modelo de escultura aplicada al candelabro está popularizado en tierras de Valencia y Murcia, tal como demuestran los ejemplos cerámicos de Alcora o los ángeles mancebos que del taller de Salzillo salieron para encumbrar el italianizante conjunto eucarístico, patrocinado por Marín y Lamas, desplegado en la murciana iglesia de San Juan de Dios. Todo ello viene a incidir en esa relación directa entre la orilla levantina del Mediterráneo español y el mundo romano (C. BELDA NAVARRO, ob. cit, pp. 141-143). El conjunto de San Juan de Dios de Murcia, ha merecido, dada su notoriedad y relevancia, importantes estudios por parte de M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *Fundación y Estudio de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia, Diputación Provincial, 1976 y más recientemente C. DE LA PEÑA VELASCO, *José Marín y Lamas y el patronzago artístico*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2010. El conjunto escultórico de dicha iglesia, incluidos esos ángeles que centran el tabernáculo, en J. RIVAS CARMONA, «La escultura de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia. Notas para el estudio de una colección conventual», en *Fe, Arte y Pasión*. Murcia, Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud, 1997, pp. 73-89. Para la producción escultórica alcorana merece destacarse el exhaustivo catálogo de exposición: *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII*. Madrid, Generalitat Valenciana, 1995.

Lámina 2. *Fernando Martínez.* Ángel tenante de luces, *plata, 1787-1790, carroza del Corpus de la Santa Iglesia Catedral. Orihuela.*

la urna del Monumento, cuyo planteamiento general o, al menos, un esbozo muy bien pudo quedar insinuado todavía en vida de Tormo. La elección del platero Luis Perales, casado con la hija de Estanislao Martínez y sobrino político, por tanto, de Fernando, para llevar a cabo dicho proyecto no deja muchas dudas al respecto y parece que los intereses de la catedral de Orihuela quedaban perfectamente asegurados en manos de los miembros esa familia de artífi ces valencianos. La unidad de todo el conjunto suntuario estaba bien garantizada. Y hay que hablar de ese concepto de uniformidad, tantas veces planteado, porque la urna nace no tanto como arca para el Monumento[49], que también, sino que su vocación primigenia sería la de trono del Santísimo en la capilla mayor catedralicia[50], reemplazando así al pequeño trono «*con quatro targetas, o escudos de Armas dorados que esta perenne dentro del Tabernáculo*» que se había realizado en tiempos de Gómez de Terán y que se aplicó como otras muchas piezas discordantes, hasta un montante de quinientas onzas[51], en la construcción de ese nuevo elemento que debía poner el broche fi nal al programa concebido lo que muy bien pudiera explicar la monumentalidad y grandeza, «urna radiante» como la defi niría Gabriel Miró, con la que fue concebida. Sin embargo, ese destino permanente que le aguardaba quedará frustrado, es posible incluso que por la voluntad de Despuig y Dameto, el famoso eclesiástico coleccionista de antigüedades, que tras su estancia en Roma, anterior a su nombramiento como obispo de Orihuela, tal vez deseara concretar sobre su nueva catedral otro tipo de planes que acercaran el ámbito del presbiterio a posturas todavía más adecuadas a sus gustos clasicistas. En efecto, de inmediato, comenzó un debate para instaurar sobre la capilla mayor el rigor neoclásico, que culminaría con la eliminación del retablo barroco y la construcción del consabido templete circular de mármol con el que también soñara Tormo[52]. Sin olvidar la controversia sobre lo adecuado o no de desterrar la reja presbiterial. No obstante, esa es ya otra historia que supera los límites cronológicos de este trabajo y que requiere, por su singularidad y trascendencia, otro tipo de estudio.

---

49 J. RIVAS CARMONA, «Arca del Monumento de Semana Santa», en *La Luz de las Imágenes* ob. cit, pp. 514-515.

50 A.C.O., Libro de Actas Capitulares 1790-1791, acta de 20 de diciembre de 1790, s.f.

51 A.C.O., Libro de Actas Capitulares 1790-1791, acta de 5 de mayo de 1791, s.f.

52 Entres sus últimas disposiciones, previas a su fallecimiento, el obispo dispuso varias relativas a la necesidad de retirar «*los altares maltratados y ridiculos*», desembaraza la catedral de todos aquellos elementos que enturbiaran la visión de la capilla mayor y que el conjunto del templo «*se pusiese decente y con uniformidad*» (A.C.O., Libro de Actas Capitulares 1790-1791, Acta de 1 de agosto de 1791).

El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628

Mª ÁNGELES RAYA RAYA
Universidad de Córdoba

El estudio de los inventarios lleva a un conocimiento cada vez más fiel y preciso de la orfebrería. En años anteriores hemos estudiado los dos inventarios que se conservan en la Catedral de Córdoba del siglo XVI, en ellos resaltábamos la personalidad de los donantes que habían contribuido con sus aportes al enriquecimiento de la platería que se conservaba en el tesoro catedralicio e incluso nos atrevimos a perfilar y matizar algunos datos sobre piezas que aún se conservan [1]. Sin embargo, a pesar de la existencia de los inventarios es difícil conocer, con plena certeza, la colección de obras artísticas que llegó a poseer la Catedral de Córdoba. Por otra parte, las alusiones a estas piezas son escasas y fragmentarias por lo que es de gran interés que un documento como el inventario que se realizo en 1628 se haya conservado hasta nuestros días, ya que aporta importantes noticias que facilitan el estudio de las obras conservadas y el número de las piezas atesoradas aunque, si las

1 M.A. RAYA RAYA «La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, pp. 611-629. M.A. RAYA RAYA, «La Catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo XVI. Apreciaciones acerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 629-652.

comparamos con las obras que forman actualmente el Tesoro, sobrecoge la cantidad de ellas que han desaparecido [2].

En esta ocasión nos hemos centrado en el único inventario que se ha conservado del siglo XVII, realizado en 1628 [3], un momento de gran importancia en el ornato del templo, ya que acabado en 1607 era mucho lo que quedaba por realizar aunque la munificencia del obispo Mardones hizo realidad la construcción del retablo mayor y don Cristóbal de Lobera contribuyó con una gran lámpara de plata para que estuviera encendida perennemente, de día y de noche, delante del Santísimo Sacramento. Por otra parte, la bonanza económica que se había vivido en la ciudad repercute favorablemente en las dádivas que se han ido haciendo a lo largo del quinientos, algunas realizadas por los obispos, otras por miembros del cabildo o de la nobleza, pero todas ellas encaminadas al enriquecimiento de la Catedral de Córdoba. Sin embargo muchas de las obras inventariadas se han perdido, fueron fundidas, hurtadas o vendidas por lo que resulta difícil seguirle la pista aunque la descripción, a veces muy minuciosa, permite imaginar como fueron. Por otra parte, la consulta de la historiografía y de las fuentes documentales [4] de la época están proporcionando gran abundancia de datos que no sólo permiten destacar la importancia y el valor de los inventarios sino también dar a conocer los nombres de los maestros plateros que trabajaron para la Catedral y el valor de la plata ya que al lado de la pieza inventariada aparece su peso y precio.

---

2 Sin duda alguna el mayor expolio sufrido por la Catedral de Córdoba ocurrió en 1808, cuando los generales franceses se hicieron con un número importantes de piezas de tal manera que el hurto fue de gran trascendencia ya que se vio sumamente mermado el Tesoro catedralicio. M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba.* Córdoba, 1998. p. 628.

3 ARCHIVO CATEDRAL DE CÓRDOBA (A.C.C.). *Ynbentario de los ornamentos que en la sacristía mayor desta santa iglesia de Córdoua. Así de Reliquias como de oro, plata, brocados, telas bordados, sedas lienço metal más y otras cosas, y a la ultimo deste libro esta el inventario de los uienes de nuestra Señoa de billaviciosa que todo esta acargo del sacristán mayor fecho en Cordoua en el mes de noviembre Año de 1628=siendo, obispo el Ilustrísimo sr. Don Cristóbal de Lobera y su obrero mayor El Licendo Antonio Toraluo delara (sic) Canonigo Desta sancta iglesia. Y tiene este libro=192 fojas. (con dos fojas sueltas de lo que pessa la Plata del Arca de los Stos. Mártires de (San) Pedro).* Fol. 2r.

4 D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo.* Córdoba, 1973. D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de Platería cordobesa.* Córdoba, 1980. J. de la TORRE y del CERRO, *Registro documental de los plateros cordobeses.* Córdoba, 1983. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Córdoba, 1492. Ambiente artístico y Cultural.* Córdoba, 1992. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis.* Córdoba, 1993. M.T. DABRIO GONZALEZ, «Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba». *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002. pp 107-126. M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., pp. 617-658. M.J. SANZ,*La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela.* Córdoba, 2000. F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa.* Córdoba, 2006. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Tipología y ornamento de las cruces procesionales del Barroco en Córdoba». *Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo. Actas.* Sevilla, 2007. pp. 39-48.

GÉNESIS DEL INVENTARIO DE 1628

La documentación consultada sólo nos permite conocer a grandes rasgos cómo se produjo el proceso de elaboración de este inventario, aunque debemos ser muy cautos en su estudio ya que en su proceso de elaboración hay momentos en que deja de ser *inventario* para incluir una documentación referida a la pieza, añadiendo datos y enriqueciendo los detalles que dan sobre ella. Por otro lado, cabe indicar que se ha producido un cambio significativo a la hora de hacer referencia al lugar en que se guardan las piezas de servicio de la iglesia, pues en vez de aludir al « *vistuario*», como vimos en los inventarios del XVI [5], se indica que se dirigió a la *Sacristía Mayor*[6].

No sabemos precisar el momento exacto en que se realizó la primera visita a la Sacristía mayor de la Catedral para iniciar el inventario, a veces da la sensación de que se llevó a cabo a lo largo del mes de octubre, en otras ocasiones el tiempo se dilata y aparecen documentos con fechas posteriores; conocemos el nombre del señor visitador, Don Alonso de Guevara, quién llevó a cabo esta supervisión en nombre del obispo don Cristóbal de Lobera[7]. Cronológicamente, la primera de las fechas que aparecen en el inventario es la del mes de noviembre de 1628 [8]; en un primer momento pensamos que se refería al inicio de la catalogación de las obras, sin embargo nada más empezar a trabajar en dicho documento, a transcribirlo y leerlo con detenimiento, vimos surgir una serie de datos que fueron enriqueciendo el documento y que llevó a plantearnos en qué momento realmente se comienza a trabajar en él. En el folio 5 recto en el encabezamiento, donde empieza el inventario de las reliquias, joyas de oro y plata, ornamentos de seda, lienzos, madera, metal, tapices y demás bienes de la Catedral de Córdoba leemos, el día 2 de octubre de 1628, el señor visitador « *prosiguiendo su visita gl de la dica ciudad, zoyas de oro, y plata y ornamentos de sedas lienços madera metal tapicería y Demas uienes del seruicio*»[9]. Por el mero hecho de emplearse la palabra *prosiguiendo* está señalando que había estado anteriormente en la Sacristía Mayor o en la Catedral. Ante esta nueva fecha surge el interrogante acerca de que hizo en la ciudad con anterioridad a este momento, pero desgraciadamente nada sabemos ya que, consultadas las Actas Capitulares, éstas no refl ejan el inicio de la actividad del licenciado Guevara.

---

5 M.A. RAYA, «La Catedral…» ob. cit., pp. 631-632.

6 Este cambio de denominación es muy curioso ya que alude a una sacristía importante, al ponerle el adjetivo «*mayor*»; por otra parte, no hay constancia de obras significativas en relación con la construcción de una nueva sacristía hasta que el Cardenal Salazar funda la Capilla de Santa Teresa y sacristía mayor de la Catedral de Córdoba.

7 Ocupó la silla de Osio desde 1625 a 1631, año en que fue trasladado a Plasencia, ciudad en la que había nacido. T. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Paseos por Cór doba o Apuntes para su Historia.* Córdoba, 2001. 2 v. Edición del Diario Córdoba. T. 2, p. 362.

8 A.C.C. Fol. 2r.

9 A.C.C. Fol. 5r.

En la Sacristía le esperaban Francisco de Cuéllar, presbítero y sacristán mayor y el obrero mayor, el canónigo don Antonio Torralbo[10]. El visitador solicitó al notario que le acompañaba que le exhibieran el cuaderno en el que estaban registrados todos los bienes de oro y plata y en el que estuvieren recogidas todas las piezas incorporadas al tesoro y todas aquellas otras obras que habían sido entregadas o consumidas para realizar otras nuevas[11]. Sacristán y obrero mayor iban mostrando al notario las piezas recogidas en el inventario y éste, a su vez, daba fe de lo enseñado al visitador general, despacio y sin dejarse nada atrás, no sólo de las joyas sino también de ornamentos, lienzos, tablas y todos los objetos que aparecían reflejados en el cuaderno, colocándolos delante de ellos para que pudieran dar fe de lo que le mostraban e iban a anotar en el inventario.

CARACTERÍSTICAS DEL MANUSCRITO

El documento está encuadernado con tapas en pergamino flexible[12], tiene guardas de papel verjurado y está escrito en hojas del mismo material de 30 por 20 cms. que comprenden un total de 192 folios enumerados a lápiz hasta el folio 9r, los demás folios van numerados en tinta y mantienen la anotación original[13]; los folios 3r hasta el 4v están dedicados al índice de las piezas recogidas en el libro por tipologías de los objetos dedicados al culto, custodia, relicarios, cruces, manteles, paños de altar, pinturas, etc., ocupando 47 hojas. Además va inserto el inventario de los bienes de Nuestra Señora de Villaviciosa[14] y el inventario de los bienes del Sagrario[15]. Y por último, en sus páginas se encuentran insertados, a su vez, numerosos documentos relacionados con obras allí contenidas o relacionadas con intervenciones puntuales del cabildo y de la Iglesia en determinadas obras. Muchos de ellos son anotaciones referidas a las piezas inventariadas, otros son contratos o normativas dadas por los obispos o cabildo en relación con la obra contratada o donada[16]. Va incluida la es-

10 Los nombres del sacristán mayor y del obrero mayor que aparecen reseñados cuidadosamente en el texto los hemos podido identificar al tratarse de capitulares que participan con frecuencia en la vida del cabildo catedralicio y son nombrados con cierta asiduidad en las actas capitulares.

11 Es interesante reseñar que muchas piezas eran entregadas para pagar las nuevas obras que se habían encargado bien por su grado de deteriorado o porque habían pasado de moda y querían piezas más modernas, como veremos en los comentarios que surgen, a veces, al margen y otras en la postilla que aparece en el inventario.

12 Debido al deterioro del manuscrito sobre la encuadernación original han colocado unas tapas de cartón gris muy fino.

13 La numeración, en lápiz, posterior al documento, probablemente sea de los últimos años del siglo XX.

14 A.C.C. Comienza en el folio 137 y termina en el 145.

15 A.C.C. en el folio 2r. Se indica que tiene el documento dos hojas sueltas « *(con más dos fojas de lo que pessa La Plata del Arca de los Santos Martires de (San) Pedro)* ». Folios que hoy no se conservan.

16 A.C.C. Fol. 160r. Recoge la escritura de donación de la lámpara grande realizada el 3 de octubre de 1630 por el obispo don Cristóbal de Lobera.

critura de concordia, con el señor obispo y cabildo, en razón del agua de la Iglesia[17], las escrituras de donación de la lámpara grande que el obispo Cristóbal de Lobera había regalado a la capilla mayor de la catedral, así como los salarios que pagaba la Fábrica a músicos, ministriles y organista [18].

El texto fue confeccionado por varios escribanos, de ahí que haya cierta descoordinación en la ortografía de manera que, con frecuencia, encontramos la misma palabra escrita de diversas formas así como anotaciones de diversas épocas. Para concluir tenemos que indicar que nuestro trabajo sólo se ha ceñido a las piezas de orfebrería de la Catedral, dejando para otra ocasión el estudio de los ornamentos y libros. Igualmente hemos dejado para otro momento el estudio de la platería del Sagrario y de Nuestra Señora de V illaviciosa. Como ejemplo de las peculiaridades del inventario vemos como se incluyen en él las obras donadas por don Jerónimo Ruiz Camargo, obispo de Córdoba entre 1632 y 1633 y fray Pedro de T apia que ocupó la silla episcopal de 1649 a 1652 [19].

Así mismo es sumamente interesante ver como en algo más de un siglo, espacio de tiempo comprendido entre el inventario de 1515 y el de 1628, el T esoro de la Catedral de Córdoba ha aumentado considerablemente. De las 74 piezas registradas en el inventario de 1515 se pasa a las 176 relacionadas en el manuscrito del XVII, más 24 obras pertenecientes a la V irgen de Nuestra Señora de V illaviciosa y 14 en posesión de los curas del Sagrario, lo que suma un total de 214 piezas [20].

---

17 Dentro de la historia de la ciudad tuvieron gran importancia las aguas que procedentes de la sierra pertenecían al Cabildo catedral que las administraba y distribuían entre los ciudadanos, habiendo incluso una Casa para control de éstas.

18 En el índice se hace referencia a estos salarios que no hemos localizado en el manuscrito.

19 A.C.C. Fol. 23r « *Mas se le entregaron Dos salvillas con sus binageras de Plata blancas Lisas que solo pesa ocho marcos Y cinco Reales que se hicieron de Dos vinageras y una salbilla y un cáliz blanco con su patena y de una Palmatoria con su cadena que todo esto pesso ocho marcos Dos onças y medio Rl, quera del Ilmo obispo. Camargo* ».

«*Un aguamanil de Plata Dorada con unos agallones y un Mascaron de bajo del Pico con Dos escudos a los lados con las armas del Sr . Arzobispo de Sevilla, obispo que fue de Cor dua Don fr. Pedro de Tapia que lo dio aesta Sta. Yglessia que pessó Diez y siete marcos de plata y se entregoal Ldo. Pedro Blanco de la Rauda Saschristan Mayor* ».

«*Assy mismo dio dicho Sr Arzobispo una fuente grande de Plata Dorada picadade lustre y cercada de un encontado por el orillo de afuera con las armas de dicho Sr Arzobispo Pessó veintey un marcos dos onzas y seys reales de plata y se entrego a dicho sacristan Mayor* ».

20 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit, p. 621. Es importante señalar que probablemente el tesoro catedralicio estuviera formado por un número mayor de piezas ya que cada capilla tenía su propio servicio de altar, cálices, sacras, copones, etc.

EL TESORO DE LA CATEDRAL EN 1628

A) Las obras más significativas: la Custodia del Corpus Christi y una imagen de plata de la Virgen con el Niño

Entre las piezas que habían incrementado el tesoro sobresale la custodia del Corpus Christi realizada por Enrique de Arfe entre 1514 y 1518 [21]. La importancia y el volumen de la pieza hace que las primeras obras reseñadas y clasificadas sean la «*Custodia e imagen de nra sra deplata*»[22]; comienza el inventario describiendo la custodia e indicando que había sido realizada para la procesión del Corpus por el maestro Enrique, vecino de León[23], señalando que pesaba «*cuatrocientos y cincuenta y tres marcos dos onças, dos reales y medio de plata*» según se recogía en un inventario que se había realizado en 1606 [24] y que revelaba le « *faltauan las siguientes = figuras grandes en el Reverso de los pilares del primer cuerpo tres figuras en los dos de los mismos pilares = seis figuras en las primeras ligaduras del pilar y antepilar* », lo que indica que el deterioro venía de años atrás y que, seguramente, había determinado que en 1616 se encargara a Pedro Sánchez de Luque su arreglo y aderezo.

Son varios los documentos relacionados con esta obra; en efecto en 1616, casi 100 años después de que Arfe diera por acabada su obra, ésta fue intervenida por el platero cordobés Sánchez de Luque, quien dirigió una especie de memorándum al Cabildo detallando, pormenorizadamente, en que había consistido su intervención[25]. El comentario minucioso que hay en el inventario acerca de la custodia « *se saco fielmente de un orixinal queldho Pedro Sánchez de Luque* »[26] había presentado al Cabildo, puntualizando detalladamente en que había consistido su intervención, plata que había gastado en el aderezo de las piezas que faltaban, cambios que había introducido, cantidad y precio de la plata consumida así como lo que había cobrado

---

21 Es mucho lo que se ha escrito sobre esta custodia a lo largo del tiempo. P . de MADRAZO, *Córdoba.* Barcelona, 1884. R. ROMERO BARROS, *La custodia de la Catedral de Córdoba* en Boletín Academia de San Fernando, 1885. F .J. SANCHEZ CANTÓN, *Los Arfes. Escultores de plata y oro (1501-1603).* Madrid, 1920. J. MARTIN RIBES, *Custodia Procesional de Arfe.* Córdoba, 1983. R. RAMIREZ DE ARELLANO, *Inventario Catálogo histórico artístico de Córdoba.* (Con Notas de José Valverde Madrid). Córdoba, 1983. p. 92. M.J. SANZ, ob. cit. F . MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 49-52.

22 A.C.C. Fol. 6r.

23 Ibídem.

24 Ibídem. Hay una referencia a un inventario de 1606. Hoy este documento al que se hace referencia no existe o al menos no lo hemos encontramos, compartiendo la misma opinión que J. MARTIN RIBES, ob. cit., pp. 89-91.

25 No era esta la primera intervención que se hace a la Custodia, pues Rafael Aguilar Priego en un artículo que publicó el día 1 de junio de 1961 en el «Diario Córdoba» indica que la primera reparación que se hizo a la Custodia fue en 1576, sin que se pueda precisar el maestro que la hizo ni el alcance de la misma, sólo da a conocer que el Cabildo contribuyó con 15.000 maravedises.

26 A.C.C. Fol. 6r.

por su trabajo[27]. Pedro Sánchez de Luque nombra por sus tasadores a los plateros Melchor de los Reyes, vecino de Córdoba, y a Antonio Fernández de Cárdenas mientras que, por parte de Juan de Amaya, canónigo, obrero de la Catedral de Córdoba, se eligen los plateros Pedro Sánchez de Orbaneja y Juan de Clavijo. Los cuatro dieron fe, el día 9 de julio de 1620, de que lo expuesto por el platero se correspondía con lo llevado a cabo y que en ningún momento había incumplido su contrato. « *Despues De auer uisto estememorial y apreciado catorce planas que contienen hallamos los dhos tasadores ya nombrados que en dios y en conciencia deuajo de juramento que tenemos fesho sin hacer agrauio a la una parte ni a la otra baleuienbalido las dhas partidassuma de cada una de por si quarentamill y seteçientosy quarenta y unrreales deloro que da enestamemoria y los quatromill y ochocientos y nobenta que pesa la plata que puso y mas el gasto que hiço en madera y hierro y otros adereços De la custodia y por que es ver dad queemosestado juntos destatasaçion y de mancomun todos quatrofi rmamos esto de nuestros nombres que sefecha en Cor^a^ nueue de jullio de mill y seiscientosy veinte y uno años = y mas se entiende de aquí que entra en esta tasaçion çinco marcos de plata que puso en el arca del santisimosacramento y la hechura de Clo(sic)* »[28].

A la descripción detallada de la reparación que hizo Sánchez de Luque en la custodia dedican desde el folio 6r hasta el 10v; comienzan señalando el peso que tenía la pieza anterior a la intervención de Sánchez de Luque, indicando que en 1606 «*pesaua esta custodia quatrocientosy cincuenta y tres marcos dos onças, dos reales y medio de plata* » y había que tener en cuenta que en « *aquel tiempo le faltauan las siguientes = fi guras grandes en el Reverso de los pilares del primer cuerpo tres figuras en los dos de los mismos pilares = seis fi guras en las primeras ligaduras del pilar y antepilar* »[29].

Las obras y reparación de las piezas que faltaban comenzaron « *despues del año del millseiscientos y Diez y seis* »[30]. Empieza la descripción señalando que « *auia cubierto el tablondesta dicha custoria ques. Demadera lo cubrio con chapas de plata* ». Así mismo « *Dixo auer hecho un çoncalo deplata* » que adornó con el escudo de fray Diego de Mardones en las cuatro caras. Completa la descripción con la plata gastada y el precio de su trabajo.

Indudablemente el documento es muy rico en detalles y a través de su lectura se puede llegar a identificar la intervención de Sánchez de Luque, una participación de gran calibre ya que tardó cuatro años en llevar a cabo todos los reparos; en algunos casos tuvo que hacer piezas nuevas, otras veces subsanar las zonas quebradas, dorar aquellas partes que por el uso habían perdido el oro y clavar las partes sueltas.

27 Ibídem.
28 Ibídem, fol. 10r.
29 Ibídem, fol. 6r.
30 Ibídem.

Sin duda alguna, la intervención de Pedro Sánchez de Luque fue de gran importancia y su forma de trabajar debió ser fácilmente identifi cable con respecto a lo ejecutado por Enrique de Arfe. Sin embargo, a pesar de esta fuerte restauración la Custodia, debido a su uso y al movimiento que le imprimen cada vez que sale a la calle en procesión o cuando la colocan en el centro del monumento del Jueves Santo, ha sufrido otras restauraciones posteriores. Hay constancia de dos reparaciones en el siglo XVIII, una participación en 1734-1735 por parte del platero Bernabé García de los Reyes y otra en 1784 llevada a cabo por Damián de Castro; posteriormente en el siglo XX, en 1967, fue restaurada por José González del Campo[31]. Dada la calidad y magnitud de la obra, ésta ha sido estudiada con gran minuciosidad como hemos indicado anteriormente, por ello sería repetitivo insistir sobre sus características formales e incluso iconográfi cas e iconológicas. Pensando que es mucho más ilustrativo comentar la intervención de Sánchez de Luque, ya que algunos estudiosos han solapado ésta bajo las restauraciones posteriores del setecientos, haciendo especial hincapié en que hizo más esbeltas las proporciones de la custodia de Arfe.

Sanz Serrano plantea una serie de preguntas sumamente interesantes en relación con la obra de Enrique de Arfe, ya que ve una innovación en la custodia de Córdoba que no se aprecia en sus obras anteriores [32], apreciando un lenguaje renacentista en la decoración que la citada investigadora cree es fruto del entorno humanista frecuentado por el maestro [33]. Junto a estas novedades señala otras cuyo lenguaje es mucho más avanzado como son las bichas y delfi nes con niños cabalgando que hacen la función de arbotantes entre los pilares del segundo piso y el friso de la peana donde se representan las danzas del Corpus [34], pensando que podían tratarse de las transformaciones realizadas en 1576 y en 1616 [35]. Por primera vez en los trabajos ejecutados sobre la custodia se destaca estos elementos decorativos que son sumamente atractivos en especial «el original friso inferior» ya que quizás sea el documento gráfico más interesante sobre la procesión del Corpus en esas fechas y que no se puede encuadrar en el primer cuarto del siglo, momento en que trabaja Enrique de Arfe[36]. Pensamos que las observaciones llevadas a cabo por Sanz Serrano son muy precisas y acertadas ya que, en efecto, el estilo coincide con estos últimos años del quinientos, primeros del seiscientos y dictan mucho del estilo de Arfe a

31 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 650.

32 M.J. SANZ, ob. cit., pp. 39-40. Estas innovaciones las centra en el friso del primer cuerpo, donde los temas representados y los espacios decorados son renacentistas.

33 Ibídem, p. 40. Hace hincapié en el menor arraigo del gótico en Andalucía y en el clima que reinaba en Toledo más abierto al renacimiento.

34 Ibídem, p. 41.

35 R. AGUILAR PRIEGO, en Diario *«Córdoba»* 1 de junio de 1961. Hace alusión a una intervención en la custodia en 1576 en la que indica que el obispo había aportado una cantidad de dinero que fue completada por 15.000 maravedíes aportados por el Cabildo. Se ignora el nombre del platero que llevó a cabo la reparación y el alcance que tuvo. J. MAR TIN RIBES, ob. cit., p. 89.

quien lo atribuye Moreno Cuadro[37]. En nuestra opinión puede que Pedro Sánchez de Luque realizara la decoración del basamento ya que los relieves son representativos de bailes y danzas populares propios de este momento, primer cuarto de XVII, y que él alude a ella en el memorial « *Hiço otra pieza que va sobre la solera de la custodia, es un friso de plata blanca, pesó dos marcos y tres onças, bale de labrado cada marco a diez ducados* »[38].

En el folio 10r y v hay referencia a una urna eucarística describiendo que «*en el arca del santisimosacramento parecio auer labrado dos escudos delas armas de la yglesia de cor douva y las del Illmo Sr . Don fr. Diego de mar dones obpo Destasanta yglesiay un capelo ençima dellas dospedaços de chapas que la mantiene un serafin y otra esta por acauar todo lo qual es lebantado en chapa y cinçelado pesa cinco marcos bale de labrado cada marco destaplata a Diez y seis rls monta de su hechura noueçientos y sesenta y ochorreales y – Del oro que tienen las armas de sus^a^ veintidos rreales de Dorado* ». Esta pieza no la hemos localizado en el T esoro y tampoco hemos hallado descripciones de ella en otros documentos posteriores, lo que sí está claro que se trataba de un arreglo y que este arca formaba parte de la custodia de Enrique de Arfe.

Para concluir podemos decir que la intervención de Pedro Sánchez de Luque fue de gran trascendencia en tan magna obra en la que se mantuvo la estética goticista de Arfe y se fueron añadiendo formas manieristas que quedarían, posteriormente, englobadas en las intervenciones de Bernabé García delos Reyes y Damián de Castro en el siglo XVIII[39].

Continúa el inventario recogiendo una «*ymagen de nra sra. Deplata*»[40], «*honrra desta santa ygl^a^ y que honrras sus fiestas actos y proçesiones*». A pesar de la descripción tan detallada que se hace de ella, indicando que lleva a su hijo en brazos y que es de plata dorada no se ha podido identifi car entre las piezas que hoy constituyen el tesoro de la Catedral de Córdoba. Debió de ser una imagen importante «*pesa esta ymagen sin sarta de corales ni gancho veinte y cinco marcos y una onça de plata* »[41] y muy querida y venerada por algunos miembros del Cabildo, como lo pone de manifiesto el hecho de que en 28 de junio de 1630 el racionero Antonio Murillo le donara un manto de tela blanco en su caja de madera de nogal con su cerradura y una corona para la Virgen metida en su bolsa de damasco bordada[42]. La descripción

36 M.J. SANZ, ob. cit., p.41.

37 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 50.

38 A.C.C. Fol. 6v.

39 F. LARA ARREBOLA, «Organización arquitectónica de la custodia procesional de la Iglesia Mayor de Córdoba. Simbología de sus elementos constructivos», en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez.* Córdoba, 1991, pp. 139-162. Son muy interesantes los dibujos que aparecen sacados de la decoración de la custodia.

40 A.C.C. Fol. 11r.

41 Ibídem.

42 Ibídem, fol. 11r y v.

de ambas piezas es muy detallada, ya que se recoge el peso en plata que tenía el manto que había sido bordado sobre tela blanca de Milán, con canutillo de oro y cenefas de piedras. De la misma manera se narra con todo lujo de detalles la corona[43], pudiéndola reconstruir con la descripción que se hace de ella.

Todo fue entregado al sacristán mayor Francisco de Cuellar y se mandó que todo lo donado se registrase para que hubiera testimonio de ello, también se nombró al canónigo Juan de Amaya para que en nombre del Cabildo diera las gracias al racionero Antonio Murillo [44]; la anotación de las piezas fue realizada ante Luis Franco de la Vega, presbítero corrector de misas, y Jacinto Rodríguez de Cuellar, hermano del sacristán mayor.

B) Las piezas destinadas al culto

1) Donaciones de los obispos

Las preseas que por estos años tenía la Catedral de Córdoba eran cuantiosas. No vamos a seguir el orden establecido en el inventario sino que vamos a intentar acercarnos a las dádivas que durante este siglo, que media entre uno y otro inventario, han hecho obispos, canónigos y racioneros e incluso la nobleza para engrandecer el ajuar litúrgico. Los conjuntos del pontifical propiedad de los prelados han constituido tradicionalmente una de las fuentes de aportación a las platerías catedralicias así como los legados de cordobeses en otras diócesis o las dádivas hechas por aquellos que en algún momento habían ocupado la silla de Osio. Gracias a ello los Tesoros se han visto engrandecidos [45].

La donación más antigua que se conserva es la que hizo el obispo don Fernando González Deza (1398-1426) [46], obispo que gobernó la diócesis de Córdoba en un momento complejo ya que fue designado a finales del siglo XIV y vivió en esta ciudad hasta su muerte acontecida en 1426. Es preciso indicar que con el paso del tiempo van quedando en el olvido el nombre de los benefactores, por ello es interesante resaltar que en el inventario sólo se reseña la pieza, cuando en los documentos de

---

43 Se indica que era una imagen muy querida por el Cabildo y que formaba parte de las fiestas y procesiones. Se manda que se agradezca la donación y se nombró al Canónigo Juan de Amaya para que diera las gracias al racionero por el donativo y lo entregara al sacristán mayor y se anote en el libro.

44 A.C.C. Fol. 11v.

45 Resulta complicado explicar como pasan estas propiedades de los obispos al Tesoro de la Catedral. En un primer momento, al menos en la diócesis de Córdoba, una vez leído el testamento y llevado a cabo lo allí expuesto, el legado que queda es el que se queda para propiedad de la Catedral.

46 M.A. RAYA RAYA, «La importancia…» ob. cit., pp. 616-621. En este artículo hacemos alusión a las obras donadas por este obispo y resaltamos la importancia de este legado que ha llegado hasta nuestros días, gracias al celo del Cabildo.

47 A.C.C. Fol. 12r y v «*Otrorrelicario que es una caueça de plata y dentro della esta yncorporada una caueça que dicen es de una birxen tiene una guinalda De piedras que ay una esmeralda fina y tres*

1507 y 1515 se mencionan las obras como donación del obispo don Fernando. Es necesario precisar que han desaparecido algunas de las piezas regaladas por el prelado, conservándose el relicario de San Esteban, el relicario de Santa Ursula[47] y el de San Bartolomé, las mismas piezas que se describen en los inventarios del XVI.

En relación con el legado de los obispos Sancho de Rojas (1440-1454) y Gonzalo de Yllescas (1454-1464) ya indicamos su perdida[48] y lamentamos que no se hubiera conservado dada la calidad de las piezas descritas.

En el siglo XV uno de los obispos que legó más obras a la Catedral fue don Iñigo Manrique (1485-1496); la donación que hizo Manrique se ha conservado en parte hasta nuestros días, pues ya aparece mermada en 1628, en relación con los documentos del quinientos[49]. De las tres piezas catalogadas sólo se ha cuidado «*Una cruz de plata sobredorada que dexo el sr . Obispo Don Yñigo manrrique esmaltada en algunas partes y la manzana Labrada a lo moderno con su ymaxeneria y el arbol labrado desobrepuestos que pesa como esta treinta y cinco marcos y medio* »[50]. No se han conservado el cetro compañero a la cruz ni una *broncha* de plata dorada con la imagen de nuestra señora de la Asunción; ambas piezas llevaban el escudo del prelado.

Uno de los obispos que más contribuyeron al engrandecimiento de la Catedral de Córdoba fue Don Martín Fernández de Angulo (1510-1516)[51]; en su testamento otorgado el 21 de junio de 1516 lega al Cabildo un báculo, una mitra, una cruz de pectoral[52] y un anillo además de 500 ducados para la custodia que se está haciendo[53]. Es muy interesante la descripción de una cruz de pectoral que aparece recogida en el inventario, pero ya se indica que había sido robada cuando la tenía

---

çafiros y un balax y cinco piedras açules de las quales falta una piedra en Lanosa (sic) De manera que no tiene mas que quatro piedras y son falsas y un amatiste fi no grande y un doblete Roxo y otro Ber de y un camafeo en el pecho que son todas catorce piedras + (y quatro aljofares la cruz es una llamada de atención para completar la frase con la nota en el margen izquier do) y en esta caueça tiene un escudode las armas de un señor obispode cor doua tiene cuatro leones sobre que se sienta de plata sobre dorada pesa Diez y nueue marcos y quatro onças todo como está ».

48 M.A. RAYA RAYA, «La importancia…» ob. cit., p. 621.

49 Ibídem, pp. 621-623.

50 A.C.C. Fol. 14 r . La cruz del obispo Manrique es una pieza de gran calidad que muestra intervenciones posteriores señalándose una remodelación por Martín Sánchez de la Cruz y Pedro de Bares, fechándola hacia 1630. F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 47.

51 Este prelado realizó importantes obras en el edifi cio destacando la remodelación que llevó a cabo en el patio y la construcción de una biblioteca para conservar bien los libros que había donado al Cabildo.

52 A.C.C. Fol. 14v y 15r «*Esta yglesia tenia una cruz de pectoral de oro con çinco piedras grandes açules y quatro piedras gor das y otras perlas a la rredonda y en las espaldas un crucífi xo con quatro Ebangelistas desmalte era del sr. Obispo Don martin de angulo lo que con perlas y piedras pesaua çinco onças y medio castellano que balen quinientos y ocho rreales esta cruz tenía nuestra señora de Billauiçiosa a quien la hurtaron y della solamente sean rrestituido tres piedras çafi ros que se le entregaron francisco de cuellarsacristanmayor*».

53 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Córdoba 1492…* ob. cit., p. 117.

puesta la Virgen de Villaviciosa y que sólo habían restituido tres zafiros que habían entregado al sacristán Francisco de Cuellar. Por otra parte sorprende que no se mencione su escudo cuando se describe « *Un portapaz de plata dorado con una imaxen de nra. sª. Y en medio tiene unapiedra y las armas de la yglesia y unjaspe con una cruz pesa seis marcos çinco onças y quatro Rs* »[54]. Como estudiamos en el año 2009 se conservan los dos portapaces y sólo uno lleva las armas del obispo y el de la fábrica de la Catedral.

En la segunda mitad del quinientos ocupó el episcopado de Córdoba Don Diego de Álava y Esquivel quien fue obispo desde 1558 hasta1562. Con anterioridad a su llegada a Córdoba fue pontífice de Astorga y Ávila. Estuvo en el Concilio de Trento y murió en Vitoria. Durante los años que pasó en Córdoba estuvo ocupado en la continuación de las obras de la Catedral, apareciendo su escudo en la bóveda del brazo derecho del crucero. Desconocemos porqué no aparece su nombre mencionado en el inventario puesto que su escudo figura en uno de los acetres del Tesoro que hemos identificado como « *Un acetre de plata grande labrado De brutesco de medio Relieue con su ysopo de plata y madera pesa beinte y dos marcos y dos onças*»[55]; esta pieza que es una de las más interesantes que posee el Tesoro de Córdoba había sido estudiada superficialmente por Ortiz Juárez, Nieto Cumplido identifica los dos escudos que lucen en el borde con las armas de los obispos González Deza [56] y Álava y Esquivel además de las fechas 1558 y 1562 y los punzones de Rodrigo de León[57]. Es una pieza de gran calidad técnica y belleza formal, única en su forma y decoración, que llama la atención por ser la primera obra documentada de Rodrigo de León[58].

Otro de los sucesores de la silla de Osio que incrementaron el patrimonio de la iglesia e hicieron transformaciones en las obras fue fray Bernardo de Fresneda (1571-1577), pertenecía a la orden de San Francisco y murió siendo arzobispo electo de Zaragoza. Durante su estancia en Córdoba se produjo el hallazgo de las reliquias de los Santos Mártires en la parroquia de San Pedro. En el inventario sólo se alude a una intervención que tuvo en un relicario al que quito *la punta* a la espina de la

54 M.A. RAYA RAYA, «La Catedral…» ob. cit., pp. 636-638.

55 A.C.C. Fol. 39r.

56 No sorprende la presencia del escudo del Obispo González Deza debido probablemente al consumo de objetos de plata que pertenecieran a este obispo puesto que se conoce por los inventarios el alcance de sus donaciones.

57 Sobre esta obra se ha escrito mucho M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica....* ob. cit., nº 15. Formó parte de la exposición celebrada en honor del emperador Carlos V, *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V.* Madrid, 2000, p. 231. Pero el artículo que desmenuza la pieza es el realizado por M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Obras de Rodrigo de León...» ob. cit., pp. 112-115.

58 La forma en crátera es característica del manierismo así como la decoración a base de hermas canéforas inspiradas en grabados de la época.

corona de Jesucristo *que estaba metida en un cañón de plata sobredorado*[59]. Desconocemos el alcance de esta intervención ya que el relicario que hoy se identifica con el relicario de la espina de la corona de Cristo lo fechan en el siglo XVIII. Por otra parte, llama la atención que una de las obras más interesantes que conserva la Catedral de Córdoba, la Virgen de Villaviciosa, que fue revestida de plata y completada con una peana gracias al peculio de Fray Bernardo de Fresneda, no sea incorporada al inventario, recogiéndose sólo las joyas que pertenecían a la imagen [60].

Don Martín de Córdoba y Mendoza (1578-1581) nació en la ciudad de los califas y era hijo del conde de Cabra, profesó en la orden de Santo Domingo en el convento de San Pablo [61] donde estaba cuando fue designado obispo de T ortosa y posteriormente de Plasencia para ocupar la silla de Córdoba en 1578. Realizó importantes obras en las iglesias de Córdoba y en el convento de San Pablo además hizo fuertes donaciones para el Sagrario nuevo de la Catedral, donde aparece su escudo en la reja de entrada a la capilla.

Su legado a la Catedral fue muy abundante, ya que en el inventario aparece un cáliz de plata dorada con sus armas, las insignias de la Pasión y cuatro serafi nes, además de su patena, una cruz de pectoral de oro sobre madera, un ostiario de plata dorada con unos picados de bruñido, un portapaz de plata dorada con una historia del descendimiento de la Cruz y un escudo con las cinco llagas y un báculo de plata dorada con la cabeza cincelada, decorado con una historia de la Encarnación en la cabeza y seis apóstoles en la manzana con cinco cañones de plata dorada, además de «*acetre con su ysopo de plata medio aouado con quatro festones quera del pontifi cal Del señor obispo Don martin de mendoça pesa seis marcos y siete onças* ». Todas estas piezas minuciosamente reseñadas han desaparecido o al menos no las hemos podido identificar, confiamos que en un futuro, no muy lejano podamos estudiar todas las piezas del Tesoro de la Catedral de Córdoba.

En la última década del siglo XVI ocupó la silla de Osio don Fernando de la Vega y Fonseca; tuvo importantes cargos ya que fue presidente de la Chancillería de Valladolid desde 1570, pasando luego a Granada donde estuvo hasta 1579, allí fue designado presidente del Consejo de Hacienda y de aquí fue elegido presidente del Consejo de Indias. El 20 de marzo de 1591 fue nombrado obispo de Córdoba, su presencia en la ciudad fue sumamente corta, ya que falleció el día 3 de septiembre del mismo año [62]. Como recuerdo de su estancia en el obispado cordobés se ha conservado un cáliz «*grande de oro fi no con su patena de oro que dio el sr . Ouispo don Fernando de bega con ocho esmeraldas en pie y copa que pesa con la madera*

59 A.C.C. Fol. 12v.

60 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Obras de Rodrigo de León…» ob. cit., pp. 117-121. La citada investigadora estudia con minuciosidad esta pieza y las andas que también fueron realizadas en estos años. Pensamos que el no venir inventariada como pieza de platería puede estar en relación con que la imagen no había sido donada a la Catedral.

61 T. RAMIREZ DE ARELLANO, ob. cit., p. 361.

62 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 642.

que tiene dentro siete marcos este caliz tiene el enues(sic) del pie de plata dorado ». Esta obra se ha conservado hasta la actualidad y ha sido estudiada repetidas veces. No tiene marcas y se ha atribuido a Rodrigo de León con las dudas que conlleva la ausencia de punzones [63], pues nos parece muy débil atribuirlo basándose en los esmaltes que lleva el cáliz en su decoración.

Otra de las dignidades que ocupo la silla de Osio fue don Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa (1582-1586); hombre de grandes virtudes, desempeñó importantes cargos, fundó el Seminario de San Pelagio siguiendo lo decretado por el Concilio de Trento. Colaboró en la construcción de la Capilla del Sagrario, apareciendo su escudo y nombre en las paredes de la Capilla y además eligió ser enterrado en la nave central[64]. Su aporte al Tesoro catedralicio fue significativo aunque lamentemos que se haya consumido en la realización de otras piezas [65]. Donó una cruz de coral, otra cruz de pectoral que sería colocada en lo alto de las palabras de la Consagración[66], dos candeleros de plata sobredorada, una fuente de plata cincelada, grande dorada, ornamentada con temas marinos y decorada en el centro con el escudo del obispo. También regaló un vaso con dos máscaras de plata sobredorada y con dos esmaltes[67] y una sortija de oro del dedo pulgar esmaltada [68].

---

63 D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de* ... ob. cit. M. NIETO CUMPLIDO y F . MORENO CUADRO, *Eucharistica....* ob. cit., p. 78. F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 83. La profesora Dabrio al estudiar las obras de Rodrigo de León en la Catedral no habla de este cáliz, ya que dada la abundancia de plateros que hay en la ciudad y en el entorno de la Catedral es arriesgado atribuirselo.

64 T. RAMIREZ DE ARELLANO, ob. cit., p. 361.

65 A.C.C. Fol. 14v « *cruz de coral con un Christo Cruçifi cado y el pie de plata Dorada con una Ymaxen De la magdalena por dorar esta en un gueco que se haçe enel dicho pie de la cruz tiene dos perlas blancas a los lados y otra perla de por si (sic)y una piedra en medio delpie que pareçe diamante y quatro beneras sobre que se sienta con unos matiçes sobre el oro dio esta cruz a la yglesia la buena-memoria Del señor obispo Don Antonio de Paços faltale una perla y pesa toda como esta tres marcos y una onça y seis rreales* ».

66 Ibídem, fol. 14v y 15r. «*Palabras de La Consagración (*nota margen izquierdo). *Unas palabras De la consagración escritas sobre lamina de bronçe y el pie de laton todo Dorado a Dondeesta elpetoral De oroesmaltado conçinco esmeraldas fi nas y otras quatro piedras Diamantes de lamima esmaltado de colores questa inbentariado debaxo del titulo que diçe cruçes de plata y oro y tres piedras açules çafi res finosque a si mismo estan ynbentariadas atrás en la foxa anteçedente y una sortixa con un Ruui grande en un escudo Del dho pie pues La quetraxo el Cuerpo de la buena memoria del sor obispo Don Antonio de paços consanpedro y san pablo a los lados y otras pieças de plata por la orla de lamina de arriua pesa la plata cruz y piedras tres marcos dons onças y Dos Rs.* ».

67 Ibídem, fol. 38r. « *Un baso comobineta con dos mascaras que sirben de boca todo De plata sobre dorado con Dos esmaltes que diçen balsamo blanco y balsamo negroque sirve para balsamo condos cucharas de plata doradas peso quatro marcos tres onças y quatro rreales tiene su caxa dio a la yglesia el sr Donantonio Depaços obispo que fue de cor doua*».

68 Ibídem, fol. 40r. « *Una surtixa deoro del dedo pulgar esmaltada con unapiedra colorada esta surtixa uino con el cuerpo del Sr obpo Donantonio de paços pesa seis castellanos y un tomi( ) vale no-benta y ocho rreales esta surtixa esta puesta en lo baxo de las palabras de la consagraçion de bronce dorado*».

Sucede al obispo Pazos, don Francisco Pacheco que ocupará la silla de Córdoba entre 1587 y 1590. Con anterioridad a su nombramiento fue doctoral y deán de esta ciudad, después fue obispo de Málaga y de allí pasó a Córdoba. Su obra más significativa fue la fundación de un colegio para doncellas sin recursos, la cual llevó bastante tiempo en llevarse a efecto ya que no sería una realidad hasta fi nales del siglo XVIII. Murió en Córdoba y está enterrado en el convento de Santa Isabel y Ángeles. Su aportación al T esoro fue signifi cativa, pues donó una cruz de jaspe guarnecida de plata[69] y otra de cristal que perdió el remate en una procesión [70], así mismo regaló dos candeleros de cobre dorado, dos vinajeras de cristal con los pies y bocas doradas, de las que se hicieron dos relicarios, un cáliz liso, torneado y dorado, sin patena, y un ostiario.

Los aportes de los obispos que le sucedieron fueron muy escasos, destacando un incensario de plata dorada que dejó don Francisco Reinoso (1597-1601) y varias piezas regaladas por don Pablo Laguna (1603-1606), como un cáliz liso de plata dorada con su patena y sus armas, un incensario de plata dorada y una naveta.

El siglo XVII se inicia con la terminación de las obras de la Catedral en 1607, hecho muy importante puesto que, a pesar de todo lo que quedaba por hacer , los obispos pudieron dedicar su capital a fundaciones. Es el caso de fray Diego de Mardones (1607-1624), quien hizo donación al Cabildo de un cuantioso legado; algunas de estas obras fueron utilizadas en la hechura de otras piezas como ocurrió con una cruz de plata dorada que fue gastada en hacer un pie para las *Palabras de la consagración*[71]; igualmente se consumieron dos candeleros de plata decorados con esmaltes de los que se hicieron dos relicarios, una fuente de plata bruñida de Indias que fue entregada el día de Santiago de 1617[72], tres aguamaniles, uno de plata blanca y dorada, ornamentado con mascarones y los otros dos dorados y lisos y con una inscripción donde aparece el nombre del obispo [73]; a estas piezas hay que unir dos un cálices con su patena, siendo curioso que en uno de ellos era « *de plata antiguo* » y en la patena llevaba el escudo de los T oledo. Todas estas piezas, como hemos ido

69 Ibídem, fol. 15r. «*cuz de jaspe redondo el pie delisonxa (sic) con una mançanita sexauado (sic) y seis rremates y seis rreguar dos de cristal en la dicha mançanatoda guarneçida de plata dorada y en el rrequadro De la cruz tiene de la una parte la fi gura de christo de plata blanca y De la otra un obalo De christal y dentro una espina de la corona de Christo queslaquesta yglesia tenia en el cofre de copella (sic) de plata questa ynbentariado con los rreicarios tiene sus tres rremates en los fi nes de los braços de plata dorada tiene en la Lisonxa Deauaxo quatrorrequadros Del mismo jaspe pesa todo como esta çinco marcos y seis onças tiene su caxa encorada dio esta cruz el sr obispo Don francisco pacheco faltale Lacaxa*».

70 Ibídem.

71 Ibídem.

72 Ibídem, fol. 22r.

73 Ibídem, fol. 25v. «*otro caliz de plata antiguo con su patena con unas armas de los toledos en la dha patena quera del Pontifi cal del dho sr. Obpo Don fr. Diego de mar dones*».

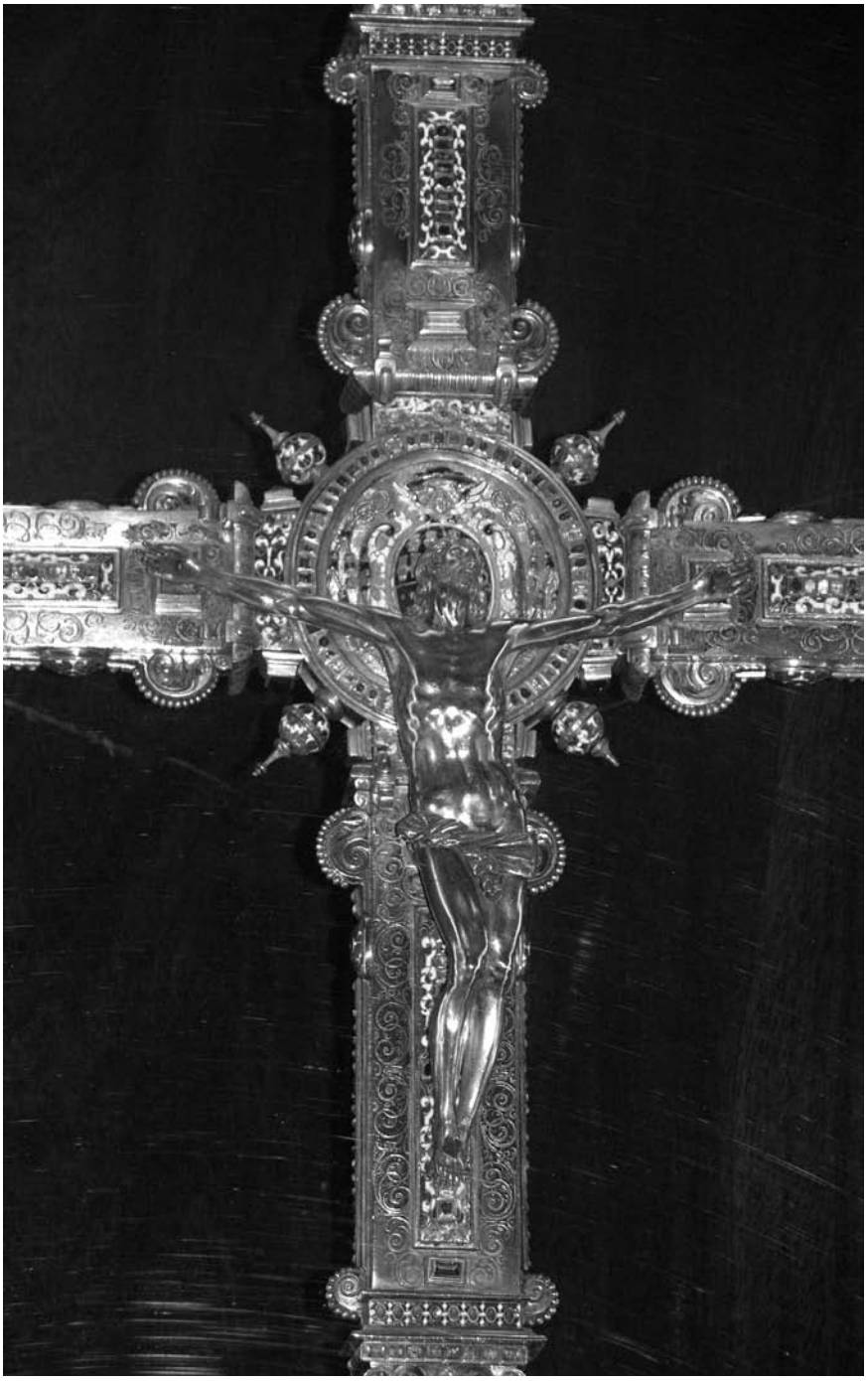


Lámina 1. *Catedral de Córdoba. Cruz del obispo Mardones. Detalle.*

señalando, hoy no existen pero sí nos ha llegado una pieza de gran calidad que por sí sola es un claro exponente de la generosidad de Mardones.

En efecto, entre las donaciones que hizo don Diego de Mardones cabe destacar la Cruz procesional (lám. 1) que fue encargada a Pedro Sánchez de Luque, platero mayor de la catedral[74], a quien le hizo el encargo en 1620[75]. Cuando muere en 1624 estaba por acabar y al año siguiente en 1625 los albaceas del obispo dieron por pagada la obra, cuyo coste ascendió a 56.000 reales [76]. El peso y las características de la cruz aparecen recogidas en el inventario. Para la profesora Dabrio es una pieza de gran atractivo que revela la mano de un artífi ce de extraordinaria pericia técnica. Sánchez de Luque rompe con el esquema tradicional en la ciudad y que había sido introducido en la centuria anterior por Enrique de Arfe. El platero propone una nueva tipología más innovadora, entroncada con las soluciones aportadas por Francisco Merino y Alfaro hijo, que marcará un hito en la platería cordobesa en relación con las cruces que se hacen en Córdoba y la provincia.

2) Contribución de las Dignidades del Cabildo al engrandecimiento del ajuar eucarístico

Si importantes fueron las dádivas que hicieron a la Catedral de Córdoba los diferentes obispos que fueron ocupando su silla episcopal no menos interesantes fueron los aportes que hicieron las dignidades del Cabildo, deanes, canónigos, ar - cedianos y otras personalidades.

La familia Simancas estaba formada por Francisco arcediano de la Catedral de Córdoba, Diego obispo de Ciudad Rodrigo y electo de Badajoz y Juan obispo de Cartagena de Indias, donde estuvo viviendo hasta 1571, en que presentó su dimisión[77]. El 14 de noviembre de 1571 tomó en Córdoba una canonjía y el arcedianato.

Las obras que aparecen reseñadas en relación con el arcediano Simancas son significativas, una cruz procesional con su cetro, un cáliz con su patena de oro,

---

74 Fue nombrado por el Obispo Mardones platero de la Catedral.

75 M.T. DABRIO GONZALEZ, «T ipología y ornamento…» ob. cit., pp. 42-43. La descripción pormenorizada que hace la investigadora permite conocer lo que signifi ca esta pieza dentro del vocabulario formal que se va a dar en las cruces procesionales en Córdoba.

76 A.C.C. Fol. 15v. *Cruz grande que dio el sr. Obº don diº fr (sic) de Mardones* ---(margen lateral izquierdo). «*Una cruz grande Rica de plata sobre dorada que dio el sr obispo Don Diego demar dones con muncha pedreria y esmaltes queauaxo se hara Relaçion sigte = el arbol de la cruz peso treinta y dos marcos cinco onças con el christo = La mançana grande de la dha cruz peso çinquenta y quatro marcos y dos onças y seis rreales = La mançana del çetro peso onçe marcos y çinco onças = cinco cañones del dho cetro y çinco nudetes y medio que sienta en el rregaton pesaron de plata sin la maderadiez marcos y Dos onças y mediaque toda la dha cruz como lo demas se peso como esta armado ciento y ocho marcos siete onças y dos rreales* ». La cruz ha recibido tres intervenciones: dos de ellas realizadas por Damián de Castro en 1775 y 1789 y la tercera en 1853 por José Heller .

77 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit. p. 405. Fundaron los tres hermanos la Capilla del Espíritu Santo en el muro este de la Catedral de Córdoba.

cincelado y labrado a lo romano [78], cuya descripción es sumamente interesante, de tal manera que hay que lamentar su pérdida puesto que, de conservarse, sería una de las grandes piezas que atesoraría el tesoro catedralicio.

De sumo interés es la cruz procesional que encargó el arcediano de Córdoba don Francisco de Simancas[79] para uso personal poco antes de 1520, fecha en la que muere; ésta sería adquirida por el Cabildo a su familia en 1548; fue el licenciado Pinelo el que llevó a cabo la transacción en nombre del Cabildo y la adquirió por 26.145 maravedíes[80] junto con el cetro, pieza que no se conserva [81]. Esta pieza está atribuida a Enrique de Arfe a quien se debió de encargar cuando estaba trabajando en la custodia del Corpus, entre 1514 y 1518; desde 1920 en que Sánchez Cantón [82] hizo tal atribución por la similitud que existía con la cruz de León, igualmente atribuida a este orfebre. La cruz es una pieza de calidad excepcional ya que marca ese paso que se está dando en estos momentos en que las formas del gótico van dando cabida a un lenguaje mucho más humanista.

La riqueza del inventario es tan sumamente profunda que analizar cada uno de los aportes que hicieron las dignidades eclesiásticas que componen el Cabildo catedralicio sería sumamente prolijo, si es verdad que todos aquellos, que son mencionados por las dádivas que hicieron, fueron personas muy activas en la vida de la Catedral e incluso algunos de ellos fundaron capillas o levantaron altares. Como ejemplos podemos aludir a Juan de Mora, capellán de la capilla de la Sangre, que

---

78 A.C.C. Fol 25 r. Nota marginal izquierda: *faltan las Perlas.*

«*Otro Cáliz labrado a lo romano çinçelado De fi guras el pie y la copa De oro toda quatro cartelas Relebadas y esmaltadas De colores y otras quatro pieças que las abraça con tarxetas y unos obalos de rroxo en medio y quatro perlas en lo alto De las cartelas con su patena que dioa esta yglesia el sr . Arçediano De simancas pesa ocho marcos y quatro onças con otras sesenta y cinço pieças De oro que ban sepultadas con los Demas miembros del dho cálizque son Las siguientes =*

+ ocho letras? Y quatro obalos de rroxo y quatro puntas esmaltadas de rroxo y blanco y dos escudos con las armas del sor ouispo de cartagena y otros dos esmaltes grandes enquesta el nombre de Jesus y una cruz esmaltada de rroxo y colores y quatro esmaltes grandes con dos esmeraldas fi nas y Dos Diamantes de lamina que son todas beintiquatro pieças que ban en laprimera parte del pie=

más otras Diez y seis pieças en el golletedeençima del pie que son quatro gallones de rroxode tres en tres y otros quatro que ban en los contorchosy quatro engastes cgicos con dos esmeraldas fi nas y Dos Diamantes de la china y quatro requadros con ynsignias de la pasión + Un boçel grande esmaltado de *colores y otro dentro de la media caña y una faxeta en el nudete alto con quatro obalillos Largos de colores y otro dentro de la media caña y una faxeta en el nudete alto con quatro obalillos Largos de rroxo soldado en la faxeta* ».

79 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 631.

80 Ibídem. AA.VV., *Carolus.* Toledo, 2000, p. 46, catálogo nº 59.

81 A.C.C. Fol. 14r. «*Otra cruz de plata dorada que dexoel sr.arçediano Don franco de simancas y el pie y el pie y ymaxineria esta labrado a lo moderno y el arbol Labrado Desobrepuestos y maxoneria tiene auaxo las armas Del dho arcediano pesa treinta y tres marcos y quatro onças* ».

«*Un cetro de la cruz del dho arcediano de plata tiene la caueça y cinco cañones y cinco nudetes Dorados y esta todo labrado çinçelado y una estiras (sic) de plata doradas que todo pesa con su madera diez y ocho marcos y tres onças* ».

82 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., pp. 23-25.

había donado mil ducados para el banco del retablo mayor; regala para el Tesoro un relicario de plata y un portapaz; el canónigo Bernardo José de Alderete que intervino activamente, con escritos, en la fábrica de la Catedral, donó un relicario de plata; el arcediano de Castro, Gonzalo Flores de Carvajal regaló a la iglesia una cruz de plata dorada ornamentada con los cuatro evangelistas en el pie y los padres de la iglesia en el pedestal, en el centro lleva un Cristo de relieve vaciado[83] y un cáliz con su patena[84]. El tesorero de la Catedral don Antonio del Corral dio dos candeleros medianos de plata sobredorados y Jerónimo del Corral donó dos candeleros grandes de plata. Otros benefactores fueron don Damián de Armenta, el chantre Alonso de Miranda, los racioneros Mastolfo y Damián de V argas, el tesorero y canónigo don Tomás de Franquis junto a otros donantes cuyos aportes se hacen en 1629 y que estudiaremos en otro momento.

3) Donaciones de la nobleza

Es relevante señalar que las dádivas que recibió la Catedral de Córdoba por parte de la nobleza fueron insignifi cantes si se compara con las dádivas hechas por los miembros de la mesa capitular y por los obispos. Pero ello no signifi ca que no se acojan presentes ofrendados por la nobleza. Es de interés destacar la dádiva que hizo el duque de Segorbe al Cabildo, de dos portapaces, « *en satisfaçion deauerle enterrado el cuerpo del sr. Don Luis de Cor doua marqs. De Comares su pe (sic)* »[85]. Están dedicados a la incredulidad de Santo T omás y a la Asunción de la V irgen y «*tienen Las armas del duqe y un letrero a las espaldas que diçen como el Duque las dio al Cauildo estan doradas y tienen Las haçenas (sic) todas De oro esmaltado pesan de plata y oro diez y seis marcos çinco onças y Dos Rs* »[86]. Fueron donados en 1581 por don Diego Fernández de Córdoba, duque de Segorbe, marqués de Comares y señor de Lucena, quién había realizado el encargo a Rodrigo de León en 1571 [87]. El proceso de elaboración de las piezas ha sido estudiado con gran minuciosidad por la profesora Dabrio, quien ha destacado la calidad de las mismas, sus pormenores e iconografía. Como nota signifi cativa ha indicado que ambos portapaces presentan idéntica estructura y se ajustan al modelo que se generaliza en nuestro país en el siglo XVI.

83 A.C.C. Fol. 15r.
84 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., pp. 628 y 629. Estas piezas fueron expoliadas en 1808.
85 A.C.C. Fol. 29r. M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 647.
86 Ibídem.
87 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Obras de Rodrigo...» ob. cit., pp. 121-126.

Lámina 2. *Catedral de Córdoba. Brasero de altar.*

4) Otras piezas

En la relación de piezas del inventario aparecen una serie de obras de las que se tienen muy pocos datos, llamando nuestra atención que son obras muy significativas y poco frecuentes en el ajuar litúrgico. Un ejemplo de ello es la pieza reseñada como brasero de plata [88], de la que no se conocen otros datos que su peso y el material en que está hecho. El modelo que se conserva en el Tesoro catedralicio es, por sus dimensiones, un brasero de sobremesa, tiene forma octogonal y se eleva sobre patas de garra. Rafael Sánchez-Lafuente ha fechado esta pieza entre 1510 y 1520, apoyándose en los elementos decorativos empleados en la ornamentación, formas propias del gótico fi nal junto a otras que proceden del repertorio utilizado por el gótico humanista, en el que se introducen formas pertenecientes al renacimiento [89] (lám. 2).

88 A.C.C. Fol. 18r. Dentro del apartado de *Candeleros de plata* se comenta «*un brasero de plata para el altar con una chapa de cobre los pies de plata sobre una tabla Demaderapesasolamte La plata quatro marcos çincoonças y seis rreales* ».

Lámina 3. *Catedral de Córdoba. Portapaz de la Adoración de los Reyes Magos.*

Otra obra muy especial en el Tesoro es un portapaz que aparece descrito como «*Otro Portapaz de plata dorado Labrado a lo romano con la ystoria de los rreyes y la asunçion encima y las armas de la yglesia tiene en lo uajo (sic) una piedra colorada Pesa quatro marcos tres onças y quatrorreales*»[90]. Al igual que la pieza anteriormente reseñada formó parte de la exposición *El Arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V* en cuyo catálogo fi guró con el número 34 y fue estudiada por Rafael Sánchez-Lafuente[91], quien lo fechó en el primer cuarto del siglo XVI y lo puso en relación con la decoración de los frontis de libros impresos en España desde 1440 y con los nichos sepulcrales italianos del Quatrocento. En efecto, es un portapaz de forma arquitectónica en el que el motivo principal «*la Adoración de los Magos*» aparece flanqueado por dos columnas ricamente ornamentadas con decoración vegetal y capiteles corintios. En el frontón semicircular hay un relieve con la representación de la Anunciación en el tímpano. A neto con los soportes dos ángeles colocados de pie. Su descripción corresponde al modelo que reproduce esquemas propios de la retablística del XVI, a lo que nosotros llamamos la atención sobre la decoración ya que en esta pieza ha desaparecido todo vestigio del gótico y su autor ha cincelado una obra «a lo romano». A todo ello habría que unir que el fondo sobre el que se desarrolla la escena es el escudo de la Fábrica de la Catedral, por lo que habría que pensar en una obra salida de los talleres cordobeses (lám. 3).

Para concluir diremos que la diversidad y calidad de datos aportados en este documento son de tal magnitud que hemos intentado aproximarnos con esta primera lectura, dejando para otro momento otros datos que nos parecen de gran interés.

89 R. SANCHEZ-LAFUENTE, «Braserillo», en AA.VV ., *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, 2000, p.198, nº. 62.

90 A.C.C. Fol. 29r.

91 R. SÁNCHEZ LA FUENTE, ob. cit., p. 165.

Platería y Semana Santa

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

El día 7 de abril de 1760 la hermandad de María Santísima de la Soledad de Puente Genil rinde cuentas de su ejercicio anual y entre las partidas de data figura el gasto de la hechura de una nueva imagen de la Virgen, realizada por un importante artista local llamado José Ruiz Rey [1]. Lógicamente, en el presente año de 2010 se conmemora el 250 aniversario de dicha imagen, gloria de la Semana Santa de Puente Genil por su particular belleza y devoción. En torno a ella ha ido surgiendo un ajuar de platería digno de tenerse en cuenta (lám. 1), que demuestra que la obra de plata fue y sigue siendo muy importante en la celebración de la Semana Santa. Así pues, la consideración de esta platería, y de un modo muy especial la de Puente Genil, es una manera de sumarse al homenaje de dicho aniversario.

* * *

La Semana Santa, por sus propios fundamentos religiosos, históricos y culturales, constituye una de las principales conmemoraciones del año. Y por todo ello, siempre ha reclamado una especial atención en su celebración, desde los oficios habidos en los templos los principales días de la misma hasta las características procesiones, las cuales ponen la nota más popular e incluso folklórica. Oficios y procesiones que,

---

1 Archivo de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad y Dulce Nombre de Puente Genil. *Libro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad del Dulce Nombre de Jesús de 1728 a 1873.* Cuentas de 1760, data nº 1.

Lámina 1. *Paso de María Santísima de la Soledad de Puente Genil.*

ciertamente, requieren y han requerido, en razón de su misma significación, una especificidad en su liturgia y ritual y, en consecuencia, un ceremonial peculiar y con él un ajuar propio y privativo, a cuya formación ha hecho el arte una contribución más que relevante, de suerte que puede afirmarse categóricamente que la Semana Santa ha propiciado la creación de mucho arte. Sobre todo, suele identificarse esta aportación artística con la imaginería y, ciertamente, mucha y entre la mejor de entre la española se llevó a cabo con tal fin. Pero este particular protagonismo de la imagen pasionista no debe hacer olvidar el papel desempeñado por otras manifestaciones artísticas, como el arte del textil y del bordado. Y, por supuesto, el arte de la platería y de los metales.

Verdaderamente, en torno a la Semana Santa hay que situar una platería y, sin duda, de mayor trascendencia de lo que de entrada cabría suponer, tanto por lo que respecta a la gran cantidad de obra generada como por el alto nivel artístico y técnico que muchas de estas creaciones alcanzan. En efecto, a lo largo de los siglos se ha creado mucha y buena platería para la Semana Santa, configurándose un gran capítulo, que al menos desde el Barroco ofrece un notorio desarrollo, que continúa hasta el presente, cuyo panorama resulta sencillamente sorprendente, no

sólo ya por lo que supone de incremento sino también porque este campo de la platería de la Semana Santa parece haber alcanzado una particular significación, incluso un protagonismo como nunca había tenido, hasta el extremo de propiciar una verdadera revitalización y renovación de la orfebrería religiosa. Y este particular protagonismo de la platería semanantera de los últimos tiempos se encuentra en íntima relación con una puesta en valor de los estilos históricos, especialmente del Renacimiento y del Barroco, como la formulación más adecuada para esa platería, que así encuentra una apariencia más espectacular, al tiempo que el entronque con las grandes tradiciones[2]. En definitiva, la platería de la Semana Santa tiene una importancia digna de ser resaltada y un papel relevante en el desarrollo histórico del propio arte, incrementado en la actualidad con su contribución al auge de la platería religiosa y su decidido peso en la consolidación de unas tendencias. Evidentemente, toda esta significación no ha pasado desapercibida y cada vez más es objeto de estudio y consideración[3].

Esta platería tiene un desarrollo fundamental en torno a las cofradías, específicamente de penitencia, las cuales adquieren particular relevancia en el mundo de la Semana Santa. Su función se orienta, más que a la celebración litúrgica normal, al culto y la procesión de unas imágenes. Por tanto, su platería se destina preferentemente al engalanamiento de la imagen y de sus salidas a la calle, cuando su culto se hace más público y popular y cuando tiene más posibilidades de lucimiento. De aquí que sea la procesión el más importante objetivo de los anhelos de las cofradías y, consecuentemente, donde mejor queda reflejado este capítulo de la platería de la Semana Santa.

Las cofradías, sin embargo, no reducen su cometido devocional a esa procesión, ya que también le dan gran relevancia al culto de la imagen en su templo o capilla, tanto el más cotidiano que puede haber a lo largo del año como el de las grandes funciones celebradas en Cuaresma o en determinadas fiestas del calendario litúrgico. Uno y otro, lógicamente, precisan también de un ajuar y de platería. Por supuesto, de cálices y otros enseres propios de la celebración de la misa o de custodias para las exposiciones eucarísticas dispuestas delante de las imágenes titulares en jubileos y celebraciones especiales. Asimismo se atiende el adorno del altar de dichas imágenes, a fin de resaltar su presencia en el templo y de poner de manifiesto su veneración.

---

2 Al respecto resulta muy ilustrativo el estudio de M.J. SANZ, «La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX». *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 677 y ss.

3 Para hacerse idea de ello es suficiente con señalar que en la serie de *Estudios de Platería* ya son varios los trabajos dedicados al tema, como los de J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, «El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia». *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003 o M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «La corona procesional en Córdoba. Aproximación tipológica». *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, además del ya citado de M.J. Sanz, autora que ha realizado una importante aportación a dicha platería con varios estudios como «El ajuar de plata». *Sevilla Penitente*. T. III. Sevilla, 1995 y «La corona procesional». *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. T. II. Córdoba, 1997.

Particularmente, en los días grandes de las fi estas de las cofradías puede enriquecerse con frontal plateado o con elaborados candeleros, además de otros objetos de platería. No menos hay que destacar las lámparas colgadas delante o a los lados de los altares, que por sí solas revelan la veneración profesada, tal que requiere de la luz votiva como tributo continuado. La importancia concedida por las cofradías al ornato del culto y del altar puede verse refl ejada en el caso que proporciona la cofradía de Nuestro Padre Jesús de Murcia. Se sabe que en los primeros años del siglo XIX, al tiempo que se formó un nuevo camarín con templete para su titular , este aparato se completó con dos valiosas lámparas de plata, que alcanzaron el precio de 6.555 reales, obra del maestro italiano Carlos Zaradatti. Este mismo platero también hizo por entonces un par de incensarios con sus correspondientes navetas, que tuvieron un costo de 3.218 reales. Y unos setenta años después, en 1877, se adquiere un ostensorio de metal plateado con viril de plata dorada [4].

Evidentemente, las cofradías de Semana Santa cumplen un gran papel en el patrocinio de la platería religiosa, bien directamente bien a través de sus devotos o donantes, cuyas dádivas frecuentemente representan una aportación fundamental en el enriquecimiento del patrimonio de las imágenes, incluso pueden llegar a ser un medio clave para el abastecimiento de las cofradías y para la realización de sus programas artísticos y suntuarios, sobre todo cuando éstas carecen de recursos o de otras posibilidades. Más aún, es a estas cofradías a las que corresponde el principal protagonismo de la revitalización y renovación de la platería religiosa en la actualidad[5], aunque su aportación no debe reducirse al esplendor de los últimos tiempos, dado que en siglos pasados también tuvieron su peso específi co en este campo, contribuyendo ya al afianzamiento y desarrollo de unos tipos determinados de piezas de plata, como bien se manifi esta en lo que respecta a los característicos ajuares de los cortejos procesionales. Así, se advierte en los diversos objetos en platería dieciochesca que se hicieron para dar esplendor y ornato a las procesiones de Antequera, entre estandartes, placas y cartelas, así como en otras localidades malagueñas, incluida la propia capital [6].

Esta significación histórica de la platería de la Semana Santa y de sus cofradías invita a insistir en este aspecto, pues, ciertamente, su contemplación ayuda a comprender mejor el verdadero alcance de dicha platería y el papel que ha desempeñado en otros tiempos y que tiene en la actualidad. En este sentido pueden servir de magnífica referencia las manifestaciones de Andalucía, dada la trascendencia de

---

4 Noticias sobre esta platería de la cofradía de Jesús de Murcia proporcionan M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración.* Murcia, 1995, p. 147 y J. RIVAS CARMONA, «Semana Santa y arte en Murcia». *«In gloriam et decorem». El arte del bor dado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena»* . Murcia, 1997, p. 21.

5 De nuevo debe remitirse al estudio de M.J. SANZ, «La renovación…» ob. cit.

6 J. TEMBOURY ÁLVAREZ, *La orfebrería religiosa en Málaga* . Málaga, 1948, pp. 278-281 y 309.

la Semana Santa en esta tierra. Por supuesto, destaca el caso de Sevilla [7], aunque su importancia no debe hacer olvidar lo que representa la Semana Santa en otras grandes ciudades andaluzas como tampoco el lugar que corresponde a numerosos pueblos, que desde su idiosincrasia ofrecen una gran variedad y riqueza. Incluso la Semana Santa de estos pueblos de Andalucía puede servir de buen ejemplo para indagar en la significación histórica de su platería y para ver en ella un espejo en el que se refleja su propio curso histórico. Por su importante tradición semanantera, ese buen ejemplo puede ser proporcionado por el pueblo cordobés de Puente Genil.

Situado al sur de la provincia y limitando con las de Sevilla y Málaga, aparece como pueblo plenamente constituido en el siglo XVI[8]. Y, precisamente, en esta centuria comienza la andadura de su Semana Santa, remontándose a entonces sus más antiguas cofradías de penitencia. Durante siglos la Semana Santa de Puente Genil estuvo protagonizada por cuatro cofradías fundamentales, que hacían su estación en los días principales; a saber, la cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Paciencia el Miércoles Santo, la de la Vera-Cruz el Jueves Santo, la de Jesús Nazareno el Viernes Santo por la mañana y la del Dulce Nombre de Jesús el mismo Viernes Santo por la noche[9]. A partir de la Postguerra las hermandades que formaban parte de esos troncos principales se constituyeron en cofradías, tal como sucedió con las de la Virgen de las Angustias, San Juan Evangelista y María Santísima de la Soledad, provenientes de la primitiva cofradía del Dulce Nombre, que de siempre había tenido por titular al Santo Sepulcro. Junto a éstas, también han surgido otras nuevas cofradías, de suerte que en la actualidad superan las veinte y cubren con sus procesiones desde el Sábado de Ramos al Domingo de Resurrección, lo cual constituye uno de los mejores testimonios de la vitalidad de esta Semana Santa pontana, que no sólo mantiene una larga y rica tradición sino que ha alcanzado un particular esplendor en los últimos tiempos [10].

---

7 Para su significación puede citarse, por ejemplo, a A. VILLAR MOVELLÁN, *Las Escuelas del Barroco y la Imaginería de Puente Genil*. Córdoba, 1989, p. 42.

8 Para la historia de Puente Genil es fundamental el libro de A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, 1874.

9 Cada una de estas cofradías fue creada con sede en antiguas iglesias o ermitas, como bien sigue manifestando la iglesia del Dulce Nombre, un edificio de tradición mudéjar construido en la última parte del siglo XVI. Ésta era la sede de la cofradía de su misma titulación, cuya existencia es anterior al año 1565. Por esa fecha debió comenzarse el proceso que dio lugar a la construcción de ese templo. La cofradía de la Vera-Cruz se formó en la ermita de su nombre, documentada también en el siglo XVI. La vieja ermita de San Cristóbal, entonces en un cerro vecino a la población, alojó la cofradía de Jesús Nazareno, cuyo titular acabó dando nombre a este templo, dada su significación devocional. En la ermita de la Caridad hubo una antigua cofradía, origen de la del Señor de la Humildad. Para estas iglesias se remite a A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit.

10 Una importante referencia sobre la Semana Santa de Puente Genil se encuentra en el libro de J.L. AIRES REY, *Puente Genil Nazareno. Antropología, historia, arte, tradición…* Córdoba, 1990. También ha sido contemplada desde el panorama más amplio del sur de Córdoba en el estudio de J. LUQUE REQUEREY, *Antropología cultural andaluza. El Viernes Santo al sur de Córdoba*. Córdoba, 1980. A su vez, tienen que contemplarse los documentados trabajos de José Segundo Jiménez Rodríguez,

Este curso histórico aparece jalonado por una platería y así queda bien patente la relación existente entre uno y otra. Sencillamente, la Semana Santa de Puente Genil encontró en ella uno de los medios más adecuados de significar la importancia devocional de algunas de sus imágenes y el protagonismo de sus cofradías así como de señalar la relevancia de éstas en la vida del pueblo y de su particular identificación con ciertos miembros de la élite local, con frecuencia fundamentales a la hora de patrocinar la obra de plata. En efecto, el ejemplo de Puente Genil viene a confirmar el papel relevante de unos generosos donantes, los cuales vieron en la platería una forma de dar expresión a su devoción o a su vínculo con las cofradías. Pudiera ser el caso del licenciado Lucas Antonio de Padilla, gran benefactor de la cofradía de Jesús Nazareno, que sufragó entre otras cosas la cruz de plata del titular , o el del prócer decimonónico don Carlos Delgado y Parejo, que también contribuyó con sus aportaciones al esplendor de dicha cofradía, incluida la ofrenda de platería[11]. Así, se imponen unos comportamientos que han arraigado de tal manera que han llegado al presente y con tal significación que en mucho ayudan a justificar el espectacular desarrollo de la orfebrería en los últimos tiempos. Sin embargo, no todo el mérito le corresponde a distinguidos personajes de una antigua oligarquía o una más reciente burguesía, a gente de consideración social y riqueza, pues también hay que tener en cuenta, sobre todo en los últimos tiempos, la contribución de los hermanos de las cofradías, repartiéndose entre algunos los gastos de las obras [12] o participando en la medida de sus posibilidades. Sin olvidar tampoco la aportación popular . Más aún, cosas importantes de la platería de Jesús Nazareno, como el paso de 1906 o los faroles incorporados con la reforma de la Postguerra, se llevaron a cabo mediante suscripción popular, según se indica en la documentación de dicha cofradía [13]. Ello es más que suficiente para demostrar el valor devocional de la platería.

---

que más adelante se irán citando. Sin olvidar tampoco los libros dedicados a diversos aniversarios en los últimos años, caso de la cofradía de Jesús Nazareno, la del Señor de la Humildad o la corporación de La Espina.

11 Estos personajes representan a algunas de las más importantes familias del antiguo Puente Genil. Ver al respecto el estudio de E. SORIA MESA, «Puente Genil en la época moderna: un poder compartido. La élite local y el señorío». *Puente Genil, Pasado y Presente* . I Congreso de Historia. Córdoba, 2002.

12 Por ejemplo, así sucedió en 1958 con la nueva cruz de madera de Jesús Nazareno, cuyos dorados remates costearon varios hermanos, entre ellos Rafael Rivas Carmona, padre de quien esto escribe (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II. La cofradía de Jesús Nazareno*. Puente Genil, 1986, p. 277, nota 12 y A. VILLAR MOVELLÁN, «El Mensaje Artístico de Jesús Nazareno». *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible.1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil, 2003, pp. 62-64).

13 J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., p. 263 y A. VILLAR MOVELLÁN, «El Mensaje Artístico…» ob. cit., p. 66.

LOS TIEMPOS HISTÓRICOS

Tras su origen en el siglo XVI [14], la Semana Santa de Puente Genil alcanza una nueva dimensión en el curso de la siguiente centuria, bajo el impacto de la Contrarreforma, que trajo consigo la incorporación de relevantes imágenes, entre ellas las de los titulares de las procesiones del Viernes Santo, Jesús Nazareno y el Cristo Yacente, ambas de 1622, además de otras que se fueron sumando en fechas sucesivas, como el primitivo Cristo de la columna, contratado en 1635[15]. Ello, lógicamente, propició un afianzamiento y auge de lo devocional así como de las cofradías [16], un panorama en el que comienza a perfilarse la verdadera identidad de la Semana Santa pontana, incluida la aparición de las características figuras en los cortejos procesionales[17]. En este ambiente de renovación e impulso comienza a adquirir notoriedad la obra de platería, como elemento fundamental de esas imágenes, tanto en el templo como en la procesión. El caso de Jesús Nazareno resulta muy revelador, señalando bien a las claras el auge y devoción que iba cobrando dicha imagen, la principal de la Semana Santa pontana[18]. Así se constata con la lámpara de 145 onzas que antes de 1670 se costeó con los 50 ducados que mandó el licenciado Pedro del Pino y los donativos de algunos vecinos del pueblo. Pero, sobre todo, debe destacarse el enriquecimiento de la propia imagen con magníficas labores de platería. Fundamentalmente, la gran cruz de 1677, obra del platero de Montilla Tomás Gonzalo de Alcántara y Angulo. Su revestimiento precisó de 288 onzas de plata, que junto a la hechura supuso una

---

14 El curso histórico de la Semana Santa de Puente Genil, contemplado desde las realizaciones artísticas de la misma, se perfila en J. RIVAS CARMONA, «Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil». *Puente Genil, Pasado y Presente* . I Congreso de Historia. Córdoba, 2002.

15 Sobre este particular debe remitirse a los estudios de A. VILLAR MOVELLÁN, *Las Escuelas…* ob. cit. y «El Mensaje Artístico…» ob. cit. así como de A. AROCA LARA, Puente Genil. «Escultura». *Los Pueblos de Córdoba*. T. 4. Córdoba, 1993.

16 Esta potenciación de las cofradías queda manifestada en sucesivos acontecimientos: en 1664 se funda la hermandad de las Cien Luces, incorporada a la cofradía de Jesús Nazareno, y también se convierte la antigua cofradía de la Caridad en la del Señor de la Humildad y Paciencia. En 1692 el cardenal Salazar confirma las reglas de la hermandad de la Virgen de la Soledad, perteneciente a la cofradía del Dulce Nombre (J. ARANDA DONCEL, Puente Genil. «Síntesis histórica». *Semana Santa en los pueblos cordobeses*. Córdoba, 1990, p. 332).

17 Estas figuras constituyen uno de los aspectos más peculiares de la Semana Santa de Puente Genil. Su presencia en los cortejos procesionales se documenta desde 1660. Sobre esta cuestión deben mencionarse las siguientes publicaciones de J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ,*El Libro de la Judea*. Puente Genil, 1977, *Antropología cultural de Puente Genil I. La Corporación: El Imperio Romano* . Puente Genil, 1981 y *La Corporación Bíblica: El Apostolado* . Puente Genil, 1987, además de *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit. También hay que referirse al libro de J. LUQUE REQUEREY , ob. cit. Asimismo a F. LUQUE ESTRADA, *Puente Genil Bíblico*. Puente Genil, 1981.

18 Para la cofradía de Jesús Nazareno y las noticias sobre la platería destinada a su titular es fundamental el libro de J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit. También hay que citar el estudio de J. RIVAS CARMONA, «La platería de Jesús Nazareno: historia y estudio de una colección de Puente Genil». *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible.1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil, 2003.

suma próxima a los 15.000 reales, sufragada en su totalidad por el licenciado Lucas Antonio de Padilla, según se dijo. Ciertamente, se trata de una obra de consideración, formada por chapas de plata vistosamente repujadas, que enmarcan molduras doradas, componiendo de este modo una cruz de brazos rectos y planos. Típica de un barroco temprano, mantiene aún el repertorio geométrico de décadas anteriores, aunque combinado con jugosos follajes, bien trabajados, todo lo cual da lugar a una profusa decoración de escaso relieve, pero de muy vibrante efecto, gracias en particular al contraste de labores lisas y brillantes con otras más opacas. En definitiva, una pieza de grandes dimensiones y de aparato, que sobresale como la más importante y valiosa representación de la platería de la Semana Santa pontana y que así acredita su valor como documento histórico fundamental. Curiosamente, esta cruz se hizo entonces para que la luciera la imagen en ocasiones muy especiales, como la procesión del Viernes Santo, ya que no admitía el uso de diario por falta de espacio en el nicho que en aquel tiempo ocupaba dicha imagen. Su rica apariencia se completó unos veinte años después con una suntuosa corona de plata con flores y piedras de varios colores, de hasta 55 onzas y media, cuyo gasto se anota en las cuentas dadas por la cofradía en 1696. Y pasados otros tantos años, exactamente en 1719, se hace otra nueva corona de plata, al parecer adornada con perlas [19], que en este caso se sabe que fue realizada por el platero cordobés Juan de Lara.

Evidentemente, todo este afán de dotar a la imagen de una esplendorosa riqueza con esos añadidos de platería era una consecuencia lógica de la religiosidad impuesta por la Contrarreforma y que exacerba el Barroco, aunque no deja de llamar la atención que en última instancia representa una revitalización de la concepción medieval de imagen de rico y suntuoso aspecto con particular derroche de metales preciosos y elementos policromos. Ello conlleva una trascendentalización de la realidad, que sorprendentemente se aplica a una imagen que antes que nada ofrece en sí misma la apariencia de una verdadera realidad, sufriente y dolorosa [20]. En este punto, resultan más que oportunas las consideraciones de un fraile dominico de Antequera, publicadas en 1636, según las cuales «vestir a Christo Nazareno de Túnica de preciosidad, y ponerle una soga de oro y perlas, pues por lo que tiene la soga de soga, la Cruz de Cruz, y de Túnica la Túnica, dizen y dirán al más simple, que va padeciendo Christo en la calle de la amargura, y por lo que tienen de ser oro, de seda, o de perlas nos pregonarán la gloria del Hijo de Dios» [21]. Desde luego, parece

---

19 Así se deduce de la mención de una corona de plata y perlas en el inventario de la cofradía de 1754. Ver J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., p. 176.

20 En estas cuestiones, es de gran interés la cita de M. PÉREZ SÁNCHEZ, «El esplendor de la devoción. Algunos aspectos del arte del bordado y del textil en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena». *«In gloriam et decorem». El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 24 y ss.

21 M. PÉREZ LOZANO, «La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento». *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Vol. II. Córdoba, 1991, pp. 801-807.

más que evidente que esa acumulación de platería va más allá de un mero recurso estético o artístico y que en sí viene a simbolizar un profundo mensaje teológico; ni más ni menos, contribuye a dar expresión en la imagen misma a la doble naturaleza de Cristo, divina y humana.

Este característico enriquecimiento no se limitó por entonces a la imagen de Jesús Nazareno, pues hay constancia de que otras también fueron engalanadas con algunos elementos de platería. En la propia cofradía de Jesús Nazareno se conoce el caso de una Virgen de la Soledad que por ese tiempo poseía. Por el inventario realizado en 1711 se tienen noticias de un completo aderezo de plata, que incluía la oportuna diadema, el emblema doloroso con los siete cuchillos, que era sobredorado con piedras azules, un sol de 31 onzas y otros elementos que adornaban la estola y el manto, éste con treinta y seis estrellas, cada una con un peso de media onza[22]. Algo semejante ofrecía la Virgen de la Soledad del Dulce Nombre. Según un inventario de su hermandad de 1735, su manto se enriquecía con veintitrés estrellas de plata, aunque también contaba con otras seis que se acoplaban al palio de su paso procesional, junto a un lucero, que había sido sobredorado en la vecina ciudad de Lucena, tal como reflejan las cuentas de 1731 [23].

Como demuestra esa antigua Virgen de la Soledad de la cofradía de Jesús Nazareno, fundamental dentro del ajuar mariano era la diadema. Ninguna de ese tiempo se conserva, pues entre las más antiguas de las conocidas se encuentra la de la Virgen de la Soledad de la iglesia del Dulce Nombre, que parece datar de mediados del siglo XIX. Quizás se realizara a raíz del manto bordado en 1857 [24]. Pero, aun así, evoca los característicos modelos barrocos con su repujada decoración de follajes y rayos alternados, ondulantes y rectos, estos últimos con estrellas, más cruz central sobre orbe. Llama la atención por su tamaño más bien reducido, en contraste con la más grande de la Virgen de los Dolores, rica obra de oro realizada en 1920, que desapareció en la Guerra Civil, aunque se conoce por viejas fotografías[25]. Una y otra testimonian la supervivencia de una tradición en esos ajuares de las Dolorosas.

Las imágenes se engalanaban en especial para sus salidas procesionales, incluso lo dicho respecto a la cruz de Jesús Nazareno resulta más que ilustrativo. Ello da idea de la importancia concedida a la procesión y del cuidado puesto en su ornato. Y no sólo hay que referirse al adorno de las imágenes y de sus pasos, como confirma el referido palio dieciochesco de la Virgen de la Soledad, sino igualmente al del cortejo. El deseo de dotar al mismo de un particular sentido de riqueza y esplendor llevó a incorporar la platería a las insignias, principalmente a los estandartes. De este modo, aún se conserva en Puente Genil una serie de bellas placas o cartelas del siglo XVIII con las correspondientes imágenes titulares de las cofradías y hermandades,

22 J.S. JMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., p. 133.
23 J.L. AIRES REY, ob. cit., p. 310.
24 Noticias sobre este manto en J.L. AIRES REY , ob. cit., p. 311.
25 J.L. AIRES REY, ob. cit., p. 255.

concebidas como si se trataran de especie de medallones o cuadros en relieve, incluso con vistosos marcos, todo ello conforme a una moda muy dieciochesca[26], que tiene su paralelo en relieves de madera policromada, como el la V irgen de la Leche de Francisco Salzillo, existente en la Catedral de Murcia.

La más antigua de todas esas placas es la de la cofradía del Señor de la Humildad, que incluso ofrece la curiosidad de presentar la imagen primitiva del titular [27], sentada en un simulacro de bloque de piedra. En el frente de éste fi gura la inscripción: «Dio de limosna al Sto. Christo de la Vmildad y pasencia miguel muñoz de Astorga Año 1715 siendo mayordomo». Rodeada de un motivo sogueado, dicha placa es fundamentalmente escultórica, mostrando la mencionada imagen con la columna de los azotes a su derecha y una pareja de ángeles llorones que en alto sostienen una preciosa corona de follajes. Destaca por su buen trabajo así como por una cuidad composición, incluso con un logrado efecto de perspectiva, a pesar de su fondo plano uniforme, pero que ofrece la ventaja de resaltar el señalado dibujo de los contornos. Todo ello da a entender la atención que se les prestaba a estas piezas, que eran dignas del mayor interés por su valor emblemático, como representativas de las cofradías y de su rango.

Muy distinta es la placa de la antigua hermandad de la V irgen de los Dolores. Como obra de 1770 aproximadamente[28], acusa lo característico de lo rococó. Pero, en particular, cabe insistir en la circunstancia de que ya no es el simple relieve rectangular de la cartela del Señor de la Humildad sino que se concibe a manera de medallón oval, además con gran protagonismo del marco decorativo, tal que podría aplicarse el dicho popular de que hay más marco que cuadro. En otras palabras, con el paso del tiempo se fue imponiendo otro tipo de placa, que el Rococó convirtió en oval y, sobre todo, ornamental, conforme a sus típicos diseños y gustos. Esquema oval y rico marco decorativo también presenta la placa que se hizo para la hermandad de la Oración en el Huerto, que lógicamente luce una escena con tal pasaje. Pero su realización en los últimos años del siglo XVIII impone claramente aspectos neoclásicos, como los laureles que orlan dicha escena, si bien persiste todavía algo del Rococó anterior, que tan arraigado estuvo en los obradores de platería en Córdoba. En efecto, en este caso se documenta como una obra cordobesa de Manuel Repiso, fechada en 1797, según acredita su completo marcaje.

---

26 Sobre la moda dieciochesca del relieve ver C. BELDA NA VARRO, «La Escultura Europea del siglo XVIII». *Rococó y Neoclasicismo* . Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe. V ol. VIII. Madrid, 1996.

27 Esta primitiva imagen fue sustituida por una magníficca talla sevillana, del círculo de Pedro Roldán, que trajo a Puente Genil en 1706 una religiosa carmelita descalza, la madre Gregoria Francisca de Santa T eresa (A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 341 y J. RIV AS CARMONA, *Puente Genil Monumental*. Puente Genil, 1982, p. 77).

28 Por este tiempo la hermandad de la V irgen de los Dolores alcanza verdadera notoriedad, como demuestra el hecho de que se hicieron reglas de ella en 1769 y también la realización de un hermoso retablo, obra del artista lucentino Pedro de Mena Gutiérrez (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil I…* ob. cit., pp. 65 y ss.).

Esta tradición dieciochesca de las placas de estandarte es heredada en las centurias siguientes, a fin de seguir completando el ornato de las procesiones. Dentro del siglo XIX se lleva a cabo la placa de Jesús Nazareno, que todavía perpetúa la forma oval de las de la última parte del Setecientos, aunque se reduce notoriamente su aspecto decorativo, que en realidad se limita a una discreta bordura de cortos rayos, al tiempo que vuelve a ganar protagonismo lo escultórico, como en la placa del Señor de la Humildad, dado que en sumario paisaje predomina la figura del Nazareno, fuertemente caracterizada en sus valores plásticos. De parecida estirpe es la placa de María Santísima de la Soledad, también con pequeños rayos en su contorno, si bien se trata de una placa octogonal alargada. Ésta se realiza para el estandarte de 1849 [29] y por su marca se conoce que fue labrada por el platero cordobés Rafael González.

Además de los estandartes, desempeñaron un importante papel en las procesiones otro tipo de insignia, las varas destinadas a ciertos hermanos de las cofradías, que en Puente Genil se conocen como bastones. Originariamente, la parte metálica se reducía al remate, donde se representaba el emblema de la cofradía o hermandad. Un buen ejemplo de ello se tiene en una antigua cartela de tipo rococó, realizada en bronce dorado y policromado, que conserva la cofradía de Jesús Nazareno. En la actualidad, por el contrario, se ha impuesto la vara completamente plateada, como son los bastones realizados por Casa Angulo de Lucena, entre otras para la cofradía de María Santísima de la Soledad.

Por su carácter representativo, estos bastones y sus cartelas fueron objeto de particular cuidado y mejora. Así lo demuestra el hecho de que en 1872 la de Jesús Nazareno acordase la realización de veinticuatro bastones con escudo de plata, dado que los existentes «les hace desdecir mucho de los que usan las demás cofradías» [30]. Otro tanto cabe señalar con los veinte que son incorporados por la misma cofradía de Jesús tras un cabildo de 1912, donde se decide a su vez que fueran plateados los cuarenta ya existentes [31]. Igual procedimiento se observa en otras cofradías, como la de Santo Sepulcro. En 1885 decide encargar seis bastones a los herederos de Leoncio Meneses de Madrid, casa que también proporcionó en 1905 la vara del estandarte[32].

Ciertamente, la Semana Santa de Puente Genil se convirtió en un buen cliente de Casa Meneses. Además de ocuparse de esos enseres de procesión, se sabe que intervino en el paso de la Virgen de los Dolores, donde destaca una grandiosa peana,

---

29 Archivo de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad y Dulce Nombre de Puente Genil. *Libro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad del Dulce Nombre de Jesús de 1728 a 1873.* Cuentas de 1849, del hermano mayor Miguel Carmona.

30 J.S. JMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., p. 193.

31 A. VILLAR MOVELLÁN, «El Mensaje Artístico…» ob. cit., p. 75.

32 J.L. AIRES REY, ob. cit., pp. 339 y 344.

de estilo neogótico [33], cuya existencia se constata en 1889 [34]. También es obra suya el paso del Lavatorio, que igualmente se hizo conforme a la tradición neogótica [35]. Se revistieron de platería tanto el zócalo de la plataforma como los frentes de la repisa superior, además de completarse con aparatosos candelabros provistos de ángeles, conjunto que subsiste aunque modificado para adaptarse a las reformas posteriores.

Junto a esos pasos hay que considerar el de Jesús Nazareno, cuya realización data de 1906[36]. Las fotografías de ese tiempo reflejan su configuración original con una repisa guarnecida con friso de plata[37]. Se trata de una aplicación de chapa que, a imitación de modelos barrocos, ofrece unos hermosos repujados, simulando aparatosos follajes con flores; su recorrido es jalonado por cartelas doradas, que contrastan con el blanco general. Desde luego, al introducir esa plata en el paso de Jesús debió pesar el ánimo de armonizar y conjuntar con la cruz, tanto por lo que se refiere a los relieves decorativos como por lo que respecta a la combinación de plata con algunos elementos sobredorados. Muy afortunadamente, dicha labor de platería se conserva y sigue luciendo en el paso, a pesar de reformas y ampliaciones.

Paralelamente a este exorno de las imágenes y de sus procesiones, se prestó el debido interés al ajuar del culto que se les tributaba en sus templos. Muy ilustrativo resulta al respecto el ejemplo proporcionado por la iglesia de Jesús Nazareno, que por encima de todo da idea de que la platería litúrgica fue merecedora de una importante atención y de que fue objeto de un continuado incremento, en consonancia con la significación otorgada al culto celebrado ante la imagen titular, entre misas, fiestas y jubileos, según acredita la documentación. En un principio ese ajuar se limitó a lo mínimo, tal como refleja el inventario formalizado el 1 de mayo de 1651, donde sólo se registra un cáliz de plata. Algo se acrecienta en los comienzos del siglo XVIII, anotándose en el inventario de 1711 dos cálices, uno de copa dorada con su patena que pesaba 18 onzas y cuartillo y otro de 32 onzas, más patena de 3, que debe ser el cáliz dorado, de 180 reales de costo, que figura en las cuentas de ese mismo año. El inventario de 1754 lleva también dos cálices, además de un relicario grande y otros dos pequeños y un par de campanillas [38]. No obstante, hay que resaltar la importante renovación que se produce a partir del último cuarto

33 Ibídem, p. 256.

34 J.S. JMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., p. 217.

35 J.L. AIRES REY, ob. cit., p. 142.

36 Para el paso y su historia se remite a A. VILLAR MOVELLÁN, «El Mensaje Artístico…» ob. cit., pp. 65-70.

37 En relación con ello debe estar el regalo de unas barras de plata, posiblemente utilizadas en estas labores de platería de la repisa de las andas. Este dato es recogido por J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., p. 211.

38 J.S. JMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., pp. 121, 132, 136 y 176.

del Setecientos, propiciando la incorporación de diversas piezas de plata, que por fortuna aún se conservan [39].

Las principales piezas tienen por autor al platero cordobés Manuel Repiso, un maestro que por lo que parece estuvo muy vinculado a los encargos del mundo semanantero de Puente Genil, pues como se recordará también corrió con la realización de la placa de la Oración del Huerto. Su contribución comenzó en 1778 con un cáliz y continuó con otro en 1800. A pesar de los años que los separan, ambos cálices son prácticamente iguales y se ajustan a un tipo muy usual en la platería cordobesa del siglo XVIII, que sobre todo se caracteriza por la más absoluta limpieza, aunque la ausencia de decoración se compensó con un diseño muy correcto, de bellos juegos de curvas en sus perfiles y acertadas proporciones en el todo y en las partes, de suerte que denota un especial sentido de nobleza y dignidad. Este aspecto y, por supuesto, un precio más económico que en las obras de mayor labor hicieron que fueran piezas muy demandadas y, desde luego, se ajustarían bien a las posibilidades de estos templos vinculados a las cofradías. La iglesia del Dulce Nombre también conserva un cáliz de esta misma clase, obra de Manuel Azcona y Martínez y fechado en 1791 [40].

Manuel Repiso aún hizo otra pieza más para la iglesia de Jesús Nazareno en el citado año de 1800. Es un ostensorio de notorio empaque, si bien en lo esencial se mantiene en ese purismo característico. Pese a este parentesco con los cálices, varía de ellos en su más rígida geometría, que claramente avanza hacia lo neoclásico, amortiguándose así los gráciles juegos curvilíneos, propios de lo barroco o rococó, que esos cálices aún ofrecen. No obstante, el peso de la tradición dieciochesca se sigue advirtiendo en el ondulante viril y su sol con pedrería.

Pocos años después se incorporan otras importantes piezas de platería a la iglesia de Jesús, principalmente dos lucidas lámparas de Estilo Imperio, que vinieron a sustituir la antigua del siglo XVII. De nuevo se tratan de creaciones cordobesas, aunque de distintos maestros, una de Manuel Aguilar y otra de Manuel Azcona, el mismo platero que se ocupó del cáliz del Dulce Nombre. Pasada la Guerra de la Independencia, en 1818, se adquiere un copón típicamente neoclásico, que una vez más se debe a un platero cordobés, con marca Sánchez. Asimismo una vinajeras, ya de metal plateado.

En la segunda mitad del siglo XIX prosiguió el enriquecimiento del ajuar de culto, incluso con una aportación de la relevancia del juego de altar que el ilustre

39 Este aumento se produce tras la reconstrucción de la propia iglesia y de su dotación con retablos. Por tanto, una vez mejorado el edificio y su amueblamiento se pasó a realizar lo propio en el ajuar de culto.

40 No deja de llamar la atención que este cáliz coincide en fechas con una importante reforma que se practicó en este templo del Dulce Nombre, concluida para 1791 (J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil…* ob. cit., p. 82).

prócer don Carlos Delgado y Parejo regaló en 1873, juego que incluía cruz de celebración, seis candeleros, sacras, atril, vinajeras, portapaz, incensario y naveta [41].

LA ÉPOCA ACTUAL

Los últimos tiempos marcan una de las grandes etapas, sin duda la que representa la más altas cotas de la Semana Santa pontana, que continuamente ha visto incrementar sus cofradías y corporaciones y, a su vez, el esplendor de su celebración, en correspondencia con un pueblo que no ha parado de crecer y de progresar, a pesar de los altibajos y de los cambios. En este contexto de apogeo, la platería es objeto de un espectacular desarrollo, detrás del cual hay dos causas fundamentales; a saber, el empeño de renovar y mejorar las imágenes y los pasos ya existentes o la necesidad de abastecer los nuevos. Por tanto, tal desarrollo es muy sintomático del deseo de enriquecer y magnificar la Semana Santa, incluso de ponerla a la altura de lo que sucede en las grandes Semanas Santas andaluzas. Este anhelo, particularmente la emulación a Sevilla, tampoco puede olvidarse a la hora de explicar la importancia concedida a la platería.

En el exaltado ambiente religioso y devocional de la Postguerra debe situarse el inicio de tal apogeo de la platería. El prurito por adaptar las imágenes de la Virgen a los característicos patrones sevillanos, ya patente en los años 40, y la necesidad de reponer alguna pérdida trajeron consigo unos primeros encargos de importancia, orientados fundamentalmente hacia obradores cordobeses, que en esos años fueron los principales proveedores de la Semana Santa de Puente Genil. Se trata de una serie de coronas imperiales destinadas a sustituir las tradicionales diademas que habían tenido hasta entonces esas imágenes marianas. En 1942 se hizo por Díaz Roncero la corona de la Virgen de los Dolores, siguiendo un año después la de la Virgen de la Soledad, de Juan Gabriel Lama Cuesta, y en 1944 la de la Virgen de las Angustias, de Francisco Ruiz Ruiz[42]. Por los años 50 se incorpora alguna corona más, caso de la nueva de la Virgen de la Soledad, de muy elegante y hermosa traza y cuidada ejecución, que bajo inspiración barroca se realizó en el taller cordobés de J. Aumente para el año 1956 [43]. Pero en este tiempo de Postguerra la empresa más relevante viene dada por el conjunto labrado para el adorno del altar mayor de Jesús Nazareno, especialmente para celebraciones como el quinario de Cuaresma y su Función de las Cien Luces, en cuya confección intervino la prestigiosa Casa Angulo de Lucena, otro de los grandes abastecedores de Puente Genil y su

41 J.S. JMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., p. 200.

42 Noticias sobre estas coronas en J.L. AIRES REY, ob. cit., pp. 256, 274 y 307. Asimismo M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «La corona procesional en Córdoba. Aproximación tipológica». *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 183 y 185.

43 Según acredita la correspondiente factura, expedida a 12 de marzo de ese año, que aún conserva la cofradía. Se reproduce y publica en la *Revista Cofradía María Santísima de la Soledad y Dulce Nombre de Jesús* nº 9. Puente Genil, 2002, p. 9.

Semana Santa. En 1955 se estrena el frontal, muy vistoso con su diseño calado que incorpora el emblema JHS y otros motivos de la Pasión entre abarrocados follajes relevados. También datan de ese mismo año los seis magníficos candeleros de altar, en nada inferiores a los del siglo XVIII [44], y del siguiente año es un expositor para el culto eucarístico, que luce columnas torsas semejantes a las que tiene el frontal. Este conjunto es suficiente para señalar el nuevo rumbo que va tomando la Semana Santa y el papel que en tal renovación desempeñó Jesús Nazareno, el cual se pone asimismo de manifiesto con los cuatro faroles que en 1945 confeccionara el citado maestro cordobés Francisco Ruiz Ruiz para el exorno del paso, «del mismo estilo de los de Jesús del Gran Poder de Sevilla», según consta en una junta directiva de la cofradía de 30 de septiembre de dicho año [45].

Los faroles de Jesús Nazareno fueron con una importante reforma del paso, que a su vez incluyó otros adornos de plata para completar lo ya existente de platería [46], o sea el friso repujado. Tal reforma es indicativa del protagonismo que adquieren los pasos en esta etapa, tal que puede decirse que su ornato representa uno de los aspectos que ha recibido mayor atención por parte de las cofradías, tanto de las antiguas como de las nuevas. Por supuesto, la platería se ha convertido en elemento esencial de dicho ornato, sobre todo en los pasos de Virgen, que cada vez más se enriquecen con canastillas o respiraderos, candelerías delanteras y de cola, jarras, varales de palio, etc. Los esfuerzos requeridos para tal engalanamiento de platería pueden quedar bien ilustrados con el caso que proporciona el paso de la Virgen de la Soledad, que durante décadas ha sido objeto de continuas reformas y mejoras.

Es una historia que debe remontarse al año 1943. La nueva estructura de entonces exigió el encargo de candelería y varales de palio, que se efectuó en Casa Angulo de Lucena, desde entonces vinculada a la cofradía y su abastecimiento de platería. Entre 1960 y 1961 se le encomienda la realización de unos nuevos varales, muy grandiosos y adornados, cuando el paso se amplia y pasa de los diez varales a los doce[47]. Unos años después, sobre 1970, proporciona los vistosos respiraderos repujados, que constituyen uno de los principales proyectos de mejora del paso y, desde luego, uno de sus más hermosos adornos. También por este tiempo se adquiere en dicha casa una pareja de ánforas que durante años ha acompañado a la Virgen en sus salidas procesionales, aunque ya sólo se destina a su uso en el camarín de la Virgen. El anhelo de mejorar el paso determinó que en la segunda mitad de los años 70 la cofradía volviera a empeñarse en importantes realizaciones, a cuyo

44 Otros semejantes también fueron realizados para los cultos de la Virgen de la Angustias.

45 Una vez las noticias de esta obras dedicadas a Jesús Nazareno las suministra J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., pp. 264, 266 y 274.

46 Las orlas de plata de los medallones se realizaron para 1950 (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II…* ob. cit., p. 265 y A. VILLAR MOVELLÁN, «El Mensaje Artístico…» ob. cit., p. 68).

47 J.L. AIRES REY, ob. cit., pp. 313-314.

diseño contribuyó el sevillano Francisco Carnerero, aunque la ejecución corriera nuevamente por cuenta de Angulo. A este momento pertenecen las candelerías, tanto la muy completa y elegante que se dispone en la primera parte del paso como la de cola, muy espectacular en su aparato y decoración, e igualmente los varales de palio definitivos, que arrancan de bellos basamentos a manera de jarra panzuda y se desarrollan en cañas de fino ornato. Asimismo se recibe por donación una imagen de plata del Señor de la Humildad y Paciencia, que llegó a presidir el frente del paso. Más recientemente, la peana de madera tallada y dorada que fue el trono de la Virgen desde antiguo se ha sustituido por otra con aplicaciones de platería, aprovechadas de la crestería del palio. Y, por último, en el año 2009 se ha terminado de completar el paso con unas lucidas jarras, que son obra de Orfebrería Paula de Lucena [48].

Esta larga historia del paso de la Virgen de la Soledad es, ciertamente, un magnífico ejemplo del gran papel concedido a la platería desde mediados del siglo XX y de su especial desarrollo e incremento. Pero no sólo hay que referirse a lo que supone de aumento sino también a la búsqueda de calidad o de una obra cuidada y bella. Por ello no extraña que se haya acudido a acreditados talleres y de renombre en el mundo cofrade. Ya se ha señalado el protagonismo de los orfebres de Córdoba en el tiempo de la Postguerra. Asimismo la muy importante aportación de Casa Angulo de Lucena, sobre todo entre los años 50 y 70 [49]. Además de su contribución al altar de Jesús Nazareno y al paso de la Virgen de la Soledad, en su haber se cuentan otras realizaciones como el paso de la Virgen de la Esperanza o piezas de la importancia de la corona de la Virgen de los Dolores, de 1964[50]. Por los años 80, después de ese abastecimiento en el ámbito cordobés, las miras se dirigen hacia Sevilla y , en particular, se impone el encargo al artista Manuel de los Ríos. Su labor coincide con el gran esplendor conocido en las últimas décadas y con la incorporación de diversas imágenes en las procesiones de Semana Santa [51]. Ello, evidentemente, ha requerido mucha obra de orfebrería, que en buena medida se ha canalizado hacia el obrador de Ríos. Así, puede darse relación de un importante número de piezas, entre las que se cuentan las coronas imperiales de la Virgen de los Ángeles, de la Virgen del Consuelo, de la Virgen de la Victoria, la Virgen de la Vera-Cruz y Ntra. Sra. de la Cruz, junto a las diademas de la Virgen de la Guía, la Virgen del Amor y María Santísima de la Soledad. Además del exorno de las imágenes, el propio orfebre ha trabajado en el arreglo de varios pasos, como el de la Virgen de la Esperanza o el de la Virgen de los Dolores, al que ha suministrado nuevos candeleros de cola, sin olvidar el de la Virgen del Amor y su hermoso ornato de platería, que ha contado

48 Agradecemos la información suministrada por los hermanos de la cofradía don Rafael Montero Urbano, don Rafael Rivas Moriana y don Rafael Montero Rivas.

49 Sobre este obrador lucentino ver M.T. DABRIO GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 189-190.

50 J.L. AIRES REY, ob. cit., p. 256.

51 A.J. ILLANES VELASCO, «Semana Santa, segunda mitad del siglo XX», en AA. VV, *Medio siglo de Semana Santa en Puente Genil 1959-2009* . Córdoba, 2009, p. 70.

con la aportación en el diseño del imaginero sevillano Antonio Dubé de Luque, autor de la propia imagen de la Virgen[52]. Indudablemente, esta presencia de artistas sevillanos es un signo elocuente de la influencia de la Semana Santa de Sevilla.

A pesar del gran débito a Manuel de los Ríos, también se observa en las fechas más recientes una vuelta al ámbito cordobés, específicamente a Lucena, donde Orfebrería Paula se ha convertido en un obrador muy solicitado por las cofradías pontanas, en especial de las de última creación. La cofradía del Cristo de las Penas y Ntra. Sra. Reina de los Ángeles es bien representativa en este sentido. Dicha casa no sólo ha engalanado sus pasos sino que también se ha encargado de la platería de la cruz que abraza el titular. Asimismo ha atendido otros encargos para la Virgen del Rosario, de la cofradía del Cristo de los Afligidos. No obstante, lo verdaderamente llamativo es que el mismo Puente Genil en los últimos años ha logrado tener un obrador de orfebrería propio para su Semana Santa, gracias a la actividad del artista local Jesús María Cosano. En su haber se encuentran importantes creaciones, desde la reciente corona de la Virgen del Consuelo, de muy acertada inspiración dieciochesca, a la nueva candelería del paso de la Virgen de los Dolores, sumamente original en su diseño neogótico, lo que revela una versatilidad del autor, además de una notoria calidad. A su vez, ha llevado a cabo la restauración y ampliación del paso del Lavatorio[53], aumentando la altura del adorno original de Casa Meneses[54]. Sobre todo, esta aportación de Puente Genil manifiesta de un modo muy elocuente el papel concedido a la platería y la orfebrería dentro de su Semana Santa y, desde luego, sirve de colofón, mejor dicho, del más oportuno colofón a una historia repleta de realizaciones.

En sí misma, esta historia revela los derroteros seguidos por la Semana Santa pontana en el curso de los siglos, hasta desembocar en el esplendor adquirido desde mediados del siglo XX. Más aún, da ejemplo del estrecho vínculo entre Semana Santa y platería, del creciente protagonismo de ésta en la celebración de aquélla y, sobre todo, del valor que tiene como documento fundamental de la propia Semana Santa y su significación histórica. En suma, estudiar desde este sentido histórico la platería semanantera contribuye a comprenderla mejor y, por extensión, a conocer más profundamente lo que es la Semana Santa y todo lo que ha aportado a la creación artística, como expresión de sus devociones, de sus cofradías, de sus tradiciones y renovaciones y también de unos sentimientos y de unos anhelos.

---

52 La mayor parte de las noticias sobre la aportación de Manuel de los Ríos a la Semana Santa de Puente Genil procede del libro de J.L. AIRES REY, ob. cit.

53 Esta reforma data del año 2008 (A.J. ILLANES VELASCO, ob. cit., p. 62).

54 Para estas últimas realizaciones de orfebrería se ha contado con la información suministrada por don Plácido Pérez Ruiz y don Tomás Herrería Gómez, ambos muy involucrados en el mundo de la Semana Santa pontana y de sus cofradías.

La custodia procesional del Corpus Christi de Santa María de Linares (Jaén), obra del platero Tomás de Morales

*MIGUEL RUIZ CALVENTE**
Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XVI fue para el antiguo Reino de Jaén una larga época de fl orecimiento agropecuario, determinado por un vertiginoso aumento demográfi co palpable no sólo en las ciudades más importantes –Jaén, Úbeda, Baeza, Andújar y Alcalá la Real–, sino también en la mayoría de las villas y aldeas [1]. Este esplendor económico y poblacional infl uyó en el planteamiento y ejecución de grandes proyectos edicilios propiciados por la Monarquía, la Nobleza y por la Iglesia Católica. El Renacimiento giennense, en constante revalorización, asombra por la cantidad y calidad en todas sus manifestaciones, muchas de ellas pendientes aún de estudio. Junto a los encargos de gran envergadura como la construcción de las catedrales de Jaén y Baeza, cuyas fábricas siguen los postulados del gran arquitecto Andrés de Vandelvira, también son dignos de toda mención otros trabajos dentro de las artes suntuarias. La desaparecida custodia del Corpus de Jaén, obra del platero Juan

---

* MIGUEL RUIZ CALVENTE. Grupo de Investigación HUM. 573: «Arquitecto Vandelvira». Universidad de Jaén.

1 J. RODRÍGUEZ MOLINA, «Jaén en el siglo XVI. Época de esplendor», en *Historia de Jaén.* Jaén, 1982, pp. 269-300.

Ruiz «el Vandalino», puede servir como muestra del altísimo nivel alcanzado en el campo de la orfebrería, pues es una de las grandes custodias renacentistas de traza turriforme labradas en España[2].

Linares, aldea perteneciente al término juridiccional de la ciudad de Baeza desde el siglo XIII, gracias al mencionado auge económico pudo alcanzar su independencia bajo el reinado de Felipe II. Los trámites, iniciados en 1564, dieron su fruto el 15 de agosto del siguiente año, quedando obligados el Concejo y vecinos pagar a la Corona la no despreciable suma de 20.000 ducados [3]. Sin duda debieron jugar un papel importante en el proceso emancipador de la nueva villa algunas familias nobles que –procedentes de Baeza– se habían asentado en la floreciente aldea en siglos anteriores: Benavides, Dávalos, Zambranas y Biedmas. Estas y otras ramas nobles junto con el Concejo y Obispado de Jaén erigieron un hermoso templo parroquial gótico avanzado el siglo XV, que vino a sustituir a otro anterior, el cual figuraba bajo la advocación de Santa María desde 1311 dentro del Arciprestazgo de Baeza [4].

El incremento demográfico de Linares, que pasó de 657 vecinos en 1528 a 1059 en 1586, motivó un aumento de la feligresía. La fábrica gótica ya no era suficiente para la creciente población, proyectándose su sustitución por una nueva que tan sólo se materializó en el primer cuerpo o Capilla Mayor, obra tardía de Andrés de Vandelvira[5]. El Concejo de la nueva villa de Linares, orgulloso de haber conseguido su carta de libertad de Baeza, se volcó en el nuevo proyecto arquitectónico del templo, pero también en todas las manifestaciones –tanto religiosas como civiles– que pudiesen dar prestigio y honorabilidad a la población. Como en el resto de España, la celebración de la festividad del Corpus Christi era ocasión única para engalanar la villa y contribuir a la magnificencia de la procesión de la custodia. Señala al respecto F. Ramírez[6] –en la última década del siglo XIX– que el Corpus era ya en el XVI la fiesta que con más lujo y solemnidad se celebraba en Linares, remontándose a 1520 la noticia más antigua. Al parecer, una de las actividades festivas más destacadas eran «(...) *los pasos, danzas y representaciones que a guisa de batidores iban regocijando a la muchedumbre*». El Concejo de la Villa estimuló estas manifestaciones lúdicas; en el acta del Cabildo de 7 de mayo de 1570 se precisan los incentivos que alcanzarían aquellos que participasen: «(...) *que con motivo de*

---

2 M. RUIZ CALVENTE, «Juan Ruiz «el Vandalino»: nuevas aportaciones documentales sobre la destruida custodia del Corpus Christi de la catedral de Jaén», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 673-692. Al respecto, vid.: M.J. SANZ, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su Escuela.* Córdoba, 1999.

3 M.J. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, y J. SÁNCHEZ CABALLERO, *Una villa giennense a mediados del siglo XVI*. Jaén, 1975, pp. 37-41.

4 J. RODRÍGUEZ MOLINA, *El obispado de Baeza-Jaén. Organización y economía diocesanas. (Siglos XIII-XVI).* Jaén, 1986, p. 21.

5 M. RUIZ CALVENTE, «La vandelviriana Capilla Mayor de Santa María de Linares. Estudio histórico-artístico». *Senda de los Huertos* nº 37 (1995), pp. 59-70.

6 F. RAMÍREZ GARCÍA, *Linares: documentos y apuntes de tiempos antiguos.* Estudio preliminar y notas por: J. SÁNCHEZ CABALLERO y F. LÓPEZ GALLEGO. Jaén, 1999, pp. 405-407.

Lámina 1. *Custodia del Corpus. Parroquia de Santa María, Linares.*

la Fiesta del Santísimo Corpus Christi, se pregone que todos los que en la procesión quisieran sacar danzas a invenciones, que las saquen, y que el que mejor invención saque se le dará el premio que al Concejo pareciere (...)»[7]. También nos refiere F. Ramírez[8], que: «*La antigua Custodia de madera tallada y dorada era conducida en hombros por cuatro sacerdotes*[9]*, y las varas del palio eran llevadas, en virtud de cierto privilegio, por los Alcaldes Ordinarios y cuatro Regidores más antiguos del Concejo desde la Iglesia hasta el Pontón, y desde aquí a la Iglesia por los demás Regidores que seguían en categoría o antigüedad, guardando en ello un riguroso turno y sin que ninguno cediese un ápice de su derecho, a pesar del disgusto que esto producía a*

7 J. RAMÍREZ GARCÍA, ob. cit., pp. 406-407. Precisa F. RAMÍREZ GARCÍA (ob. cit., p. 407) que para poder pagar los gastos el Concejo de la villa de Linares solicitó los pertinentes permisos para ello a la Corona: «(...) en 14 de julio de 1576 el «*Rey Felipe II autorizó al Concejo para que de sus Propios y Rentas gastase en la Festividad del Corpus cuatro mil maravedís*» (...). En 23 de mayo de 1589 se obtuvo nueva Provisión para gastar hasta veinte ducados anuales; y en 2 de abril de 1596 se prorrogó la licencia para gastar cada un año siete mil quinientos maravedís; y por último en 8 de noviembre, Felipe III dio una autorización por cuatro años más, permitiendo hasta un gasto anual de 20 ducados. La misma que en 20 de agosto de 1610 tuvo a bien confirmar por otros nueve años».

8 J. RAMÍREZ GARCÍA, ob. cit., p. 406. Este texto tiene la siguiente nota en la p. 409: «Acta del Cabildo de 21 de mayo de 1520 y otras del mismo año».

9 F. RAMÍREZ se refiere al conjunto del trono procesional, nunca a la custodia propiamente dicha, pues ésta fue labrada integramente en plata en su color.

los nobles hijosdalgos del lugar que en más de una ocasión se revelaron y procuraron, aunque inútilmente, recabar para sí tal preeminencia ».

La parroquial de Santa María tuvo y tiene la prerrogativa de ser sede de todos los actos relacionados con el Corpus en Linares, conservándose en ella la custodia procesional. Esta desconocida custodia[10], motivo de nuestro estudio, es la que desde finales del siglo XVI ha venido siendo utilizada para la fi esta del Corpus, sustituyendo a otra anterior –de la que no tenemos referencias documentales– pues no se conservan los Libros de Fábrica de la iglesia, en los que con toda probabilidad se reflejarían los gastos sobre la misma. Esta custodia, labrada por el platero T omás de Morales, se asentará sobre un nuevo cuerpo y todo ello a su vez en un sagrario, aumentando consecuentemente la altura de la traza original (lám. 1).

2. EL ENCARGO DE LA CUSTODIA A TOMÁS DE MORALES

La primera noticia documentada del encargo de una custodia para el Santísimo Sacramento procede de un poder otorgado por el doctor Rodrigo de Ayala, prior de la iglesia de Santa María de Linares, ante el escribano público de esta villa Alonso de Jódar el 29 de junio de 1596 [11]; en él se precisa que se hizo contrato para hacer una custodia con el platero Francisco Morales, vecino de la ciudad de Jaén; sin embargo, en la amplia documentación que aportamos sólo en esta ocasión se cita a este platero, pues en el resto figura como artífice de dicha custodia Tomás de Morales. Debemos de entender que se trata de un error al indicar el nombre del platero en el poder [12].

10 La custodia del Corpus de Santa María de Linares fue estudiada por primera vez por nuestra parte en un Congreso celebrado en dicha iglesia hac ealgunos años; en él di a conocer la pieza como obra del platero T omás de Morales; A. GONZÁLEZ P ALAU, escultor de Linares, se hizo eco de mi investigación en: LINARES. SPLENDIDA CIVITAS. Jaén, 2006, p. 10. Mi gradecimiento a este insigne linarense por su colaboración en la realización de este trabajo. Sobre la Eucarística en Jaén, vid.: R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y Culto. El tema de la Eucaristía en la Provincia de Jaén.* Jaén, 1996, y «La Eucarística en el arte de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 146 (1992), pp. 105-154.

11 Archivo Histórico Provincial de Jaén. Sección Protocolos Notariales. Escribano Alonso de Jódar, leg. 15367, fols. 287r.-289r. 1596, junio, 29. Linares.

12 No figura Francisco Morales en la relación de plateros activos en la ciudad de Jaén de 20 de febrero de 1631, fecha de la escritura de protesta de Juan de Cervantes, en la que se apelaba ante el Rey y los señores sus alcaldes del crimen de la Real Chancillería de la denuncia hecha contra él y sus restantes compañeros de profesión por Juan de Sonarriba, Alguacil de Jaén, a causa de ejercer su oficio y arte y tener tienda abierta sin haber sido examinados. (M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de Morales: un platero giennense del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 162 (1996), p. 1399-1400. Los plateros menciondos son los siguientes: T omás de Morales, Jerónimo de Morales, Juan de Cervantes, Francisco Pérez de Roa, Miguel de Morales, Juan Pérez de Roa, Blas Delgado, Juan de Morales, Damián Fresnillo, Pedro Téllez, Blas de Mercado, Diego de Orozco, Juan de Hortuño, Gerónimo Delgado, Fernando de V ilches y Juan de Frías Clavijo. En la escritura de poder (Jaén, 1 de septiembre de 1621) otorgada por Jerónimo de Morales a Cristobal de Ramos en el Pleito «(...) *en raçon de la custodia que para la dicha yglesia hiço Rodrigo de Morales* (...)», podemos observar que hay confusión entre Tomás de Morales y su hermano Rodrigo, pero el error se enmienda ya que se tacha el nombre de Rodrigo y se escribe encima el de Tomás. Este mismo error se comete en la primera hoja del Pleito: «*Demanda Jeronimo de Morales platero, çesionario de Rodrigo de Morales su tio* (...)».

En dicho documento se especifi ca muy claramente que «(...) *la dicha custodia no a de exceder su balor de plata y hechura de quinientos ducados* (...)». Por Pascua de Resurreción de 1597 T omás de Morales «(...) *la a de y entregar puesta en esta villa perfeta y acabada* (...)». El error del escribano Alonso de Jódar de confundir el nombre de T omás con el de Francisco queda perfectamente aclarado gracias a una escritura suscrita en la ciudad de Jaén entre T omás de Morales y Jerónimo de Madueña, sacristán de la iglesia de Santa María de Linares, ante el escribano Juan de Morales el 31 de mayo de 1611 [13]; en ella se registra que Tomás de Morales, platero y vecino de Jaén, recibe del citado sacristán 1460 reales para «(...) *en quenta de los que e de aver en raçon de la custodia de plata que me encargue de haçer para la dicha yglesia mayor de la dicha villa por escritura que sobre ello paso ante Luis de Palma escribano publico y del numero d,esta çiudada que me refiero y esto es demas de lo que e resçevido antes de aora para la dicha custodia de que e dado cartas de pago* (...)». Se especifica también en la escritura que Tomás de Morales la entregó a Jerónimo de Madueña en blanco y sin acabar de bruñir para que fuese utilizada en la procesión del Corpus de Linares, quedando obligado éste a devolverla en un mes «(...) *para que yo la acave de todo punto e cunpla con lo qu,estoy obligado* (...)». A través de estas dos escrituras queda bien a las claras que el proceso de fabricación de la custodia se alargó muchos años, provocando ciertamente problemas entre las partes. Efectivamente, gracias a un amplio pleito entre Jerónimo de Morales, platero y sobrino-yerno de Tomás de Morales, como cesionario de éste, y el maestro Francisco de Pobes, mayordomo de Santa María de Linares, «(...) *sobre la echura de la custodia d,ella* (...)», conocemos numerosos pormenores sobre el pago de la pieza así como el proceso constructivo de la misma.

3. PLEITO ENTRE JERÓNIMO DE MORALES, COMO CESIONARIO DE TOMÁS DE MORALES, Y FRANCISCO DE POBES, MA YORDOMO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LINARES [14]

En Jaén, el 1 de septiembre de 1621, Cristóbal Ramos, en nombre de Jerónimo de Morales entregó un documento en el que se solicita el pago que aún se debía de la hechura de la custodia de Linares: « *Geronimo de Morales çesionario de Thomas de Morales sin perjuiçio de otro qualquiera mi derecho digo que el dicho Thomas de Morales mi tio hiço una custodia de plata para el Santisimo Sacramento para*

13 Archivo Histórico Provincial de Jaén. Sección Protocolos Notariales. Escribano Juan de Morales, leg. 751, fols. 674r.-675v.1611, mayo 31, Jaén.

14 Pleito-demanda de Jerónimo de Morales, platero y cesionario de su tio T omás de Morales, contra el maestro Francisco de Pobes, mayordomo de la iglesia de Santa María de Linares, sobre la hechura de la custodia del Corpus Christi de dicha iglesia. Inicio del pleito-demanda en Jaén, años 1620-1621. En lo sucesivo: Pleito de J. Morales contra Fº. de Pobes. S. XVII.

la yglesia parrochial de la villa de Linares que peso çinquenta y cinco marcos siete honzas y dos ochabas de plata y la dicha yglesia la tiene y aunque a quenta de ella y del preçio se an dado al dicho Tomas de Morales algunos marabedis por mandado de los señores obispos que an sido de este obispado se debe todabia mucha suma de marabedis y los reçibidos constaran de las cartas de pago que a los mayor domos se an dado y para que se ajuste el preçio y se sepa lo que se me debe y se me pague suplico a vuestra merced mande que la parte de la fabrica de la dicha yglesia nonbre maestro de arte de platero que junto con Miguel de Morales a quien yo nonbro por mi parte bean y tasen la dicha custodia ».

Jerónimo de Morales se formó y trabajó en el taller de Tomás de Morales, pero entre ambos hubo discrepancias debido al impago de ciertas cantidades que Tomás debía a su sobrino, por lo que éste le puso una demanda, que fue retirada el 26 de febrero de 1621 ante el escribano Antonio de Medina [15]. La antigua buena relación entre ambos queda restablecida a cambio de un poder otorgado por Tomás de Morales para que Jerónimo de Morales pueda cobrar 1800 reales que le debían por la hechura y plata de una cruz para la iglesia de Santa María de Torredonjimeno[16] «(...) *y asimismo para que cobre de la fabrica de la yglesia mayor de la villa de Linares mil y seiscientos reales que le deven del resto de plata y hechura de una custodia que hiço para la dicha yglesia* (...) *y de adereçar la dicha custodia y despues de fecha y entregada la volvio adereçar el dicho T omas de Morales y puniendolo en efecto en los mexores modo, via e forma que de derecho a lugar para mas valer otorgo y conozco y por la presente me desisto y aparto de la dicha demanda que puse al dicho Tomas de Morales* (...)»[17].

El 19 de septiembre de ese mismo año de 1621 entregó Jerónimo de T orres, en nombre del maestro Francisco de Pobes, un escrito ante el doctor Hernando Mena, provisor y vicario general, en el que se detallan una serie de datos sobre el contrato de la custodia. Se precisa en el documento que en tiempos del obispo don Sancho Dávila y Toledo (1600-1615) «(...) *el dicho Tomas de Morales dio petiçion pidiendo que su señoría mandase tasar el peso y hechura de la dicha custodia* (...) *y se mando se le pagase al dicho T omas de Morales quatro ducados de hechura por cada marco* (...)». Sin embargo, el mayordomo Francisco de Pobes detalla que cuando la custodia fue encargada a T omás de Morales bajo el obispado de don Bernardo de Rojas y Sandoval (1596-1599) una de las condiciones suscritas ante el escribano Luis de Palma es que T omás de Morales se había de llevar tres ducados

15 M. LÓPEZ MOLINA, ob. cit., pp. 1400-14001 y *Estudios microhistóricos giennenses del siglo XVII*. Jaén, 2001, p. 131.

16 Se hace referencia a esta cruz de la iglesia de Santa María de T orredonjimeno (Jaén) en M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI* . Jaén, 2005, p. 271.

17 Referencia documental tomada de M. LÓPEZ MOLINA, *Estudios…* ob. cit., p. 131, pero la transcripción del fragamento es nuestra.

de hechura por cada marco; ajustadas las cuentas, en opinión del mayordomo «(...) *Tomás de Morales esta pagado de todo lo que se le debia* (...)». Dado que las partes no se ajustaron en el aprecio de la custodia, en tiempos del prelado don Baltasar de Moscoso y Sandoval (1619-1646), y ante don Bernardo de Mena, los plateros Juan de Cervantes y Miguel de Morales nombrados por la iglesia de Linares y por Jerónimo de Morales, respectivamente, declararon que cada marco de hechura valía 60 reales, remitiéndose en cuanto al peso a la fe del contraste. Sin embargo, en Jaén a 7 de enero de 1622, ante el provisor don Francisco de Mena, fue presentada una carta por Jerónimo de T orres, en nombre del maestro Francisco de Pobes, en la que se solicita, en relación a lo pedido por T omás y Jerónimo de Morales, que la dicha iglesia quede libre «(...) *de lo que indebidamente pretende por tal como esta pagado de toda la costa que tubo la custodia de plata y hechura que el dicho T omas de Morales hiço para la dicha yglesia* (...) *y por que abiendo como an pasado mas de veinte años que el dicho T omas de Morales hiço la dicha custodia y recibio todo lo que d,ella se le debia sin deberle cosa alguna pedir a cabo de tanto tienpo lo que pide se presume su maliçia y cautela y sobre ello no a de ser* (...)».

Interrogado Tomás de Morales sobre la custodia (Jaén, 3 de marzo de 1622), declara, entre otras cosas, que en tiempos del cardenal Sandoval «(...)*por horden del prior le mando el dicho señor car denal Sandobal la hiçiese y despues abra catorçe o quinçe años que el señor don Sancho Dabila y T oledo mando le diesen dineros para que la fuese haçiendo y no se acuer da que obiese encargo mas de que el prior A yala le dio dineros y con esto la hiço y esto responde* (...)». Hace mención a la declaración del fiel constraste, pero en cuanto a lo que monta la hechura «(...) *por las cartas de pago que tiene dadas constara lo que tiene reçibido* (...)». Niega que se hiciese escritura de contrato y si se hizo no se acuerda, añadiendo [18] «(...) *porque mereçiendo a mas de seys ducados cada marco en que raçon cabia que se abia de contentar por tres ducados* (...)». Finalmente considera que no está pagado en modo alguno, que muchas veces acudió a pedir justicia ante los prelados don Sancho Dávila y T oledo

18 En esta declaración T omás de Morales niega o no recuerda que hubo escritura de contrato ante Luis de Palma, escribano de Jaén, para realizar la custodia de Santa María de Linares. Sin embargo, sabemos que la escritura se ejecutó ante el dicho escribano, como él mismo reconce en la escritura de 31 de mayo de 1611, suscrita ante el escribano Juan de Morales. En el Pleito hay constancia (31 de marzo de 1611) que por parte de Hernando de Madueña hizo diligencias para buscar buscar dicha escritura entre los papeles del escribano Luis de Palma desde el año 1592 a 1600, no dando fruto alguno dicha busqueda. Sólo restaba encontrar las referencias en los papeles del doctor A yala en Baeza, pero si tampoco hubiese resultado se comenta que se ha de pagar «(...) *a raçon de quatro ducados que con esto se avara cunplido bastante con la yglesia y no es raçon de tene enpatado a este hombre con decir que se hiço escriptura sino pareçe y asi es fuerça acavarle de pagar su travajo que da voçes por el* (...) *la custodia pesa çinquenta y seis marcos menos un poco como consta de el testimonio del contraste que tengo en mi poder que a raçon de diez ducados por el marco de plata y hechura hara vuestra merced la cuenta y vera como todavia se le deven mas de 800 reales poco mas o menos contando tanbien el adovioque hiço que por lo menos diçe s ele an de dar cien reales* (...)». No se conserva la escritura en el Archivo Histórico Provincial de Jaén.

(1600-1615) y don Francisco Martínez de Ceniceros (1615-1617) «(...) *y ansi no le an pagado mas de lo que constara por las dichas cartas de paga y que se le deben mucha cantidad de marabedis y esto responde y es la ber dad para el juramento que fecho tiene. Y lo fi rmo y es de edad de mas de çincuenta y ocho años. Thomas de Morales* (...)».

Realizó Tomás de Morales otra declaración (Jaén, 18 de octubre de 1623) sobre diversas partidas de dinero a él presentadas, en esta forma: reconoce que se le entregó el dinero de dos candeleros de plata y otras piezas pequeñas, así como 570 reales contenidos en las cuentas del doctor Ayala «(...) *los quales fueron para en quenta de la hechura de la custodia que para ella hiço* (...)»; niega haber recibido una partida de 500 reales, y otra de 264 reales, pero que si así fuese que le presenten las cartas de pago; acepta que Gerónimo de Madueña le hizo entrega de 1470 reales para la hechura de la dicha custodia, con fecha 31 demayo de 1611; fi nalmente, también acata que se le entregó en Jaén, con fecha 26 de septiembre de 1612 y con la misma finalidad, la suma de 400 reales y que lo demás se le debe. Para ir esclareciendo los pormenores del pleito se insertan otros documentos por las partes. En Linares, el 7 de diciembre de 1605, el mayordomo Pobes y el prior de Santa María solicitan del antiguo prior de esta iglesia, el doctor Rodrigo de A yala, las cuentas de fábrica, aportándose el descargo, que en cierta forma esta relacionado con la declaración del precedente de Tomás de Morales. Dichas cuentas fueron ordenadas presentar por un mandamiento del obispo don Sancho Dávila y T oledo (1600-1615) con la finalidad de averiguar los maravedís que habían sido entregados entre sus parroquianos para «(...) *azer una custodia que se a dado haçer en esta çiudad a Christobal de Morales platero* (...) *en Jaen a cinco de septiembre de DC y cinco años.* (...)». En este documento se comete de nuevo error sobre el artífi ce, pues se confunde a T omás de Morales con Cristóbal de Morales [19]. Efectivamente, en Linares, el 7 de diciembre de 1605, el doctor A yala presentó el descargo siguiente:

> «*Discargo:*
>
> *y da por discargo que por una carta de pago fi rmada de T omas de Morales en Jaen en veinte y seis de octubre de noventa y siete años dio a el suso dicho quinientos setenta reales en dineros y aunque la carta de pago es de sesenta ducados lo demas fueron unas peceçicas de plata que para la dicha custodia abian dado de limosna çiertas personas y ansi lo declaro el dicho señor prior que eran unos candeleros y otras pieças de plata mas dio por discargo que por carta de pago firmada de el dicho Tomas de Morales en veinte y dos de febrero de seiscientos e uno le pago al suso dicho quinientos reales reçibense mas da por discargo que por una çedula escripta al pareçer*

19 No figura el nombre de Cristóbal Morales en la relación de plateros activos en Jaén del año 1631 (véase nota 12).

de mano de el dicho T omas de Morales en diez y nueve de dizienbre de noventa y ocho años reçibido de el dicho señor doctor doçientos y sesenta y quatro reales y medio por mano de Francisco de la Chica vecino d.esta villa (...) se le reçiben en quenta con que el dicho doctor a de hazer buena esta partida y pagalla (...)».

Ante la falta de acuerdo se hicieron probanzas por las partes, a través de las cuales obtenemos también interesantes datos sobre el proceso y accidentes de fabricación de la custodia. Dado que se trata de una documentación que excede con mucho la extensión del presente trabajo, sólo resaltaremos las declaraciones más interesantes y que más aporten sobre la pieza. Los interrogatorios fueron realizados en Jaén el 22 de marzo de 1623. Entre los interrogados fi gura Fernando de Vilches, platero y vecino Jaén, que respondiendo a la segunda pregunta: «(...) *dixo qu,el testigo bido abra tienpo de beynte años poco mas o menos en casa de Thomas de Morales suegro de el dicho Jeronimo de Morales una custodia de plata que abia fecho para la yglesia de la villa de Linares y en lo demas se remite a la fe del contraste que por entonces era Christobal Carrillo y esto responde* (...)»; en la tercera dijo que la custodia «(...) *estaba y esta bien labrada y acabada y sigun su obra meresçia y mereçe de hechura cada marco a justa y comun estimaçion a seis ducados lo qual sabe este testigo como persona del arte* (...)»; en la cuarta expresa que estando la dicha Custodia acabada «(...) *a cabo de quatro o çinco años bido este testigo que vino por ella Jeronimo de Madueña sacristan de la dicha yglesia con or den y recaudo del mayor domo d,ella a el qual se la entrego el dicho Thomas de Morales acabada y perfeta como tiene dicho* (...)»; a la quinta comenta que al cabo de uno o dos dias «(...) *de como se entrego la dicha custodia a el dicho sacristan el suso dicho bolbio con ella a el dicho Thomas de Morales declarando y diçiendo que la cabalgadura se la abia arrojado de si y arrastrado la qual bido este testigo que benia hecha pedaços y pidio a el dicho Tomas de Morales que se la adereçase por que se açercaba el dia del Señor y no se abia de yr sin ella y asi asistio hasta que se acabo el qual adobio y adereço le pareçe a este testigo que balia beynte ducados antes mas que menos y estando ya acabada y adereçada el dicho Thomas de Morales la entrego a el dicho sacristan la qual esta en la dicha yglesia sirbiendose d,ella sigun es publico y notorio* (...)»; a la sexta, este testigo sabe que «(...) *Joan de Cerbantes y Miguel de Morales maestros plateros que tasaron la dicha custudia son peritos en el dicho arte de platero y muy enteligentes* (...)»; fi nalmente, a la septima estima que «(...) *Thomas de Morales es honbre honrado buen cristiano persona de mucha ber dad y credito y por tal es tenido y este testigo le tiene y diçe de la pregunta a la pregunta añadida dixo que este testigo sabe que la dicha custodia para tener la forma y disposiçion que tiene era y es neçesario que tubiese y tenga la plata de qu,esta hecha y que si tubiere menos no pudiera estar ni estubiera perfecta como lo esta conforme a el arte y antes debiera tener aun mas plata de la que tiene lo qual sabe este testigo por que la a bisto* (...). *Fernando de Bilches* (...)».

El testimonio de Nicolás Muñoz Gámez, oficial de platería y vecino de Jaén, coincide con F. de Vilches en la cuarta, quinta, sexta y septima, también en la segunda, pero en ésta aporta datos nuevos, ya que declara haber participado en su elaboración: «(...) *que la dicha custodia esta muy bien labrada y acabada conforme a el arte de plateros y meresçia y meresçe de hechura cada marco a seis reales antes mas que menos sabelo este testigo por que labro muncha parte d,ello y entiende el balor de la labor de la plata como oficial qu,es d,ella y esto responde* (...)». Las declaraciones de los plateros Juan de Cervantes y Miguel de Morales coinciden con las de F. de Vilches y Nicolás Muñoz Gámez, reiterándose en el precio de seis ducados por marco de hechura de la custodia los testigos: fray Pedro de la Cruz, trinitario, Diego de Orozco, familiar del Santo Oficio, y Cristóbal Carrillo, platero. Por parte de la iglesia de Santa María, con fecha 24 de mayo de 1623, fueron presentados los testigos: Fernando de Villalobos, Gerónimo de Madueña, Mosquera –sacristán– y don Martín de Vera, del Santo Oficio de Córdoba. En relación al precio de la hechura consideran que segun la escritura de concierto ante el escribano Luis de Palma el precio estaba fijado en tres ducados cada marco. Es interesante resaltar la contestación a la pregunta cuarta del sacristán Madueña: «(...) *que sabe porque tiene notiçia d,ello que avra treynta años que fue quando se hiço el conzierto de la dicha custodia tenian menos balor que de presente las hechuras de plata porque entonzes los salarios de los oficiales corrian mas baratos que de presente balen y esto es publico y notorio sin aver cosa en contrario y esto responde a ella* (...)».

En Jaén, el 29 de marzo de 1624, Jerónimo de Morales y Francisco de Pobes, en conformidad con el auto de don Fernando de Mena, con fecha de 28 del mismo mes y año, se presentaron las cuentas por ambas partes, figurando entre los firmantes Tomás de Morales. Suma el descargo que dio Francisco de Pobes «(...) *tres mil y treçientos y beinte y ocho reales que bajados de los dichos seis mil y quinientos y beinte y nuebe reales resta y es alcançado en tres mil y doçientos y un reales* (...)». Sin embargo, Miguel López de Porcuna, en nombre de Francisco de Pobes, informó al citado provisor que Jerónimo de Morales no quiso recibir el descargo de las partidas siguientes: una de 500 reales, otra de 274,5 reales y medio, una más de 2314,5 reales y medio, menos 800 reales que si aceptó haberlos recibido, «(...) *solo color de que las cartas de pago de todas las dichas partidas no pareçieron y en realidad de ver dad el dicho Thomas de Morales a reçivido todas las dichas partidas y por aver pasado tanto tiempo y aver muerto el dicho dotor Ayala se an perdido las dichas cartas de pago* (...) *a vuestra merced suplico se reçíva la informaçion que ofrezco de como el dicho Thomas de Morales reçivio todas las dichas partidas por quenta de la dicha custodia* (...)». Ante ello, Jerónimo de Morales, en Jaén el 30 de marzo del dicho año, representado por Cristóbal de Ramos, expuso que no se debía de dar lugar a un nuevo pleito porque «(...) *se veia proçeder en ynfinito y que no llegase el dia en que se aya de haçer pago a mi parte de lo que se le deve y qu,esto es lo que pretende la parte contraria con semejante*

dilaçiones (...)». Con posterioridad se llevaron a cabo nuevos autos y probanzas, aportándose documentación al respecto; de entre ésta destacamos dos escrituras; la primera es un juramento, fechado en Baeza el 8 de junio de 1624, por el cual se hace mención de la paga de 2250 reales y medio que el maestro Pobes había pagado a T omás de Morales de la hechura de la custodia que hizo para dicha iglesia; la segunda, fechada también en Baeza a 8 de julio de 1624, incide sobre el asunto aportando un descargo del dicho prior de los bienes y rentas de la fábrica, tomados con fecha 11 de septiembre de 1615, el cual es como sigue: «(...)*yten se le discargan dos mil treçientos y catorçe reales y medio que pareçe aver gastado en la custodia hechura de la custodia los dos mil doçientos y çinquenta reales a Thomas de Morales platero a buena quenta y los sesenta reales a Madueña sacristan de dos viajes que a ydo a Jaen uno a traer la dicha custodia y otro a buscar la escritura del conçierto y de una caja de madera para traerla* (...)».

El pleito, no solucionado en Jaén, llegó hasta el licenciado don Diego de Castejón, canónigo de la santa iglesia de T oledo, inquisidor y vicario general de esta ciudad y su Obispado, el cual mediante un mandamiento, con fecha en T oledo de 10 de marzo de 1627, ordenó a Francisco de Pobes pagar las costas del pleito, que habían sido solicitadas por la parte de T omás de Morales, y que ascendían a 982 maravedís. En otra escritura inserta en el pleito (Jaén, 23 de abril de 1627) se precisa que Tomás de Morales es ya difunto: «(...) *a Hieronimo de Morales platero vecino d,esta ciudad cesionario sobrino y heredero de Thomas de Morales platero difunto* (...)». El 11 de mayo de 1627 le fue notifi cado al maestro Francisco de Pobes el anterior mandamiento, declarando éste: «(...) *que tiene apelado de la sentencia y executorio de T oledo ante su Santidad y su ilustrisima el señor nunçio de España* (...)». El 2 de julio de 1627 al menos parece que los débitos por la hechura de la custodia fueron pagados, según se desprende del siguiente documento inserto en el pleito: «*Consiento y tengo por bien que se le de absoluçion a* (...) *Francisco de Pobes y Aguilera presbitero de qualesquiera çensuras en qu,este yncurrido de mi pedimiento por quanto estoy pagado de todos los maravedis contenidos en la executoria de Toledo en el pleito que entre anbos emos emos (sic) traydo sobre los preçios y balor de la custodia de plata sobre que se a seguido este pleito. Fecho en Jaen a dos dias de julio de 1627 años. Hieronimo Morales. Conçertaronse en dos myl reales* ».

4. BREVE APUNTE BIOGRÁFICO SOBRE TOMÁS DE MORALES Y JERÓNIMO DE MORALES

En los últimos años se han dado a conocer una serie de datos, tanto desde el ambito familiar como profesional, de T omás de Morales y Jerónimo de Morales, afincados en Jaén, ciudad en la que practicarán el ofi cio de platero, alcanzando merecida fama y prestigio en su profesión. Uno de los primeros investigadores en citar a Tomás de Morales como platero activo en Jaén en torno al año 1587 fue M.

Capel Margarito[20], pero será la pequeña biografía de Soledad Lázaro Damas [21] la que nos aporte su procedencia, ámbito familiar y algunas obras de su taller; según la citada investigadora, Tomás de Morales procedía de la Rioja y había nacido en Navarrete, localidad dependiente del obispado de Calahorra, donde habían residido su antepasados; se le conocen al menos dos hermanos, Jerónimo y Rodrigo, padre de Jerónimo de Morales. En el interrogatorio del Pleito descrito (3 de marzo de 1622), Tomás de Morales declara tener mas de 58 años, por lo tanto debió nacer entorno al año 1564, pudiendo situarse su muerte –tambien gracias a la documentción del Pleito– en 1627 a la edad de 63 años.Tomás de Morales se asentó en Jaén en la década de 1580, años en los que hay constancia de la permanencia en esta ciudad del famoso platero gienense Francisco Merino, con el que le unió una estrecha relación de amistad y profesional[22]. Trabajo Tomás de Merino para la catedral de Jaén, pero también para las iglesias de esta ciudad: San Ildefonso, San Bartolomé, Santa María Magdalena y San Andrés[23]. Labró otras piezas para el Ayuntamiento de Jaén. Hay constancia igualmente de encargos para las iglesias parroquiales de Villacarrillo, Baños de la Encina, Baeza y Torredonjimeno[24]. Las investigaciones de Manuel López Molina[25] enriquecen con nuevos contratos la intensa actividad de Tomás de Morales, tanto en la ciudad de Jaén como en su antiguo Reino; entre otros trabajos son dignos de mención los siguientes: una lámpara para la ermita de Consolación y una cruz para Santa María, en Torredonjimeno, una cruz para Mengíbar , y un relicario para Cazalilla. Publicó también Manuel López Molina el testamento de Tomás de Morales, que fue suscrito ante el escribano giennense Antonio de Medina el 18 de julio de 1622.

Fue Jerónimo de Morales uno de los más sobresalientes plateros en el antiguo Reino de Jaén durante la primera mitad del siglo XVII; aprendió el oficio de platero en el taller de su tio y futuro suegro Tomás de Morales, como ya ha sido referido. Según Manuel López Molina[26], investigador al que debemos la primera aproximación sobre la vida y obra de Jerónimo de Morales, ya estaba activo en 1619, pues el 27 de mayo de este año se comprometió a labrar una lámpara para la Compañía de Jesús de Jaén, teniendo por esa fecha en torno a 25 años; su formación cultural debió ser más que aceptable y por la variedad de piezas contratadas conocía perfectamente

---

20 M. CAPEL MARGARITO, «La platería de la Catedral de Jaén», en *Libro Homenaje al Profesor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila.* Granada, 1985, pp. 319-383.

21 M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 264-271.

22 M. RUIZ CALVENTE, «Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008.* Murcia, 2008, pp. 555-567.

23 P.A., GALERA ANDREU et Alii, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su Término.* Jaén, 1985, y J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería en el Reino de Jaén durante el siglo XVI», en *Úbeda en el siglo XVI.* Jaén, 2002, pp. 548.

24 M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 269-271.

25 M. LÓPEZ MOLINA, *Breve Historia de Jiennenses del siglo XVII.* Jaén, 2001, pp. 28-41.

26 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de Morales...» ob. cit., pp. 1399-1412.

el arte de la platería; además de la citada lámpara, Jerónimo de Morales completó y cobró trabajos debidos a su tio Tomás de Morales como el mencionado relicario de Cazalilla, pero además fue artífi ce en Jaén de cuatro candeleros de plata para la Capilla de la Límpia Concepción de la iglesia de San Andrés y unas andas para la cofradía de la V. del Rosario del convento de Santa Catalina; una lámpara para la Vírgen de la Encina, en Baños de la Encina, otra lámpara para Mancha Real y en Torres hizo una corona para el Niño de la V. del Rosario; labró dos custodias, una para la iglesia de Castillo de Locubín, otra para San Miguel de Andújar . Aunque no se ha publicado la fecha de su muerte, puede fi jarse en torno a 1659, año en el que su hijo Juan de Morales, platero, recibió cierta cantidad de plata de su madre Inés de Morales, ya viuda de su padre Jerónimo de Morales, para terminar de hacer una custodia para la iglesia de Bailén [27].

5. DESCRIPCION Y ANÁLISIS

En el pleito estudiado entre Jerónimo de Morales y Francisco de Pobes se inserta uno de los más interesantes documentos para el conocimiento histórico de la custodia de Santa María de Linares. Se trata del informe sucrito por Cristóbal Carrillo, fi el contraste de la ciudad de Jaén, el 20 de mayo de 1613, en el que no sólo se precisa el peso, sino que además se describe la traza y otros detalles de dicha custodia [28]:

> «*En Jaen a beynte dias del mes de mayo de mil y seysçientos y treçe años de pedimiento de Tomas de Morales platero se peso en el contraste de Jaen una custodia de plata de tres querpos en el primero ocho colunas con sus pedestrales y con su biril dorado en que se pone el Sanctisimo Sacramento el segundo otras ocho colunas meliochadas y en el tercero ocho carteles y una canpanilla y mas lleba un Christo Resucitado y pesa çinquenta y çinco marcos y siete honças y dos ochabas y esto pesa liquidamente quitado el hierro laton y madera con que esta fijada y entornillada y porqu,es berdad lo firme fecha ut supra .Christobal Carrillo. Monto de la custodia 6429* ».

Un segundo documento, incluido también en el Pleito y fechado en Jaén a 27 de junio de 1622, nos describe la traza y el aprecio de la hechura de la custudia. En este caso, los plateros Juan de Cervantes y Miguel de Morales declaran ante don Bernardo de Mena, que les parece que debe pagarse a 60 reales cada marco de hechura, pero además coinciden con el fi el contraste Cristóbal Carrillo en la composición [29]:

---

27 Esta custodia ha sido descrita por: R. ANGUIT A HERRADOR, «El manierismo en la orfebrería religiosa jiennense: La comarca de Sierra Morena». *El Toro de Caña* nº 1 (1996), pp. 257.

28 A.H.D.J.. Pleito de J. Morales contra Fº. Pobes. S. XVII, fol. 22 r .

29 Ibídem, fol. 26 r.

Lámina 2. *Custodia del Corpus. Parroquia de Santa María, Linares. Cuerpos superiores.*

> «(...) *dijeron qu,ellos an bisto la custodia de plata de tres cuerpos de colunas estriadas y entorchadas contenida en este proçes*(o) *que Thomas de Morales platero hiço para la yglesia del lugar de Linares y en su conçiençia le pareçe que bale a sesenta reales cada marco de hechura con el horo que tiene la rosca y las demas costas que tiene de tornillos y almas de yerro y enbras de laton con que la dicha custodia esta perfetamente y como es de raçon este para ser buena y en quanto al peso se remiten a la fe del contraste y esto declararon devajo del dicho juramento y lo fi rmaron don Hernando de Mena, Miguel de Morales Barrionuebo, Juan de Cerbantes. Ante mi Miguel Moreno* ».

Ciertamente, la custodia conservada en Santa María de Linares responde a la descripción de estos documentos, que pueden suplir la falta de marcaje de la pieza. Formalmente se trata de una custodia de asiento de tipo turriforme (82,3 cms. de altura), compuesta por tres cuerpos escalonados y decrecientes (lám. 2). El cuerpo

bajo (33,3 cms. de altura) tiene una planta cuadrangular (28x28 cms.) elevada sobre un basamento (6,03 cms. de altura), labrándose en cada lado y en el centro salientes con veneras, que pueden corresponder a los originales puntos de fijación; sobre ella se asientan ocho columnas dóricas sobre pedestales (23,5 cms. de altura), colocadas de dos en dos y sobre las que descansa un techo con dobles escotaduras (26,5x26,5 cms. de longitud, las zonas quebradas 1,05 cms.), formado por un entablamento (3,5 cms. de altura) y una bóveda de media naranja rebajada; los fustes de las columnas –con éntasis– son estriados y baquetonados, con himoscapo en su tercio inferior; en las esquinas, ocupando el espacio de la doble escotadura cuatro perillas; en el centro del suelo se alza un basamento moldurado para el viril; se remata este cuerpo con pares de perillas bulbosas en eje con las columnas y entre ellas cuatro frontoncillos partidos con perillas apiramidadas. El segundo cuerpo (20 cms. de altura), un tanto retranqueado, tiene forma de templete circular elevado sobre un plinto con esta misma forma (18,4 cms. de diámetro); el alzado del templete repite la colocación del inferior, es decir, de dos en dos las ocho columnas pareadas, ahora de orden jónico (14,5 cms. de altura), con los fustes entorchados e himoscapo en el tercio inferior; en el centro del suelo de este cuerpo se alza una parte del trasdós de la bóveda descrita y sobre él Cristo Resucitado; sobre las columnas jónicas descansa la molduración de el suelo circular del tercer cuerpo (12,5 cms. de diámetro) con ocho perillas pareadas y en eje con las columnas jónicas y de nuevo cuatro frontoncillos partidos con perillas; el tercer cuerpo (29 cms. de altura) propiamente dicho, retranquedo, se posa sobre un basamento circular (de 12,5 cms. de diámetro) en el que asientan ocho pilastras con mútulos a modo de capiteles y en la base salientes *ces* avolutadas y sobre ellas una cúpula semiesférica con costillas (11 cms de diámetro), sobre el cornisamento y pareadas ocho perillas en eje con las pilastras; cuelga del interior de la cúpula una campanilla, mientrs que el exterior se remata con una bola con una cruz biselada (11 cms. de altura) .

La ornamentación del conjunto de la Custodia de Tomás de Morales es sencilla y austera. El repertorio empleado por toda ella se realiza con la técnica del cincelado, grabado o burilado y picado de lustre, consiguiendo enriquecer con estos recursos gran parte de sus elementos constructivos y decorativos. Las razones de estos cambios en relación al rico exhorno de buena parte Quinientos se debe –en opinión de C. Heredia Moreno y A. López-Yarto Elizalde[30]– a motivos económicos, «(...) ya que las piezas desornamentadas y sin fi guración resultaban más baratas, pero quizás también el cambio de gusto impuesto por Merino (...)». Los motivos más repetidos son *ces*, a veces vegetalizadas y con tornapuntas, lazos, bandejas y cartelas, óvalos planos o ligeramente resaltados –caso los del himoscapo de las columnas entorchadas–, cabujones, y todo ello amenizado con picado de lustre.

30 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-Y ARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la platería Complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 184-188.

En el basamento, suelo y bóveda del primer cuerpo la decoración inunda casi todo el espacio, aumentándo los motivos descritos, que obviamente resultan más sutiles en columnas, frisos, cornisas, basamentos y otras zonas de escaso desarrollo. La iconografía se reduce a una imagen de bulto redondo de Cristo Resucitado del segundo cuerpo, quedando reservado el primero para el viril, cuyo modelo debió adaptarse a la forma de fi nales o principios del XVII consistente en una pieza cir - cular con luneta y rayos fl ameantes alternando con otros biselados. El viril (19,5 x 19,5 cms, incluidos los rayos) usado en la actualidad responde al gusto barroco dieciochesco, tanto en los rayos como en los motivos eucarísticos que lo decoran a base de espigas y razimos de uvas.

Tomás de Morales en cuanto a las proporciones, el uso y conocimiento del léxico arquitectónico parece seguir de cerca los postulados establecidos por de Juan de Arfe en la *Varia Commensuración*[31], especialmente en la progresiva disminución de los sucesivos cuerpos, en los que se utilizan con exquisita correción clásica los órdenes, en el cuerpo bajo el dórico, en el alto el jónico; también hay incorporación de nuevos elementos como el entorchamiento de las columnas, o el empleo de la pilastra con los mutulos y *ces* volutadas en la base, que sitúan a la pieza en un momento de transición. Muy gracioso y proporcionado resulta el juego de los perillones pareados de variadas formas y proporciones colocados en los pisos. Claramente Tomás Morales nos deja en esta pieza un excelente trabajo, en el que muestra su amplio conocimiento del clasicismo manierista, con toda probabilidad aprendido junto a Francisco Merino en Jaén y quizás con anterioridad en torno a Toledo[32]; muy bella es toda la composición del primer cuerpo, tanto en columnas, entablamento y techo, en el que se han abierto con todo acierto dobles escotaduras en las esquinas de los entablamentos, lo que permite introducir un nuevo trozo de este elemento arquitectónico entre ella; sinduda, este cuerpo guarda estrecha relación con la custodia portatil de Moratilla de los Meleros (Guadalajara), labrada en torno a 1609 por el platero Gonzalo Hernández, pero también con obras más tardías como las custodias de Santa María de Alcalá de Henares o Santorcaz (Madrid); no menos exquisito es el templete del segundo cuerpo, con elegantes columnas entorchadas, con el Cristo Resucitado en el centro portando un estandarte con la mano izquierda y bendiciendo con la derecha, escultura manierista de bello modelado. En el último cuerpo Tomás de Morales se adhiere diáfanamente al «estilo escurialense», también

31 J. De ARPHE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura.* Sevilla, 1587. Edición de Albatros, 1979.

32 Sobre F. MERINO y T. MORALES, véanse nuestros trabajos: M. RUIZ CAL VENTE, «El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007.* Murcia, 2007, pp. 521-533, y «Los plateros Francisco Merino y T omás de Morales…», ob. cit., pp. 555-567; en relación con este último estudio, vid.: M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de V alparaiso», en *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 263-280.

llamado «estilo Herrera», que según Carl Hernmarck[33] parece tener su origen entre los plateros de la corte, aunque se considera que Francisco Merino introdujo este estilo en la platería, siendo –no obstante– Juan de Arfe [34] el primer artista que lo utilizó en la creación de detalles ornamentales de custodias. La cúpula con costillas de este último cuerpo no puede ser más herrreriana, demostrando con ello T omás de Morales su conocimiento del ambiente artístico de la época. Acertadas fueron las respuestas analizadas en el Pleito de Fernando de V ilches y Nicolás Muñoz de Gámez; coinciden estos plateros en que la custudia para tener la forma y disposición que tiene era necesario que tuviese la plata de que está hecha y aún más, pues de lo contrario, comenta F . Vilches «(...) *no pudiera estar ni estuviera perfecta como lo esta conforme a el arte* (...)»; idea en la que insiste N. Muñoz de Gámez cuando dice que «(...) *si tuviere menos* (plata) *no tubiera el punto y perfecçion que tiene* (...)». La custodia labrada por T omás de Morales, «(...) *conforme a el modelo que mostrare y quedare en la dicha escriptura* (...)» de 1596, es una pieza excelente, que ha pasado desapercibida para la Historia del Arte, pero que desde ahora creo que debe tenerse en cuenta dentro del conjunto de las custodias españolas labradas a caballo de los siglos XVI y XVII. En el conjunto de las custodias giennenses turriformes conservadas es la más antigua junto con la de Santa María de Andújar (finales del siglo XVI) [35], pues la renacentista para la catedral de Jaén de Juan Ruiz «el Vandalino» fue fundida en 1936, y la monumental de la catedral de Baeza se labró en el siglo XVIII [36].

En una fecha que desconocemos, pero en cualquier caso en torno al primer tercio del pasado siglo XX, la custodia de T omás de Morales se asentará sobre un cuarto cuerpo (36.3 cms. altura) de planta cuadrangular (34,5x35,5 cms), con basamento moldurado (16 cms de altura), en el que descansan en las esquinas grupos de tres columnas de orden compuesto (17 cms. de altura), con estrias en el fuste e himoscapo decorado con motivos vegetales; sobre estas columnas asienta un suelo (34,5x35,5 cms.) en el que descansa el primer cuerpo de la custodia de Morales. Se pretendió con ello dar mayor altura al conjunto de la custodia histórica; este cuerpo, tanto en el exterior del basamento como en el suelo, esta marcado con el leon rampante

33 C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España.* Madrid, 1987, pp. 26-28, y M.J. SANZ SERRANO, «Los estilos en la platería barroca andaluza», en *Fulgor de la Plata.* Sevilla, 2007, pp. 42-65.

34 C. HEREDIA, «Juan de Arfe y V illfañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005.* Murcia, 2005, pp.197-210, y «La recepción del clasicismo en la platería española del siglo XVI», en M.J. CASTILLO P AS-CUAL (coord.), *Congreso Internacional «Imagines». La Antiguedad en las Artes escénicas y visuales.* Logroño, 2007, pp. 445-478.

35 J. DOMÍNGUEZ CUBERO, «La custodia del Corpus Christi de Andújar». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 140 (1989), pp. 89-99.

36 R. RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, «La custodia procesional de la catedral de Baeza (una joya de la orfebrería del siglo XVIII)». *Goya* nº 250 (1996), pp. 194-195, y J. MONTES BARDO, *La Custodia de la Catedral de Baeza: iconografía y misterio.* Úbeda, 2003.

de Córdoba, la marca del fiel constraste M. MERINO y la del platero C. PÉREZ., así como la ley o calidad de la plata 900 y 916 milésimas[37]. Con este añadido parece procesionar en dos fotografías anteriores al año 1936[38]. Esta Custodia, aunque salvada del expolio que sufrió la iglesia de Santa María en 1936, fue recompuesta en 1943 [39] en los talleres «La Cordobesa» Vallverdú. Finalmente, en torno a la década de los 50 sufrió un nuevo aumento con la incorporación de un sagrario [40] (60 cms. de altura) y un basamento achafl anado (41 cms. por lado y 7 cms. en los chafl anes) sobre el que asienta todo lo descrito; este sagrario de plata, con un relieve del Buen Pastor en la puerta y una escena del Lavatorio en el interior, que fue utilizado en la capilla mayor después de 1939, será transformado para guardar relación con el resto de los cuerpos de la custodia, incorporándose en las esquinas delanteras triples columnas pseudocompuestas con himoscapos, dobles en las traseras, que serán completadas con dos más en la última intervención practicada en el conjunto de la custodia en el año 2002[41]. Procesiona la custodia desde 1963 sobre unas porporcionadas andas plateadas (47 cms. de altura por 125 cms. de lado), repletas de repujados vegetales,

---

37 M. Merino Castejón fue nombrado por R. O. de 30 de julio de 1913 fiel constraste marcador de oro y plata en sustitución de su padre A. Merino; C. Pérez, corresponde al platero Carlos Pérez de Luque, secretario en 1886, siendo elegido del colegio de Córdoba en 26 de junio de 1906. Figura en la relación de plateros de 1910. En la de 1923 hay un Carlos Pérez «liquidación» (D. OR TIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cor dobesa.* Córdoba, 1980, pp. 161-162 y 165-166.

38 J. SÁNCHEZ CABALLERO, *Album de fotografías y documentos antiguos de Linares.* Linares, 1983 (Procesión del Copus por la Plaza Nueva. Linares). Una segunda fotografía fue publicada por R. Soler Belda (Procesión del Corpus por la calle Pontón. Linares).

39 En la restauración del año 2002 fueron descubiertas dos inscripciones, recolocadas en el primer cuerpo acolumnado de la custodia. Una lleva la inscripción siguiente: «DURANTE LA DOMINACIÓN MARXISTA ESTA CUSTODIA FUE CONSERVADA POR LAS HERMANAS LAURA Y MARIA GARCIA TESTIGOS J.ANTº FERNANDEZ GALINDO Y PEDRO BRA VO NAVARRO AÑO 1943». En la otra se alude a su destrucción y construcción, que debemos de tomar con cautela pues la Custodia se salvo en 1936, quedando parcialmente deteriorada, lo que provocó un montaje en el que se incorporaron algunas piezas de nueva factura: «ESTA CUSTODIA FUE DESTRUIDA POR LAS HORDAS ROJAS EN EL AÑO MCMXXXVI Y FUE CONSTRUIDA SIENDO CURA ARCIPRESTE ECONOMO D. RAFAEL ALVAREZ LARA EN EL AÑO 1943 POR LOS T ALLERES «LA CORDOBESA» VALLVERDU». A este momento deben corresponder el techo y los suelos del segundo cuerpo o del Cristo Resucitado y del tercero o de la cúpula, decorados a base de motivos geométricos, *ces* con tornapuntas, eses, rellenándose con la técnica del grabado o picado de lustre los espacios intermedios. Estan marcados estos suelos con el punzón del platero M. CORRAL, artífi ce de la intervención del año 1943.

40 A ambos lados y en la zona inferior se aprecian dobles marcas iguales, una de ellas con estrella de cinco puntas (ley de 915 milésimas o de primera ley), la otra –parcialmente frustra– desconocemos su correspondencia.

41 Como recuerdo se colocó una placa en el primer cuerpo acolumnado de la Custodia, con la siguiente leyenda grabada: *«Se terminó esta custodia en el año del Señor 2002 en los talleres de Orfebreria Azahara, de Cór doba siendo Párroco el Rvdo. D. Ramón López Pozas A.M.D.G.* ». Hasta este año de 2002 el conjunto procesional de la custodia presentaba la plata en su color, pero desde entonces se sobredoraron capiteles, himoscapos, perillas, columnas, molduras, así como la campana y la fi gura de Cristo Resucitado. Los lados del sagrario, hasta ahora lisos, se decoran con relieves de pelícanos y una Cruz.

que se posan en un trono igualmente plateado [42]. Los sucesivos añadidos descritos han transformado la pieza original en una custodia-sagrario, que llega a una altura total –con las andas incluidas– de 225,6 cms. y sin ellas 178,6 cms. Aunque la custodia fundamentalmente es usada para la procesión del Corpus, cumple también el Jueves Santo la función de arca eucarística [43]. El conjunto, aunque aparente, no destaca –a nuestro entender– la custodia histórica; además los nuevos elementos incorporados (cuarto cuerpo y sagrario) se distancian enormemente de la calidad y excelencia de la composición y trabajo realizados en ella por T omás de Morales, un platero que conoce magníficamente su oficio y que –sin duda– conforme se avance en el estudio y análisis de su producción ocupará un destacado lugar en el panorama de los maestros plateros españoles [44].

APENDICE DOCUMENTAL

Doc. 1.
A.H.P.J. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Alonso de Jódar, leg. 15367, fols. 287r-289r.
1596, junio, 29. Linares.
Escritura de poder otorgada por el doctor Rodrigo de A yala, prior de la villa de Linares, al licenciado Diego Barba y al padre Fernando Mayerez (?) para que le representen en el contrato con el platero Francisco Morales, con el que tiene concertado la hechura de una custodia de plata para el Santisimo Sacramento destinada al servicio de la iglesia mayor de dicha villa.

Fol. 287r.
«*Sepan quantos esta carta de poder bieren como yo el doctor Rodrigo de Ayala prior d,esta villa de Linares otorgo e digo que por quanto yo tengo tratado con Francisco Morales platero vecino de çibdad de Jaen que el suso dicho haga para el serbiçio del Santisimo Sacramento que se celebra en la yglesia mayor d,esta villa de Linares una custodia de plata con que la dicha custodia no a de exceder su balor /fol. 287v / de plata y hechura de quinientos ducados e porque yo no puedo asistir en esta villa para hazer la escriptura con el dicho Francisco Morales platero por tanto (...) otorgo y conozco por esta presente carta que doy e otorgo todo mi poder cunplido tan bastante*

42 Las andas se estrenaron en junio de 1963 y fueron costedas por la Adoración Nocturna de Linares. Proceden de talleres de la ciudad de Córdoba. El trono fue encargado por el actual párroco D. Ramón López Pozas en talleres sevillanos.

43 Así me lo ha hecho saber el actual párroco de Santa María de Linares, don Ramón López Pozas, a quien agradezco aquí las grandes facilidades con las que he contado para estudiar la custodia y toda la orfebrería conservada en el templo.

44 Hemos pretendido con el presente trabajo dar a conocer esta ignorada custodia, sobre la que es absolutamente necesario llevar a cabo una mayor investigación que nos permita comprender la necesidad o no de eliminar los añadidos del siglo XX.

como de derecho se requiere para mas valer a el licenciado Diego Barba e al padre Hernando Mayerez (?) clerigos vecinos d,esta villa espeçialmente para que por mi y en mi nonbre e como yo mismo representando mi propia persona puedan en mi nonbre hazer e otorgar la escritura e escripturas de obligaçion (...) que conbengan y ser necesario de hazer con el dicho Francisco Morales platero con las condiciones grabamenes precios e posturas que sean necesarias e para su balidacion conbenga con tanto que no exceda la dicha plata y manos de la dicha custodia de los dichos quinientos ducados la qual hechura se a de tasar por el señor obispo de Jahen e por su provisor e bicario general qual de los dos yo nonbrare e por lo que el dicho nonbrado tasare por aquello se a de estar y pagar los quales dichos quinientos ducados (...) /fol. 288r/ (...) los pagare en esta manera los dozientos cinquenta ducados el dia de Navidad primero que verna y los otros dozientos cinquenta ducados pagare para el dia de Pascua de Resurreçion primero benidero del año de nobenta y siete años por que por el dicho dia el dicho artifi ce la a de dar y entregar puesta en esta villa perfeta y acabada de todo punto y con estas dichas condiciones y declaraciones me pueda obligar y obligue a que por mi parte lo cunplire bien e perfetamente obligandose el suso dicho a hazer por su parte la dicha custodia conforme a el modelo que mostrare y quedare en la dicha escriptura e con las demas condiciones que acerca de la dicha hechura bos el suso dicho con el concertaredes por todo lo qual me obligo de estar y pasare y acerca de lo suso dicho podais en mi nonbre otorgar la escriptura que bos fueren pedida (...) /folio 289r/ (...) escriptura que es fecha y por mi otorgada en la dicha villa de Linares a veynte y nuebe dias del mes de junyo de myl e quinientos e nobenta e seis años siendo testigos Juan Barba e el licenciado Francisco de Villafranca e el licenciado Sabiote (?) vecinos de Linares e lo firme de mi nonbre (...). El doctor Rodrigo de Ayala. Alonso de Jodar, escribano publico».

Doc. 2.
A.H.P.J. Fondo Protocolos Notariales. Escribano Juan de Morales, leg. 751, fols. 674r.-675v.
1611, mayo, 3. Jaén.
Tomás de Morales, platero, recibe de Jerónimo de Madueña, sacristán de la iglesia mayor de la villa de Linares, 1460 reales para en cuenta de la Custodia de plata que hace para la dicha iglesia. La entrega en blanco sin acabar de bruñir para ser utilizada en la fiesta del Corpus de dicha villa, comprometiéndose el citado sacristán a devolverla en un mes para acabarla según está obligado el platero.

Fol. 674 r.
«Escriptura entre Tomas de Morales y Geronimo de Madueña.
Sepan quantos esta carta vieren como yo Tomas de Morales platero vecino que soy en esta çiudad de Jaen otorgo e conozco que reçivi de Geronimo de Madueña sacristan de la yglesia mayor de la villa de Linares qu,es presente mil e quatroçientos e sesenta reales /fol. 674 v/ que haçen quarenta e nueve mil e seisçientos e quarenta

maravedis de los quales me doy por contento y entregado a mi boluntad (...) *los quales reçivo para en quenta de los que e de aver en raçon de la custodia de plata que me encargue de haçer para la dicha yglesia mayor de la dicha villa por escritura que sobre ello paso ante Luis de Palma escribano publico y del numero d,esta çiudad a que me refi ero y esto es demas de lo que e resçevido antes de aora para la dicha custodia de que e dado cartas de pago y la entrego al dicho Geronimo de Madueña en blanco sin acabar de bruñir para que la lleve a la dicha villa para la fiesta del Santisimo Sacramento y me la devuelva dentro de un mes contado desde oy para que yo la acave de todo punto e cunpla con lo qu,estoy obligado /fol. 675r/ e para ello obligo mi persona y bienes avidos e por aver e yo Geronimo de Maduela vezino de la dicha villa de Linares que soy presente otorgo e conozco que aceto lo suso dicho e reçivido la dicha custodia de que me doy por contento y entregado a mi boluntad* (...) *e me obligo de la volver a entregar en esta çiudad al dicho T omas de Morales para que la acave de todo punto dentro de un mes contado desde oy sopena de le pagar los yntereses demas de que se me pueda apremiar /fol. 675v/ de lo qual otorgamos la presente qu,es fecha en la dicha çiudad de Jaen ante mi Joan Morales escribano publico del numero de,lla martes treinta y un dias del mes de mayo de mil e seiscientos once años siendo testigos Juan Tineo y Andres Blanco e Diego de Morales becinos en Jaen.* (...). *Geronimo Madueña. T omas Morales. Ante mi Joan Morales, escribano publico* (...) *hizose en casa de T omas Morales*».

Doc. 3.
A.H.D.J. Sección Pueblos. Linares. Pleito de Jerónimo de Morales, como cesionario de Tomás de Morales, con Francisco de Pobes, mayordomo de la iglesia de Santa María de la citada población. Relación de cuentas de los maravedís que se le deben y los que ha recibido el platero Tomás de Morales por la hechura de la custodia de plata para la dicha iglesia.
1624, marzo, 9. Jaén.

Fol. 105 r.-106 v.
«*En la ciudad de Jaen a beinte y nuebe dias del mes de março de mil y seiscientos y beinte y quatro años ante mi el notario publico y testigos pareçieron Jeronimo de Morales platero vezino d,esta ciudad y el maestro Francisco de Pobes cura y mayordomo de la fabrica de la yglesia de la billa de Linares y dijeron que en conformidad del auto del señor probisor se ofreçen cada uno a dar quenta de los maravidis que al dicho Tomas de Morales se le deben y los que a reçibido del dicho maestro Pobes y la dieron con cargo y descargo en la manera siguiente:*
Cargo:
Primeramente se le cargan al dicho maestro Francisco de Pobes seis mil y quatroçientos y beinte y nuebe reales que montaron los çinquenta y çinco marcos siete onças y dos ochabas de plata con la hechura de la custodia la plata a sesenta y çinco reales y la hechura çinquenta reales y mas se le cargan otros çien reales de un adobio que hiço

el dicho Tomas de Morales en la dicha custodia que todo monta seis mil y quatrocientos y veinte y nuebe reales.
Discargo:
Primeramente se le pasan al dicho maestro Pobes seisçientos y sesenta reales que por carta de pago que se remitio y confeso aber reçibido el dicho Tomas de Morales que dio el doctor Ayala prior por quenta de la dicha fabrica en que entraron las pieças de plata que contiene el capitulo de la quenta que se tomo al dicho prior el dicho Tomas de Morales dijo no se le debia pasar una partida de quinientos reales que la dicha quenta que se tomo al dicho doctor Ayala contiene de quinientos reales por que dijo se remite a la carta de pago que no se le a mostrado y trayendola esta presto de recibirla en quenta. Ansimismo dijo el dicho Tomas de Morales no se le a de bajar otra partida contenida en las dichas quentas de doçientos y setenta y quatro reales y diez y siete maravedis porque no hay carta de pago. Mas se le pasan mil quatroçientos y setenta reales /fol 106r/ qu,el dicho Tomas de Morales otorgo aber reçibido de Geronimo de Madueña sacristan de la yglesia de la villa de Linares por escritura ante Juan de Morales que esta en el pleito mas se le reçiben en quenta quatroçientos reales qu,el dicho Tomas de Morales otorgo aber reçibido del dicho Geronimo de Madueña como pareçio de la escritura que otorgo ante Alonso de Medina qu,esta en el dicho pleito ansimismo el dicho Tomas de Morales dijo no debersele bajar en la partida los dos mil y coçientos y çinquenta reales por quanto no muestra carta de pago qu,esta en el testimonio de Antonio Fernandez escrivano de Linares presentado en el dicho pleito y que d,esta partida o de otra el dicho Tomas de Morales reçibio ochoçientos reales de una partida de trigo que se bendio qu,el dicho maestro dijo ser los ochocientos reales y los pasa en esta quenta /fol.106v/ mas se le pasan ocho reales qu,el dicho Geronimo de Morales dijo aber reçibido en una cuchara de plata que le dio el dicho Madueña.
Suma el discargo que da el dicho maestro Francisco de Pobes mayordomo tres mil y treçientos y beinte y ocho reales que bajados de los dichos seis mil y quinientos y beinte y nuebe reales resta y es alcançado en tres mil y doçientos y un reales. Y en esta conformidad se fenesçieron y acabaron las dichas quentas salbo error los sobre dichos ofreçieron y obligaron a estas y pasan por ellas reserbandose cada uno lo que a su derecho y justiçia conbenga aprobandolas el señor probisor y en testimonio de lo qual lo otorgaron y firmaron testigos Felipe de Ortega y Miguel Lopez y Diego Gruja Monrreal vecinos en Jaen. Francisco de Pobes. Tomas de Morales. Ante mi Miguel Moreno, notario».

Nómina de plateros lucenses de los siglos XVI y XVII

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

En el 2008 dimos a conocer la nómina de los plateros lucenses del siglo XVIII[1]; y en este año, presentamos una nómina de artífi ces de los siglos XVI y XVII. Representación poco notable (trece en el XVI y quince en la centuria siguiente), si la comparamos con otro centro platero de la provincia, Monforte de Lemos. En nuestro trabajo de *La Platería en Terra de Lemos*[2], citábamos a treinta y tres plateros monfortinos documentados en el siglo XVI y a dieciocho en el XVII. Esto no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que la comarca de Monforte alcanzó un auge económico, impulsado por el asentamiento de monasterios y conventos en los siglos anteriores. T ambién los condes de Lemos ayudaron al crecimiento económico de la zona. T odo ello motivó una clientela propicia para el desarrollo de la producción local.

Entre los plateros lucenses que hemos documentado, se encuentran algunos que ejercían el cargo de contrastes y fi eles de las pesas y marcos, como era el caso de Juan de Gontoriz que contrastó una cruz que había realizado el platero Pedro Rodríguez para Santa María del Campo de V ivero. Melchor Díaz fue nombrado marcador de plata en 1590 y cuatro años más tarde se le renovó el cargo. A Francisco

1 M. SÁEZ GONZÁLEZ, «Nómina de plateros lucenses del siglo XVIII», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008* . Murcia, 2008, pp. 569-585.

2 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en Terra de Lemos*. Lugo, 2003, pp. 67-85 y 127-135.

Gómez el Consistorio le nombró contraste en 1606, 1608 y elegido nuevamente en 1619. En 1652 Antonio Dorado dejó el cargo y en su lugar fue elegido Pedro López. El platero Gregorio Fernández fue designado contraste de la ciudad en diciembre de 1662.

No hemos hallado las marcas de estos plateros, ni tampoco piezas que se les puedan atribuir.

A continuación presentamos la nómina de los artífi ces por orden alfabético de apellido.

DÍAZ, Melchor (1590-1654)

En 1590 este artífi ce fue nombrado marcador de plata, según consta en la reunión del consistorio de la ciudad celebrada el 29 de enero de este año [3]. En este mismo año aparece en un censo que hizo este artífi ce a Hernández [4]. Cuatro años más tarde, le fue renovado el cargo de marcador de plata [5].

En 13 de enero de 1595 figura un foro a favor del platero Melchor Díaz y de su mujer Constanza Díaz, vecinos de Lugo de un lugar en la feligresía de Santa María Magdalena, jurisdicción de la ciudad y de una casa, así como también de un monte en el coto de Mongán por su vida la de su hijo y nieto por seis fanegas de pan [6].

En 1607, en el memorial del pan que tiene de renta la Santa Iglesia de la ciudad, le corresponde pagar a este platero y a sus herederos ocho reales por la casa de las Cortinas. En este mismo año fi gura un pago hecho por sus herederos a la dicha iglesia de ocho reales por esta casa. Probablemente ya hubiese fallecido [7].

Este platero tenía casa en la plaza de las Cortiñas, según consta en un foro hecho a Antonio de Soto y a su mujer que lindaba con una casa del escribano Antonio Díaz que había pertenecido al platero Melchor Díaz, pagaba ocho reales de plata. Este documento se realizó ante Juan Sanjurjo el 28 de junio de 1611 [8].

Aparece su nombre en la escritura de foro que el cabildo hizo a Francisco Naval de una casa en la misma plaza de las Cortiñas, que lindaba con otra que llevaban los herederos del platero Melchor Díaz. El documento se hizo ante el escribano Martín Fariña el 5 de noviembre de 1615 [9].

En el libro de rentas de los aniversarios de la Santa Iglesia de la ciudad, que se realizó en 1643 basándose en los antiguos, se encuentra una notifi cación que hace referencia a los herederos de José de Cevallos, que debían pagar cuatrocientos ocho

3 Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P.-L.), Actas Capitulares, Leg. 3, f. 345v.
4 Ibídem, fs. 235-236.
5 Ibídem, f. 212.
6 Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Clero, Libro 6341, f. 55.
7 A.H.N., Clero, Libro 6271, fs. 235 y 250v.
8 A.H.N., Clero, Libro 6330, fs. 226 y 456 y Libro 6332, s/f.
9 A.H.N., Clero, Libro 6332, s/f.

maravedís en 1654 por unas casas que lindaban con otras que habían pertenecido al platero Melchor Díaz [10].

DÍAZ DORADO, Antonio (1646-1655)

Antonia de Neira, segunda mujer del platero Francisco Sánchez, dejó por heredero a Antonio Díaz Dorado, según consta en su testamento [11].

Esta señora fundó un aniversario por su ánima de mil maravedís en cada año que se empezó a decir en el año 1648 y que satisfi zo su heredero. El 13 de julio de 1649 se otorgó escritura a favor de este artífi ce por la sepultura en que Antonia fue enterrada. En 1655 este platero pagó al cabildo cien reales [12].

Figura como contraste en 1652, pero se niega a conferir las medidas que le había presentado Francisco Recio, alegando que « *no quería usar dicho offi cio*». Por tal motivo, se nombró contraste de todas las medidas y pesos de la ciudad de Lugo a Pedro López, platero [13].

En 1656 lo encontramos en el Repartimiento de la reducción de millones, avecindado en la «rúa da Cruz», con una contribución de cuatro reales. Aunque su nombre aparece como Antonio Dorado, creemos corresponde a este platero [14].

FERNÁNDEZ, Domingo (1595-1644)

El doce de septiembre de 1595, el obispo de Lugo aforó a él y a su mujer, María González, vecinos de la ciudad, por una voz y otras dos personas que él nombrara en su testamento, de un lugar llamado de Vilanova sito en la feligresía de San Mamed de los Ángeles, con sus casas, casares, heredades, huertas, prados, árboles y molino. El documento se hizo ante el escribano Juan Sanjurjo [15].

En los memoriales de 1600 tocantes a los aniversarios, aparece el platero Domingo Fernández pagando siete reales por la cortina y casa sita en la rúa de San Pedro que en aquel entonces los satisfacía el artífi ce Francisco Gómez [16]. Siete años más tarde, le correspondía pagar siete anegas de pan a la Santa Iglesia de la ciudad por la cortina «dos postes» y la casa que tenía en la rúa de San Pedro, que satisfacía el dicho platero Francisco Gómez. Suponemos que en esa fecha había fallecido Domingo [17].

El 31 de marzo de 1644 su nieta Inés Gómez, casada con el mercader Pedro de Castro, renovó el foro por vida de tres reyes. El documento se realizó ante el escribano Pedro Álvarez de Neira [18].

---

10 A.H.N., Clero, Libro 6271, f. 276v .
11 A.H.N., Clero, Libro 6289, f. 384.
12 Ibídem.
13 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 9, f. 70v .
14 A.H.P.-L., Legajo 10, fs. 43-44 y 46v .
15 A.H.N., Clero, Libro 6340, fs. 148-155v .
16 A.H.N., Clero, Libro 6271, f. 89.
17 Ibídem, f. 237v.
18 A.H.N., Clero, Libro 6340, fs. 156-165v y 528.

FERNÁNDEZ, Domingo (1600-1641)

En 1639, se encuentra en la relación de vecinos casados de la ciudad que el marqués de V alparaíso, había ordenado embarcar con destino a Flandes. En la misma relación se citan a tres rosareros: Gregorio Ares, Pedro Abad y Lorenzo Mosquera.

En las Actas Capitulares del Ayuntamiento de 1641 figura su mujer domiciliada en la calle de San Pedro. Le correspondía pagar medio real semestral en el repartimiento del consumo de la moneda de vellón [19]. Suponemos ya había fallecido su marido.

FERNÁNDEZ CABARCOS, Gregorio (1672-1685)

Fue nombrado contraste de la ciudad el 6 de diciembre de 1662 [20].

Era platero del cabildo según consta en el inventario de bienes de la Catedral efectuado en 1676. El cabildo le embargó sus bienes por haber huido de la ciudad, y sus herramientas fueron vendidas por un importe de cien reales que cobró el fabriquero Pedro Pallares en compensación de una cruz con su peana de plata que pesó dos libras castellanas y una onza que se había entregado al artífi ce el 26 de junio de 1671. En el caso de que este platero regresara a la ciudad se le tendría en cuenta los dichos cien reales [21]. Aparece nuevamente en el inventario catedralicio de 1685[22].

FLORENTINO (1676)

Desconocemos su apellido. La única referencia sobre este platero se encuentra en el inventario de la Catedral de 1676. En él se hace mención a dos candeleros que había realizado este platero [23].

GAGO, Cristóbal (1574)

En los consistorios de 12 de marzo y 17 de abril de 1572, se acordó nombrar a este platero marcador y conferidor de las pesas de hierro para que lo utilizara con las personas que « *tubieren menester* » y también las medidas al aceite. Este cargo se le pedía lo hiciese con toda « *diligencia y fidelidad*» por un tiempo de dos años. Le tomaron juramente y dijo que usaría bien y fi elmente el cargo como era «*obligado*»[24].

El 28 de mayo de 1574 le encargaron una cruz de plata para la iglesia de Santa María de Castro, y el 9 de noviembre del mismo año recibió de aprendiz a Bartolomé de Rioseco por espacio de cinco años [25].

19 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 8, f. 41.
20 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 11, f. 88v .
21 Archivo Catedral de Lugo (A.C.L.), Libro de Inventarios de 1676.
22 A.C.L., Libro de Inventarios de 1685.
23 A.C.L., Libro de Inventarios de 1676.
24 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 2, fs. 305 y 312.
25 P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que fl orecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, MCMXXX, p. 220.

GARCÍA, Eugenio (1656)

Este artífice se encontraba domiciliado en la calle de San Pedro cuando se hizo el reparto de la reducción de millones. Le correspondía pagar cuatro reales [26].

GARCÍA, Gregorio (1663)

La única referencia que tenemos de este platero aparece en el consistorio celebrado el 10 de mayo de 1663. Se le menciona como platero de la Catedral.

GOMEZ, Francisco (1600-1668)

En 1600 este platero pagaba el importe correspondiente a la cortina y casa en que vivía en la rúa de San Pedro, que había sido del artífi ce Domingo Fernández [27].

El 23 de noviembre de 1606 fue nombrado contraste de la ciudad para conferir los marcos de los plateros y tenderos. Ese mismo día se le tomó juramente en el Consistorio para ejercer bien y fielmente ese oficio. Quedó establecido que percibiría cuatro maravedís por cada marca [28].

Dos años más tarde, el dieciséis de octubre, el alcalde ordinario y los regidores reunidos en consistorio requirieron a todas las personas de la ciudad y su jurisdicción, que tuviesen medidas y pesas las presentaran en el término de quince días para ser contrastadas. Francisco Gómez se ocuparía de las de su competencia [29].

En 1607 pagaba siete anegas a la Santa Iglesia de Lugo por la cortina y por la casa de la rúa de San Pedro que había sido del platero Domingo Fernández. Asimismo fi gura como deudor de doscientos reales por la cortina dos postes de Urraca Fernández [30].

El 9 de abril de 1617 el platero y su mujer , María de Espinosa, dotaron una sepultura dentro del crucero de la iglesia del convento de Santo Domingo, con una misa rezada el día de San Eloy , en el altar de Nuestra Señora del Rosario. Para la dotación y misa señaló una fanega de pan de renta perpetua sobre una casa y terreno en el lugar de San Fiz, que devengaba cinco fanegas de centeno, y sobre todos sus bienes, según consta en el T umbo del convento de Santo Domingo de 1706. Esta dotación se realizó ante el escribano de la ciudad Pedro Fole [31].

El 29 de julio de 1619 fue elegido nuevamente contraste por acuerdo del Consistorio, y se dispuso que todos los vecinos que poseyeran pesos de hierro y marcos acudiesen con ellos al A yuntamiento para ser contrastados [32]. El 23 de octubre del mismo año, manifestó al Consistorio que en su poder tenía tres pesas de la ciudad,

26 A.H.P.-L., Leg. 10, fs. 43-44 y 46v .
27 A.H.N., Clero, Libro 6271, f. 89.
28 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 8.
29 Ibídem, fs. 178-179.
30 A.H.N., Clero, Libro 6271, fs. 237v . y 243v.
31 A.H.N., Clero, Libro 6247, f. 9.
32 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 6.

una de cinco libras, otra de cuatro y otra de dos, todas ellas de metal y un marco de dieciséis onzas[33].

En 1628 en el memorial de la renta de aniversarios de la mesa capitular de la Santa Iglesia de la ciudad, en cuanto al dinero que correspondía pagar , figura este artífice con doscientos treinta y seis maravedís por una cortina y casa que llevaba el licenciado Castro[34]. Es posible que en esa fecha ya hubiese fallecido.

A su hija Inés Gómez, heredera de su padre, se le cargaron mil seiscientos sesenta y seis maravedís a la Santa Iglesia de la ciudad por el fuero de la casa y Cortiña que habían sido de su progenitor según consta en la cuenta de los aniversarios de 1654[35].

En diciembre de 1668, su nieto el abogado de la Real Audiencia y familiar del Santo Oficio, don Alonso de Castro y su mujer Doña Catalina de Neira dotaron una sepultura junto a la primera cruz de la Capilla Mayor . Para su dotación hipotecaron la casa donde vivió su abuelo Francisco Gómez [36].

GONTORIZ, Juan (1523-1561)

En un foro realizado ante el escribano Jerónimo Fernández, el 20 de febrero de 1523, de una «plaça» con su huerta y pozo en la rúa Nueva, encontramos el nombre de este platero en los lindes con la casa de sus padres [37].

En 1524 el Cabildo aforó al racionero, Alonso Reixa, una casa con su huerta y pozo sita en la rúa Nueva. Tenía por límites una casa del platero Juan de Gontoriz (Goriz), el documento se realizó ante el escribano Juan Núñez de Malle. En 1541 el cabildo otorgó un foro al mercader Pedro Fernández y a su mujer , Inés Gómez, y a otras dos personas de una casa en la rúa de Batistales que lindaba con una casa en que vivía Pedro Gontoriz [38].

Su nombre lo encontramos en el Consistorio celebrado el dos de octubre de 1549, referente a un censo perpetuo [39].

En 1560 hizo cesión a favor del canónigo Antonio de Carbajal de unas casas sitas en la rúa de la Ferraría, frente a San Francisco, junto a la portería de las bestias de dicho convento[40].

Ejerció de contraste de la ciudad. El platero lucense Pedro Rodríguez Blanco realizó una cruz procesional para Santa María del Campo de V ivero que fue contrastada por Juan Gontoriz[41].

---

33 Ibídem, f. 375v.
34 A.H.N., Clero, Libro 6271, f. 260v .
35 Ibídem., f. 302.
36 A.H.N., Clero, Libro 6247, f. 9.
37 A.H.N., Clero, Libro 6330, f. 104 y Libro 6332, s/f.
38 A.H.N., Clero, Libro 6289, f. 427v .
39 A.H.P.-L., Leg. 1, f. 123.
40 A.H.N., Clero, Libro 6289, f. 426 y Libro 6332, s/f.
41 J. DONAPETRY, «La cruz procesional de Santa María del Campo de Vivero», en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo* . Lugo, 1950, Tomo IV, pp. 11-13.

HEVIA, José de (1694) ¿platero?

Ejercía de contraste de la ciudad según consta en las actas capitulares del Ayuntamiento de marzo de 1694. En este documento se notifi ca a las personas que tuviesen pesos se personasen con ellas ante el contraste de la ciudad José de Hevia (Evia) para aferirlas, no especifica si es platero, aunque es posible que desempeñase este oficio[42]. Desconocemos si le unía algún parentesco con el platero monfortino Benito Hevia y Guitián documentado entre 1667 y 1694 [43].

LÓPEZ, Pedro (1652-1656)

En el Consistorio de 11 de noviembre de 1652 fue nombrado contraste de todas las medidas y pesos de la ciudad por dejación de Antonio Dorado [44].

Su nombre aparece nuevamente el 29 de febrero de 1656 en el reparto de mil ducados de la reducción de «pilones» del año anterior y en el recargo de millones. Vivía en la plaza del Campo. Le correspondió pagar seis reales [45].

LÓPEZ DE CASTRO, Miguel (1668-1669)

En el año 1669 don Juan de Pradela hizo una fundación, como apoderado del licenciado Gregorio López de Páramo, de veinte misas rezadas. Para que se pudiesen llevar a cabo cedió al Cabildo diez ducados de rédito que por doscientos de principal había vendido el platero Miguel López de Castro, vecino de Crecente [46].

LÓPEZ DE GRAJEDA (GRAXEDA), Pablo (1618-1619)

El 21 de junio de 1618 el Consistorio encargó a este platero la realización del sello de la ciudad con sus armas y un letrero alrededor , la plata pesaba diecisiete reales y medio. Una vez ejecutado, el A yuntamiento le extendió libranza por un importe de tres ducados de plata [47].

El 23 de febrero de 1619 el cura de San Mamed de Villasouto, Sarria, le encargó una cruz de plata de doce marcos de peso. Cobró por este trabajo ciento dos reales por marco[48].

LOPEZ MARTÍNEZ, Pedro (1659)

El cabildo otorgó foro a este platero y a su mujer , María García, ante el escribano Diego Ares de Rois, el 8 de enero de 1659, por dos casas con sus huertas en la rúa de San Pedro de la ciudad, por vida de tres reyes, con pensión de cua-

42 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 16.
43 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería...* ob. cit., pp. 131-132.
44 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 9. f. 70v .
45 A.H.P.-L. Actas Capitulares, Leg. 10, fs. 43-46v .
46 A.H.N., Clero, Libro 6331, fs. 350-353.
47 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 6, f. 290v .
48 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 329.

tro ducados de renta de cada año, con vencimiento en noviembre, el día de San Martín[49].

MARTÍNEZ (LÓPEZ MARTÍNEZ), Pedro (1646) (firma)

El 12 de febrero de 1646 se obligó a fabricar para el convento de la Concepción de Vivero un cáliz, vinajeras y salvilla[50]. El contrato entre el platero y el padre vicario se realizó ante el escribano Pedro Fole. El peso del cáliz sería de doce reales de a ocho; las vinajeras de seis reales de a ocho y la salvilla de seis reales y «uno más». El vicario entregó al artífice veinticuatro reales para la hechura y éste se obligó a tenerla terminada en el plazo de cuarenta días. Por su trabajo percibiría noventa reales. Salió fiador el mercader Pedro de Laje [51].

PÉREZ, María (1539)

Del memorial del pan de 1539 que tiene de renta la Santa Iglesia de Lugo de los aniversarios que en ella se dicen figura el zapatero Juan Ares por una casa que tiene en la rúa de Vertum que limitaba con la casa de María Pérez «plateyra». No disponemos de ninguna otra información sobre esta platera [52].

RIGUEIRA, Juan da (1593)

La única referencia que tenemos de este platero es la que se encuentra en las Actas Capitulares del ayuntamiento de fecha 21 de octubre de 1593, por el alquiler de tres tiendas en la casa del Consistorio por un período de dos años [53].

RODRÍGUEZ, Francisco (1569-1607)

Aparece en el libro de rentas de pan y de vino de la Santa Iglesia de Lugo. Se le había asignado el pago de dos reales de renta por una casa [54].

En 1607 su nombre lo encontramos en un foro de este platero de la casa de la rúa Batistales que poseía Pedro Díaz de Páramo o Melchor Díaz, platero [55].

RODRÍGUEZ, Jacome (1530-1580)

En el año 1530 fundó dos aniversarios de cuatro reales, impuestos sobre una fanega de centeno en el lugar de Jusaos [56].

---

49 A.H.N., Clero, Libro 6289, f. 208 y Libro 6332, s/f.
50 P. PÉREZ COSTANTI., ob. cit., p. 369.
51 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Pedro Fole, Leg. 78.
52 A.H.N., Clero, Libro 6271, f. 133.
53 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 3, fs. 195-198.
54 A.H.N., Clero, Libro 6271, f. 157.
55 Ibídem, fs. 188 y 199v.
56 Ibídem, s/f.

En 1543 este artífi ce fundó dos aniversarios, uno sobre la cortiña de Abuime y otro sobre una anega de pan que compró en Orbazay a los hijos de Juan de Beris[57].

En 1580 fi gura este platero en la fundación de un aniversario por el ánima de su padre y otro por el de su abuelo, ambos impuestos sobre la cortiña de Abuín en la feligresía de Santiago de Samas y sobre una fanega de centeno que comprara en el lugar de Sujaos, feligresía de Orbazai [58].

RODRÍGUEZ, Pedro (1607-1635)

En 1607 traspasó una casa que tenía llamada «do paceo» al canónigo Bera. En el mismo año transfi rió un foro de las cortinas de la Porta Nova [59].

En 1628, el arcediano de Deza compró a este platero los bienes que tenía en las feligresías de Santalla, Macoy y San V icente de Pior[60].

El 17 de enero de 1635, se otorgó foro al racionero Pedro Fernández de una casa en la que vivía, situada en la rúa de los Clérigos. Limitaba con otra de Pedro Rodríguez platero, el documento se realizó ante el escribano Malle [61].

RODRÍGUEZ BLANCO, Pedro (1561-1588)

En 1561 concertó una cruz procesional para la iglesia de Santa María del Campo de Vivero[62].

El 29 de mayo de 1562 le encargaron una cruz para iglesia de Nuestra Señora de Vivero, siendo pesada por el platero de esta localidad, Lope de V eiga. El 13 de noviembre de 1564 le encomendaron la realización de una cruz para la iglesia de Santa María de Viveiró, Muras, Vivero[63].

El 24 de julio de 1578, el escribano Blas Rodríguez traspasó el foro de una casa en la rúa de San Pedro a Isabel Rodríguez, hija del platero Pedro Rodríguez Blanco, casada con el artífi ce Pedro Varela, obligándose a cumplir las condiciones del foro. El Cabildo lo admitió en el año 1588 [64].

RODRÍGUEZ PALLARES, Pedro (1523-1539)

Entre los años 1523 y 1539 encontramos el nombre de los plateros Pedro Rodríguez y Pedro Rodríguez Pallares indistintamente. Creemos se trata del mismo artífice.

---

57 Ibídem.
58 A.H.N., Clero, Libro 6289, f. 89v .
59 A.H.N., Clero, Libro 6271, fs. 200 y 202v .
60 Ibídem, f. 262.
61 A.H.N., Clero, Libro 6332, s/f.
62 J. DONAPETRY, ob. cit., p. 12.
63 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., 471.
64 A.H.N., Clero, Libro 6332, s/f.

En un foro del año 1523, el Cabildo aforó a este platero y a su mujer un lugar en Matelo con pensión de cuatro reales de plata [65]. En el mismo año también aforó, por tres voces, una cortina en la Puerta Nueva que lindaba por la delantera con el camino que iba hacia las T orres del Conde con pensión de treinta y cuatro maravedís anuales[66].

En 1534 el cabildo aforó al platero Pedro Rodríguez, por tres voces, un terreno y suelo del santuario de Santa María de Villabad, Castroverde, «*en que cupiesse una messa para poner su plata em pension de 87 maravedis* »[67].

Su nombre aparece en un foro de una casa sita en la calle de los Clérigos, que limita con otra casa de este platero. Este documento se hizo ante el escribano Malle, el 17 de febrero de 1535. Nuevamente hallamos su nombre en un foro hecho al canónigo García de Camoiras de una finca que había tenido este platero y que había pertenecido anteriormente al también platero Pedro Rodríguez, cerca de las torres del Conde. El nuevo foro se hizo el 20 de abril de 1536 ante el mismo escribano [68].

En 1539 fi gura el platero Pedro Rodríguez Pallares en un foro cediendo el derecho que tenía de una casa con sus caballerizas y casilla del cabildo, a favor del canónigo Álvaro de Riveira [69].

SÁNCHEZ, Francisco (1617-1646)

El 14 de enero de 1617, don Alonso Ordóñez le encargó una lámpara igual a la de la capilla mayor de la Santa Iglesia de Lugo. El 9 de julio de 1622 se comprometió a realizar una cruz para la iglesia de Santa María de Marzán, Monterroso, y el 18 de abril de 1623 un relicario para la iglesia de Santo T omé de Lourenzana, Mondoñedo[70].

En el año 1622, María de Arce (Darce), mujer del platero Francisco Sánchez mandó, por testamento otorgado el 6 de enero de ese año, ser enterrada en la Santa Iglesia de Lugo, en una sepultura que tenía entre el coro y la capilla mayor , que había sido fundada por sus tíos Rodrigo Sánchez de Castromocho y Catalina de Castro su mujer [71]. Por una cláusula cede al Cabildo tres fanegas y dos cuartales de centeno de renta para un aniversario el día de Nuestra Señora de septiembre y otras tres misas rezadas. Por otra disposición dice que posee bienes heredados de sus padres, entre ellos una casa en la plaza del Campo, la cortina y huerta de la Régoa que deja a su marido a quien nombra heredero; pero si éste muere sin tener hijos o no instituye heredero quedarán para la Santa Iglesia de Lugo.

65 A.H.N., Clero, Libro 6268, f. 43.
66 Ibídem, f. 113 y Libro 6289, s/f.
67 A.H.N. Clero, Libro 6336, f. 33v .
68 A.H.N., Clero, Libro 6330, f. 221 y Libro 6289, s/f, Libro 6332, s/f.
69 A.H.N., Clero, Libro 6336, f. 86v . y Libro 6289, s/f.
70 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 500.
71 A.H.N., Clero, Libro 6349.

En 1625 Francisco Sánchez contrajo nuevas nupcias con Antonia de Neira a la que le ofreció «en arras» la dicha cortina y huerta de la Régoa.

En 1626 el cabildo cedió al platero las tres fanegas y media de centeno que su mujer había señalado para aniversario, y éste se obligaba a pagar mil maravedís cada año hasta redimirlos. En este año, Francisco Sánchez por escritura realizada ante el escribano Juan Rodríguez do V al, se comprometió a pagar anualmente mil maravedís por el aniversario que había fundado su primera mujer [72].

En 1636 Francisco Sánchez y su segunda mujer vendieron al padre Prior y convento de Santo Domingo de la ciudad otros cinco ducados de renta. Para efectuarlo hipotecaron una casa en la calle de la Cruz, otra en la plaza del Campo, la cortina de la Magdalena, la cortina y huerta de la Régoa y otra huerta junto a la Fuente de los Ojos [73].

En 1639 se hallaba domiciliado en la calle de la Cruz según consta en el reparto de la moneda de vellón. Le fue asignado pagar cuatro reales[74]. Nos llama la atención encontrar solamente a este platero entre un número de cuatrocientos sesenta y tres vecinos.

El 8 de octubre de 1640 el platero otorgó testamento por el cual mandó ser enterrado en la sepultura de su primera mujer . Por una cláusula del mismo, pidió se cumpliesen los aniversarios de su mujer y fundó otro aniversario para el día de Nuestra Señora de Agosto, para ello dejó a la Santa Iglesia de la ciudad la casa que tenía en la calle de la Cruz en que vivía, las cuales se dijesen después de muerta su segunda mujer, quedando ésta en usufructo mientras viviera [75].

En 1641, Antonia de Neira, viuda de Francisco Sánchez, interpuso pleito contra los conventos de Santo Domingo y Santa María la Nova, en relación con los censos que habían comprado a ella y a su marido [76].

En el reparto de la moneda de vellón de 1641 le tocó pagar a su viuda medio real[77]. Habitaba en la calle de la Cruz.

En 1643, en el pleito entre el cabildo y Antonia de Neira, segunda mujer de Francisco, sobre la herencia de su primera consorte, María de Arce, obtuvo dicho cabildo sentencia de vista y revista a su favor por la Real Audiencia. En su testamento María de Arce dejó los bienes contenidos en dicho pleito a la iglesia catedral con la pensión de dos aniversarios [78].

En 1643 el Deán y Cabildo de la Catedral interpuso recurso contra Antonia de Neira sobre la posesión de la casa que había sido de Clara Sánchez, sita en la rúa de

72 A.H.N., Clero, Libro 6289, f. 75.
73 A.H.N., Clero, Libro 6349, f. 284.
74 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 8, f. 299.
75 A.H.N., Clero, Libro 6349, fs. 317-319v.
76 A.H.N., Clero, Libro 6330, f. 211.
77 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 8.
78 A.H.N., Clero, Libro 6349, fs. 317-319v.

la Cruz[79]. El 17 de diciembre de 1646 Antonia de Neira otorgó testamento ante el escribano Sebastián Sánchez. Dejó por heredero al platero Antonio Díaz Dorado y pidió ser enterrada junto a su marido [80].

TRASMONTE, Fernando de (1500)

En 1500 el cabildo otorgó foro a este platero de una media casa en la rúa de San Pedro, la otra mitad pertenecía al hospital de San Bartolomé, por tres personas, en pensión de dieciséis maravedís viejos [81].

VARELA, Pedro (1578-1588)

El 24 de julio de 1578 el Cabildo otorgó en foro unas casas en la rúa de San Pedro a Isabel Rodríguez, hija del platero Pedro Rodríguez Blanco, y mujer del también artífice Pedro Varela[82].

Blas Rodríguez, escribano de Valladolid, otorgó copia simple del nombramiento a Isabel Rodríguez, mujer del platero Pedro V arela, vecino de Lugo, por su vida y dos voces de unas casas en la rúa de San Pedro con pensión de tres reales de plata, la nominación fue hecha ante Cristóbal Barquete en 1578 y fi gura admitida por el cabildo en 1588[83].

VILABOA (VILLABOA), Pedro de (1574-1570)

Encontramos a este artífi ce en los protocolos notariales de Juan Sanjurjo de fecha 14 de junio de 1574 referente al reparto de bienes de sus suegros, ya difuntos, Diego de Espinosa y Urraca Fernández, como administrador de sus hijos [84].

Su nombre lo hallamos nuevamente en el Padrón de Repartimiento de Millones de fecha 19 de mayo de 1570, con una contribución de seis reales. Se encuentra domiciliado en la calle da Porta Noba [85].

Al año siguiente, el 24 de diciembre, en otro Padrón, contribuye con la misma cantidad. Continúa domiciliado en la misma calle.

79 A.H.N., Clero, Libro 6330, f. 211.
80 A.H.N., Clero, Libro 6332, f.227 y Libro 6271, f. 288.
81 A.H.N., Clero, Libro 6289, f. 411v .
82 A.H.N., Clero, Libro 6332, s/f.
83 A.H.N., Clero, Libro, 6289, f. 206v . y Libro 6332, s/f.
84 A.H.P.-L., Protocolos notariales de Juan Sanjurjo, Ref. 10-2.
85 A.H.P.-L., Actas Capitulares, Leg. 2., f. 177.

Excrementos de oro.
La escatología áurica de Dalí y Jodorowsky

CARLOS SALAS GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN

¿Hay acaso elementos que a priori resulten más distantes, más opuestos, que el oro y el excremento? Qué duda cabe de que el metal más preciado, símbolo de riqueza y de éxito, parece situarse en las antípodas de la más vil de las materias, la inmundicia humana o animal. No obstante, la historia de la humanidad, a través de las más diversas culturas, así como del testimonio escrito de múltiples literatos, filósofos, religiosos o artistas, se ha empeñado en demostrar lo contrario.

En efecto, la identificación entre excrementos y oro es tan antigua como variada. Ya los aztecas concebían el oro como excremento del sol –para ellos una divinidad–: «Cuando el astro la expulsa, la energía solar se solidifi ca en metal resplandeciente. Residuo digestivo, desecho, inmundicia, se sacralizan» [1]. Por su parte, en la Antigua Babilonia, una inscripción califi caba el oro como excremento del infi erno[2], de la misma manera que una importante tradición cristiana lo considera estiércol de

1 H. MOREIRA, *Antes del asco. Excrementos, entre naturaleza y cultura* . Trilce, Montevideo, 1998, p. 86.

2 Véase J. ALONSO CHÁVEZ, *Estudio psicológico de la expresión literaria y en particular en Edgar Allan Poe* . Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, p. 93.

Satanás[3]. De modo que ya nos encontramos en estos casos remotos con las dos principales vertientes de esta milenaria vinculación entre oro y excrementos: por un lado, la de los aztecas, aquella que ve en el oro una hez de origen divino; por otro, la cristiana con antecedentes babilonios, consistente en rebajar el material áureo a lo más ínfimo y despreciable al considerarlo desecho del diablo.

Respecto a este segundo camino, el del oro convertido en sinónimo de excremento e inmundicia, por lo tanto negativo, se pueden traer a colación innumerables citas correspondientes a dos mil años de cultura cristiana. En primer lugar, para el apóstol Santiago la acumulación de riquezas no es otra cosa que mugre y porquería[4]. También Tomás Moro –igualmente santo, aunque renacentista– hace explícita esa bajeza de los metales preciosos en *Utopía* (1516), su obra más célebre. Así, entre los numerosos objetos que cita el autor como ejemplos del curioso uso que los utopienses dan a este tipo de materiales, siempre para las más livianas y viles funciones, está el orinal. Y es que en aquella sociedad perfecta que era Utopía, el receptáculo de las heces estaba hecho de oro o de plata, nunca de barro, material que se reservaba para vajillas y otras piezas de mayor dignidad e importancia[5]. Por supuesto, también la literatura española del XVII se hace eco de esta antigua identificación entre riqueza y porquería. Es sabido el gusto por lo escatológico de los escritores de esta época, especialmente del insigne Francisco de Quevedo, cuya obra *Gracias y desgracias del ojo del culo* resulta paradigmática. No obstante, es en el *Buscón* (1626) –su título completo es *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*–, su gran novela picaresca, donde el autor aborda de forma directa esa relación entre el oro y las heces al identificar la acumulación de riquezas con la de porquería, así como al personaje que las atesora, un avaro, con el mismísimo diablo[6]. «El avaro es culpable de una pasión infernal porque juega con el oro que junta en su cueva como el niño con su excremento»[7], palabras de Octavio Paz relativas al protestantismo y su conversión del oro en signo que enlazan la literatura española del Siglo de Oro con la destacada aportación freudiana al tema.

Efectivamente, es en Freud donde parecen confluir esas dos tendencias del binomio oro-excremento que anunciamos en un principio: la ya abordada en la que el oro es sinónimo de inmundicia, y su inversa, en la que es el excremento el que pasa a tener una significaón positiva al ser considerado anunciador de bienes y riquezas. En primer lugar, Freud parece entroncar con la identificación peyorativa

3 Véase S. HUTCHINSON, *Economía ética en Cervantes.* Biblioteca de Estudios Cervantinos, Madrid, 2001, p. 113.

4 Así lo recoge Hilia Moreira al citar su *Epístola* (5: 2-3). Véase H. MOREIRA, ob. cit., pp. 77-78.

5 Véase T. MORO, *Utopía*. Akal, Madrid, 1998, p. 149.

6 Véase H. MOREIRA, ob. cit., p. 82.

7 O. PAZ, *Obras completas VI. Ideas y costumbres*. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2003, p. 741.

de larga tradición cristiana a través del testimonio de un paciente, según apunta Didier Anzieu: «La equivalencia entre los excrementos y el oro fue indicada en la carta del 24 de enero de 1897; nuevamente debió tal descubrimiento al caso del señor E…: para Louise, su sirvienta, su primer amor, su seductora, el dinero era "siempre excrementicio"»[8]. Pero Freud también abre la puerta de la ciencia a esa otra visión optimista y positiva en la que se invierten los términos, siendo el vil desecho, el residuo apestoso, el que anuncia riquezas. Por supuesto, en el caso del padre del psicoanálisis es la aparición en sueños de las heces lo que se debe interpretar en relación con el dinero, mientras que en la superstición popular, común a varias culturas, es el hecho de pisar realmente el excremento lo que de inmediato se convierte en presagio de buenaventura. Siempre partiendo de Freud, y en relación con la anterior cita de Octavio Paz, está la siguiente explicación onírica de Antonio Las Heras: «El excremento, para el niño, es su primera creación, el primer producto propio que puede retener o expulsar a voluntad, por eso es un elemento muy valioso para él en la denominada "etapa anal"; el excremento para el niño es su tesoro. Asimismo, el estiércol es utilizado como abono para hacer que la tierra sea más fértil, y, por lo tanto, está relacionado con el crecimiento y con la generación de una nueva vida. Es por estas razones que la presencia de excrementos en los sueños tiene que ver con la riqueza, el dinero y las prosperidad» [9].

También la tradición folclórica, a través de cuentos y fábulas, ha abundado en tan sorprendente y venturosa relación. Así, por ejemplo, en *La muñequita*, un cuento de tradición oral presente en diversos países –en España se conocen hasta ocho versiones del mismo[10]–, una virtuosa muñeca defeca granos de oro, monedas y piedras preciosas. Asimismo, en *Piel de Asno* (1696), uno de los maravillosos cuentos de hadas escritos por el francés Charles Perrault, es un distinguido jumento real el que depone monedas de oro en su destacado pesebre, situado en pleno salón del trono. Es en este punto en el que reclama nuestra atención la alquimia, pues a través de ésta se intentaba transformar los metales comunes o vulgares en metales preciosos[11]. Y en cuanto a ello, a nivel simbólico, ¿qué mayor transformación puede existir que la del excremento en oro?

De modo que podemos observar la coincidencia en este punto del pensamiento freudiano con los cuentos populares, y de ambos, a su vez, con la alquimia: «Según De Gubernatis, en el folklore, según Freud, en su experiencia psicológica, con frecuencia se asocia lo más desprovisto de valor a lo más valioso. Por eso, en leyendas y cuentos aparece la sorprendente relación de la heces y el oro, relación que tam-

---

8 D. ANZIEU, *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis. Vol. 1.* Siglo XXI, México D.F., 2004, p. 220.

9 A. LAS HERAS, *Sueños. El lenguaje onírico develado* . Alhué, Buenos Aires, 2005, p. 92.

10 Véase J. CAMARENA y M. CHEVALIER, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español (Cuentos maravillosos)*. Gredos, Madrid, 1995, pp. 597-601.

11 Véase H. MOREIRA, ob. cit., p. 87.

bién surge en la alquimia, pues la *nigredo* y la obtención del *aurum philosophicum* son los dos extremos de la obra de transmutación» [12]. Recordemos a este respecto que la *nigredo* resulta ser el negro de los negros, la mayor escoria, mientras que el *aurum philosophicum*, como su propio nombre indica, es el oro filosófico. Ambos funcionan como eficaces símbolos: el primero, de las miserias humanas, materia prima de la que parte el alquimista, y el segundo, de la iluminación, consecución máxima a la que éste aspira [13].

DALÍ

Es de sobra conocida la inmensa obra plástica, fundamentalmente pictórica, de este polémico y genial artista. Por el contrario, su labor como escritor no sólo es ignorada por el gran público, sino también por buena parte de los historiadores del arte. Tan sólo aquellos que hayan profundizado en el estudio de las vanguardias históricas, y más concretamente del surrealismo, habrán tenido el privilegio de descubrir a ese gran ensayista, teórico y filósofo del arte que es Dalí. De hecho, resulta imposible entender muchas de las claves de su arte sin tener en cuenta sus escritos o sus testimonios orales, en definitiva, su pensamiento. «La pintura es el rastro visible del iceberg de mi pensamiento», maravillosa frase, muchas veces citada, con la que Dalí hace referencia a lo anteriormente dicho, aunque realmente con ella el artista no sólo está reclamando una mayor atención hacia su legado intelectual, sino que también nos está informando, desde su infinita inmodestia, de que la mayor parte de su genialidad se encuentra oculta. Pues bien, será precisamente en sus manifestaciones orales y escritas, y no en su pintura, donde se deje ver la particular y compleja visión daliniana del tema que nos ocupa, el de la relación entre excremento y oro [14].

Cierto es que en no son pocas las pinturas de Dalí en las que tienen cabida los más diversos elementos escatológicos. En este sentido, entre aquellas en las que aparecen de forma directa las heces sobresalen dos: *El juego lúgubre* (1929) y *La mano. Remordimientos* (1930). Este gusto por lo escatológico le generó algunos problemas, sobre todo con André Breton, gurú del grupo surrealista, activando en el artista catalán a partir de entonces un decidido interés por identificar excremento y oro, porquería y riqueza:

12 J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid, 2005, p. 207.

13 Véase H. MOREIRA, ob. cit., pp. 87-90.

14 Un profuso y detallado estudio acerca de este tema como uno de los elementos que configura el personaje artístico que Dalí hizo de sí mismo se lleva a cabo en L.R. ARMENGOL, *Dalí, icono y personaje*. Cátedra, Madrid, 2003.

> *Cuando Breton descubrió mi pintura, se mostró disgustado a causa de los elementos escatológicos que la mancillaban. Esto me dejó atónito. Y yo me estrenaba en la m…, lo que, desde el punto de vista del psicoanálisis, sería interpretado más tarde como el feliz presagio del oro que amenazaba, ¡felizmente!, con desparramarse sobre mí. (…) No vacilé en invocar en mi auxilio la iconografía digestiva de todos los tiempos y de todas las civilizaciones: la gallina de los huevos de oro, el delirio intestinal de Danae, el asno de los excrementos dorados, pero no quisieron escucharme. Adopté, pues, una rápida decisión. Puesto que no querían saber nada de la m… que yo les ofrecía de forma tan generosa, guardaría esos tesoros y ese oro para mí. El famoso anagrama, trabajosamente elaborado por Breton veinte años después: "avida dollars", hubiera ya podido lanzarse en aquella época* [15].

En su empeño de prestigiar las heces identificándolas con el oro, el provocador Dalí no vaciló a la hora de esgrimir los más variados argumentos. Así, además de recurrir a la notable tradición literaria que existe al respecto –tal y como se observa en la cita anterior–, también encuentra en la historia de la pintura una importante vinculación entre ambos elementos, cayendo en la cuenta de que cierto tipo de representación pictórica del oro habría sido imposible sin la participación de los pigmentos de apariencia más excremental:

> *Chardin, Gustave Moreau, ilustran la paleta de la mierda. Para sugerir el oro y la cocina, o la naturaleza muerta, sólo se puede utilizar la tierra de Siena, el ocre, la tierra tostada, el amarillo, el marrón, es decir, los colores excrementales*[16].

Como se puede apreciar, el genio de Figueras se encontraba tremendamente cómodo hablando de excrementos, a diferencia de muchos intelectuales, al igual que cuando lo hacía de dinero, a diferencia de muchos artistas. No le avergonzaba en absoluto reconocer su interés por lo escatológico, pues más bien hacía exaltación de ello. De la misma manera que no ocultaba su avidez pecuniaria, haciendo suyo el apelativo desdeñoso de «avida dollars» que le había dedicado Breton. Ambos conceptos vuelven a unirse, esta vez con el referente ineludible del psicoanálisis como telón de fondo:

> *Un psicoanalista que sepa que el oro y el excremento están unidos en el subconsciente, no se sorprenderá de que Salvador Dalí se haya convertido en un "avida dollars"* [17].

---

15 S. DALÍ y A. PARINAUD, *Confesiones inconfesables*. Bruguera, Barcelona, 1975, p. 23.
16 Ibídem, pp. 238-239.
17 Ibídem, pp. 235-236.

En cualquier caso, antes de seguir recorriendo las otras veredas por las que discurre dicha relación a los ojos de Dalí, sería conveniente advertir que el artista no sólo ve en las heces el presagio de un futuro dorado y venturoso, sino que también lo atisba en otros elementos escatológicos y desagradables:

> *(…) nada pueda convencerme de que esa cruel putrefacción del burro sea otra cosa que el reflejo duro y deslumbrante de nuevas piedras preciosas. Y no sabemos si detrás de los tres grandes simulacros, la mier da, la sangre y la putrefacción, no se oculta justamente la* deseada *"tierra de tesoros"* [18].

Llegado este punto, y recopilando lo hasta ahora dicho, podríamos afirmar que Dalí parece contemplar esta relación entre excremento y oro de una manera exactamente opuesta a como lo ha venido haciendo la tradición cristiana. De hecho, el artista catalán se empeña en dignifi car la inmundicia al tratarla como presagio de oro, de fortuna, mientras que aquellos que se sitúan en la línea del apóstol Santiago lo que hacen es despreciar la riqueza, rebajando el oro a la categoría de excremento. No obstante, en el complejo pensamiento daliniano también tiene cabida otra lectura a partir de dicha relación. En ella, el oro ya no sólo es símbolo de riqueza material sino también de creación artística y de riqueza espiritual. Y es aquí donde el artista entronca directamente con la tradición alquímica y su suprema obra de transmutación. «Dalí asocia el oro con el excremento, y es capaz, por un proceso de transmutación alquímico y mediante la aplicación del método paranoico-crítico, de convertir la mierda en oro» [19], según palabras de Laia Rosa Armengol. Como acabamos de decir, el oro para Dalí ya no sólo signifi ca dinero sino también espiritualidad y, sobre todo, creatividad:

> *Esta mañana, mientras estaba en el retrete, me ha asaltado una intuición genial (…) La inmortalidad temporal debe buscarse entre los desperdicios, entre los excrementos (…). Y, puesto que la mayor misión del hombre en la tierra es espiritualizarlo todo, es el excremento en particular el que está más falto de esta virtud* [20].

Habla el artista en esta última cita del retrete. Pues bien, este objeto prosaico, receptor de excrementos, es para Dalí todo un aposento real, de la misma manera que el trono que aparece en alguno de sus cuadros, caso de *La mano. Remordimientos*, no es otra cosa que una acumulación de excrementos. Otra vez el intercambio de conceptos, el juego de analogías, que no hace más que reforzarse cuando el artista propone directamente la fabricación de retretes de oro con la siguiente intención:

---

18 S. DALÍ, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* . Siruela, Madrid, 2003, p. 107.
19 L.R. ARMENGOL, ob. cit., p. 142.
20 S. DALÍ, *Diario de un genio (1952-1963)* . Tusquets, Barcelona, 1988, pp. 70-71.

> *(…) invitar a todos a que defecaran sobre la materia más noble y más rica*[21].

Queda claro que para Dalí, en definitiva, excrementos y oro resultan elementos perfectamente intercambiables, pues son en realidad la misma cosa. Demuestra así el artista estar libre tanto de los prejuicios burgueses, al ensalzar excrementos y porquería, como de los cristianos, al exhibir sin tapujos su querencia por el oro. Y en el colmo de la identificación entre ambos conceptos él mismo se implica, considerándose tanto excremento como oro en dos pasajes de su obra *Confesiones inconfesables*. En el primero de ellos, aquel en el que se siente un excremento, describe su experiencia en el metro de París la primera vez que usaba dicho transporte, mientras que en el segundo, en el que se identifica con el oro, hace gala de su ambición crematística:

> *Tenía la impresión de haber sido vomitado por un monstruoso ano después de haber sido tumultuosamente batido por un intestino. No sabía dónde me encontraba, como escupido sobre una tierra desconocida, pequeño excremento inútil*[22].

> *Mis mejores días son aquellos en que, desde que despierto y ya antes de desayunar, he ganado diez mil dólares (…). Son días que terminan con un cheque de cincuenta mil dólares que ingreso en caja sin pestañear, después de una cena fina. Se sabe que soy un hombre de oro*[23].

JODOROWSKY

En Alejandro Jodorowsky confluyen, de manera paradigmática, la figura del artista y la del intelectual. Su obra resulta tan interesante como variada, yendo desde la poesía hasta el cine, y pasando por disciplinas tan diversas como el teatro, el cuento, el ensayo filosófico o el arte de acción. Su nombre empezó a sonar internacionalmente cuando fundó, junto a Fernando Arrabal y Roland Topor, el Movimiento Pánico[24]. Corría el año 1962 y el París donde coincidieron estos tres autores quería volver a parecerse, aunque fuese remotamente, a aquel hervidero artístico que había sido a principios de siglo. De hecho, desde un principio los vínculos de estos artistas con el dadaísmo y el surrealismo resultaron irrefutables, habiendo

21 S. DALÍ, *Diccionario privado de Salvador Dalí*. Altalena, Madrid, 1980, p. 35.

22 S. DALÍ, *Confesiones…* ob. cit., p. 118.

23 Ibídem, p. 248.

24 Sobre la transgresión que supusieron sus espectáculos, tanto en los orígenes como en el momento álgido de dicho movimiento, véase C. CROUZEILLES, «Pánico y después: escándalo, revuelta y espectáculo» en C. KOZAK (Comp.), *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2006, pp. 119-140.

mantenido algunos encuentros con el ya anciano André Breton, de cuya ortodoxia quisieron liberarse, precisamente, creando el nuevo movimiento. No obstante, y pese a los principios e intereses que compartían los escasos miembros del grupo, cada uno de ellos siempre mantuvo intacta su personalidad artística e intelectual. En este sentido, el chileno Jodorowsky ha demostrado ser uno de esos artistas capaz de crear, con suma naturalidad y aparente facilidad, un universo artístico propio que resulta inmediatamente reconocible, el cual queda integrado en un indiscutible estilo personal que no deja de ser una revisión del surrealismo, eso sí, aderezada con ciertas dosis de chamanismo, tarotismo y alquimia, dando como resultado un arte, según su autor, con vocación sanadora, dentro de lo que el propio Jodorowsky ha denominado con posterioridad «psicomagia».

Como en el caso de Dalí, el binomio oro-excremento ha estado siempre muy presente en la obra del artista chileno. Y a hemos dicho que la alquimia desempeña un importante papel en el universo artístico de Jodorowsky, lo que nos hace pensar que estará en íntima relación con ella la decisiva aportación de este autor al tema que aquí nos concita. No obstante, convendría antes de abordar de manera directa las diferentes refl exiones y aportaciones de Jodorowsky a este respecto, traer a colación un suceso que aconteció en la infancia del artista y que, según él mismo confiesa, le marcó profundamente para el resto de su vida. Se trata de la revelación acerca de su nombre que le hizo un maestro apellidado T oro:

> *Él me enseñó a leer con un método personal: me mostró un mazo de cartas donde en cada una estaba impresa una letra. Me pidió que las barajara, tomara al azar unas cuantas y tratara de formar palabras. La primera que obtuve –no tenía yo más de cuatro años– fue OJO. Cuando la dije en voz alta, como si de pronto algo estallara en mi cerebro, así, de golpe, aprendí a leer . El señor T oro, luciendo en su rostro moreno el albor de una gran sonrisa, me felicitó: "No me extraña que aprendas tan rápido porque en medio de tu nombre tienes un ojo de oro". Y dispuso así las cartas: "alejandr OJO D OROwsky". Ese momento me marcó para siempre. Primero, porque enalteció mi mirada ofreciéndome el edén de la lectura y, segundo, por que me separó del mundo. (…) Quizás por poseer un ojo de oro, para mitigar la horrible falta de amiguitos, me enclaustré en la Biblioteca Municipal, recién inaugurada* [25].

De modo que la presencia simbólica del oro en la vida de Jodorowsky se remonta a su más tierna infancia, incluso podríamos decir al preciso instante de su nacimiento, pues para un escritor , un intelectual, el momento en el que aprende a leer supone su advenimiento a ese mundo de letras e ideas en el que ya vivirá para

25 A. JODOROWSKY, *La danza de la realidad (Psicomagia y psicochamanismo*). Siruela, Madrid, 2009, p. 14.

siempre. Cierto es que en este remoto episodio infantil no ha hecho aún su aparición el excremento, pero en el momento en el que un Jodorowsky ya adulto entre en contacto con la alquimia, el chamanismo y el psicoanálisis, la vinculación entre ambos conceptos no tardará en afl orar.

Son numerosos los pasajes y fragmentos dentro de la extensa obra escrita de este autor en los que se hace referencia al oro y al excremento por separado, eso sí, en la mayor parte de ellos se puede establecer una relación entre ambos conceptos aunque ésta no sea ni directa ni explícita. Por esta razón, aquí sólo vamos a tratar aquellos casos en que dicha vinculación resulte plena y visible. Dos de ellos responden a consejos de psicomagia dados por Jodorowsky en algunos de sus libros, mientras que el tercero y último tiene lugar en una de sus películas.

Comenzaremos por los consejos psicomágicos, para lo que será preciso explicar, aunque sea brevemente, qué es la psicomagia. Entendamos que es éste un concepto creado por el propio Jodorowsky para dar nombre a una técnica sanadora en la que se combinan, con el referente del tarot y la genealogía, chamanismo y psicoanálisis. De hecho, de lo que se trata es de aplicar acciones y actos concretos, propios de la magia o del chamanismo, a las revelaciones del inconsciente, terreno del psicoanálisis. Así lo que se consigue es que el paciente –Jodorowsky prefi ere llamarlo consultante– no sólo hable, como en la técnica freudiana, sino que también actúe, como en la magia, eso sí, teniendo siempre presente que se trata de actos simbólicos o metafóricos[26].

El primer caso correspondiente al tema que nos ocupa no se debe a un consejo ideado directamente por Jodorowsky, sino recogido por éste de Pachita, una vieja curandera mejicana. El autor ve en este acto propuesto por Pachita un perfecto ejemplo de psicomagia, pues se trata de una acción meramente simbólica en la que la anciana no utiliza sus poderes sanadores, cosa que sí hacía en la mayoría de sus consultas. Igualmente, hemos de tener en cuenta que en esta ocasión no es el excremento sólido sino el líquido, la orina, el que queda identifi cado con el oro, lo que supone una variante a nivel superfi cial, pero no esencial, con respecto a los casos hasta ahora aludidos:

> *Recuerdo a una persona para la que el dinero representaba un gran problema, una persona incapaz de ganarse la vida. La vieja le impuso un extraño ceremonial: el "paciente" debía orinar todas las noches en un orinal, hasta que estuviera lleno. Después, tenía que dejar el orinal debajo de la cama y dormir treinta días encima de su orina. Y o fui testigo de la consulta y, por supuesto, me pregunté cuál sería su significado. Poco a poco fui encontrando su sentido: si una persona que no sufre ninguna disminu-*

26 Véase A. JODOROWSKY, *Manual de Psicomagia (consejos para sanar tu vida)* . Siruela, Madrid, 2009, pp. 15-25.

ción física o intelectual no consigue ganarse la vida es por que no quiere. Una parte de sí misma se opone a ello y se encuentra en confl icto con el dinero. (…) El paciente que es obligado a dormir encima del orinal queda impregnado de sus propios efl uvios, descansa junto a la maceración de sus desperdicios. Por otra parte, este ejercicio requiere un espíritu de sacrifi cio y desarrolla la fuerza de voluntad.

(…) la orina es de color amarillo, como el oro. Pero, al mismo tiempo, es un desecho… Producir desechos es una necesidad fi siológica, y la necesidad de orinar o defecar es en sí misma producto de otra necesidad, la de comer y beber . Ahora bien, para atender a esas necesidades, hay que ganar dinero. El dinero, en la medida en que representa energía, tiene que circular…, y aquella persona no se ganaba la vida por que sentía repulsión por el dinero, que consideraba sucio, vil… (…) Le asqueaba reconocer el legítimo lugar del "oro" en esta red que constituye toda existencia. Pachita le obligo a dominar ese miedo. Al encontrarse cada noche solo con su orina estancada, el paciente tuvo la visión de que el oro-excremento no es "sucio" si circula[27].

El siguiente caso que pasamos a exponer sí que se debe en exclusiva a Jodorowsky. Se trata de un consejo de psicomagia paradigmático, en el que se identifi ca el oro, el dinero, con el excremento sólido. Con dicho consejo el autor pretende sanar a aquellos que sufren miedo económico, especialmente a los que padecen cierto complejo de culpabilidad, sin duda de raíz cristiana, relacionado con la ganancia de dinero. A tales consultantes se les propone lo siguiente:

Vestirse lo más elegantemente posible (alfi leres de corbata, gafas de marca, reloj vistoso, joyas, un cigarro habano, etc.) y salir a la calle a mendigar, pidiendo dinero a los conductores o a la gente que pasa por la calle mientras la otra mano sostiene un cartón en el que se ha escrito: "Pedid y se os dará, san Mateo. T engo miedo de que me falte todo". Luego, hay que comprar cuatro monedas de oro, introducirlas en el ano y mantener - las dentro cuatro días. Después, defecar en un orinal y rescatar las cuatro monedas. Así, sucias, enterrarlas en una maceta con fl ores, que deberá ser regada todos los días[28].

Pero esta identifi cación entre excremento y oro a la que atiende Jodorowsky , ya sea a partir de ciertas prácticas chamánicas o a través de consejos de psicomagia por él mismo ideados, guarda su quintaesencia en la alquimia. De hecho, el artista chileno no renuncia a hacer explícita dicha relación, y lo hace exhibiendo en la gran

27 A. JODOROWSKY, *Psicomagia*. Siruela, Madrid, 2007, pp. 130-131.
28 A. JODOROWSKY, *Manual…* ob. cit., pp. 113-114.

pantalla esa superlativa transmutación, la de las heces en oro, de la que ya hablábamos tanto en la introducción como en el apartado dedicado a Dalí. En cualquier caso, antes de atender de forma directa a tales imágenes, sería adecuado explicar, aunque sea muy brevemente, cómo es el cine de Jodorowsky. A este respecto, hay que decir que sus vínculos con el máximo representante del cine surrealista son muy férreos. «El cine de Jodorowsky comparte con el de Buñuel la misma vocación irreverente hacia las instituciones sociales y religiosas. Es un cine en libertad y tan polémico como el del realizador de Calanda» [29], nos recuerda Millán Agudo. Cierto es que Jodorowsky en la actualidad es mucho más conocido por su faceta de escritor y tarólogo que por la de realizador cinematográfico, máxime si tenemos en cuenta que su producción fílmica se limita a apenas media docena de títulos, siendo los más interesantes realizados entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta. No obstante, su arrebatadora personalidad y su indiscutible transgresión cuando se ponía detrás de la cámara –también delante, pues solía participar como actor en sus films– le confirieron un papel destacado dentro del cine independiente realizado en aquellas décadas, convirtiéndose en un auténtico cineasta de culto que sería ensalzado, entre otros, por artistas como John Lennon, Dennis Hopper o Marilyn Manson. Y es, precisamente, en el film que mayores elogios recibió de tan ilustres seguidores donde tiene lugar la puesta en imágenes de la consabida transmutación alquímica. Dicha película lleva por título *La montaña sagrada* y fue realizada en 1973, suponiendo el tercer largometraje del cineasta. En una de sus escenas más recordadas, el alquimista, interpretado por el propio Jodorowsky, lleva a cabo, a través de un complejo y espectacular artilugio, la transformación de las heces del joven protagonista en oro puro (láms. 1, 2 y 3). En la mencionada escena se evita el diálogo, como en prácticamente la totalidad del film, dejándose oír tan sólo la música del violonchelo que tañe una mujer desnuda. No obstante, una vez consumada la transmutación, el alquimista se dirige al joven, le ofrece el oro en que se ha convertido su excremento y le transmite el siguiente mensaje:

Tú eres excremento. Tú puedes convertirte a ti mismo en oro.

En conclusión, tanto para Dalí como para Jodorowsky el excremento y el oro son la misma cosa [30]. Ambos se sienten, en este sentido, herederos e intérpretes

29 F.J. MILLÁN AGUDO, *Las huellas de Buñuel: influencias en el cine iberoamericano*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2004, p. 160.

30 Ambos artistas estuvieron muy cerca de coincidir en un proyecto cinematográfico de Jodorowsky finalmente abortado. Se trataba de *Dune*, colosal película fantástica para la que el artista chileno había reservado a Dalí el papel de Emperador de la Galaxia. Pero las desorbitadas exigencias económicas del genio surrealista lo alejaron de un film que nunca pudo convertirse en realidad. Sobre este encuentro –más bien desencuentro– entre Dalí y Jodorowsky, y más concretamente acerca del fabuloso retrete-trono sobre el que el artista catalán quería aparecer en pantalla, véase L.R. ARMENGOL, ob. cit., p. 282.

Lámina 1. *ALEJANDRO JODOROWSKY. La montaña sagrada (1973). Excremento.*

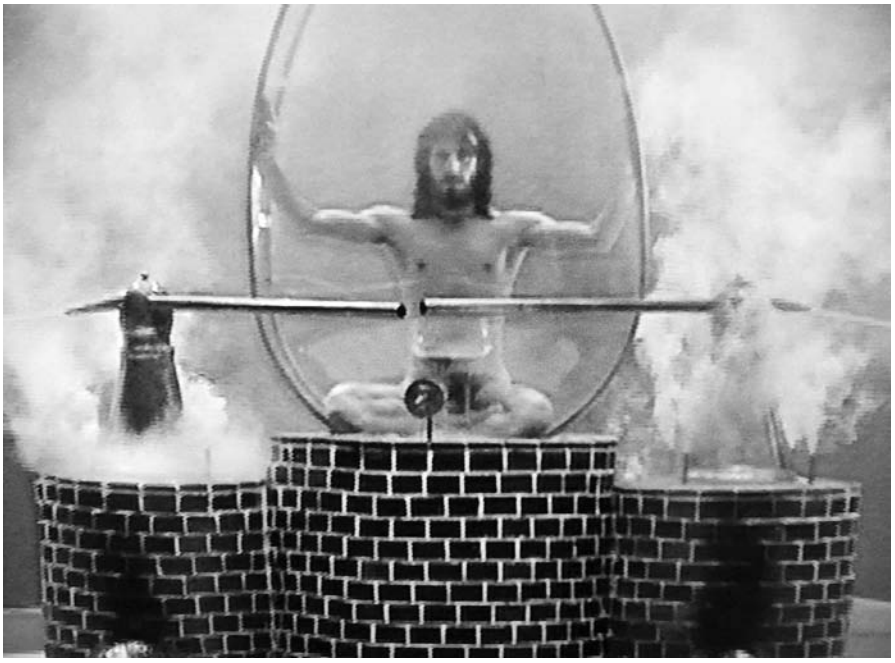


Lámina 2. *ALEJANDRO JODOROWSKY . La montaña sagrada (1973). Máquina de transmutación.*

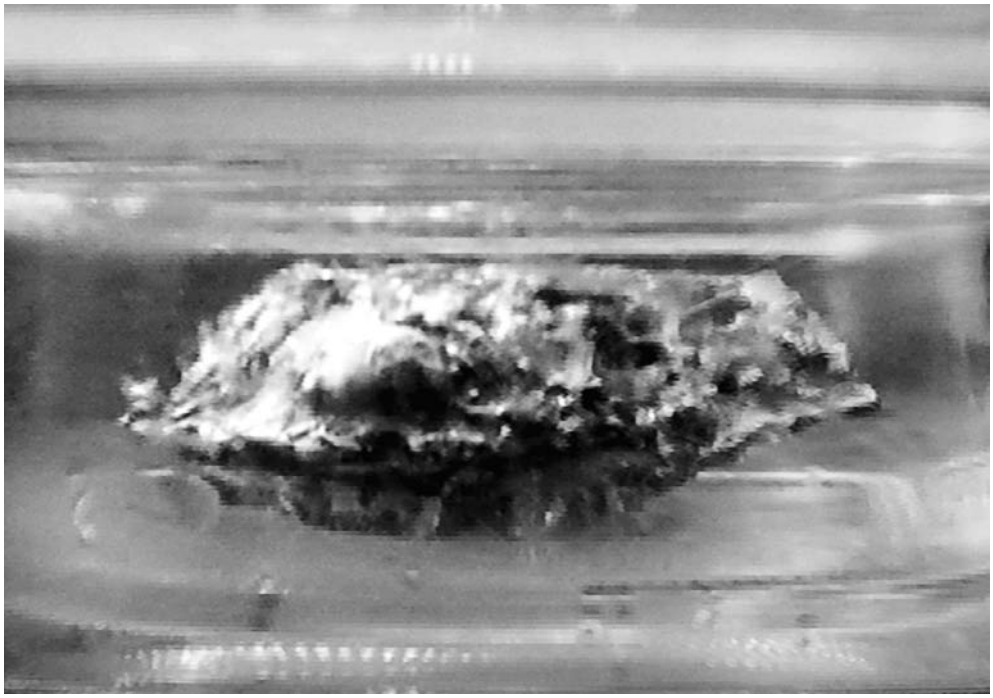


Lámina 3. *ALEJANDRO JODOROWSKY. La montaña sagrada (1973). El oro.*

de los alquimistas, cuyo sumo acto de transmutación consistiría, precisamente, en transformar la porquería en oro. Se sitúan en la línea indicada por los aztecas, viendo en el excremento un signo de riqueza y prosperidad, al tiempo que se apartan de aquella otra senda marcada por cierta tradición cristiana, en la que sucedía justamente lo contrario, pues el oro, la riqueza, era sinónimo de inmundicia y , por ende, signo de vergüenza. Los dos artistas conceden al binomio excremento-oro un valor simbólico que, quizá, tenga más que ver con la creación artística y, al mismo tiempo, con la riqueza material, en el caso de Dalí, y más con la iluminación filosófica y espiritual, en el de Jodorowsky . En cualquier caso, tal y como antes se apuntaba, ambos coinciden en esencia con respecto a dicha identificación simbólica. Y se erigen, así, en dignos herederos de toda una tradición literaria, filosófica y artística, de la que también participan otros destacados artistas contemporáneos. Sería éste el caso del italiano Piero Manzoni y su polémica *Mierda de artista* (1961), consistente en enlatar sus propios excrementos, cuyo precio oscilaría en función de la cotización del oro [31]. O el de la obra *Dinero y mierda* (1997), del dúo británico

31 Véase J. SAN MARTÍN, *Piero Manzoni.* Vol. 2 de Arte Hoy, Nerea, San Sebastián, 1998, p. 79.

Gilbert & George, en la que estos artistas fascinados por lo escatológico establecen una relación directa entre ambos elementos [32]. De modo que, en definitiva, lo que para algunos podría significar una provocación más, ésta especialmente sucia y caprichosa, de los artistas contemporáneos, se termina revelando como la pertinente revisión por parte de éstos de una llamativa e interesante relación conceptual que hunde sus raíces miles de años atrás.

32 Véase J.M.G. CORTÉS, *Gilbert & George. Escenarios urbanos*. Vol. 21 de Arte Hoy, Nerea, San Sebastián, 2007, p. 53.

Plateros de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América

MARÍA JESÚS SANZ SERRANO
Universidad de Sevilla

El florecimiento de la platería sevillana de la segunda mitad del siglo XVI ha despertado un gran interés en los estudiosos de este arte, existiendo trabajos sobre la familia de los Ballesteros, sobre la obra y estancia en Sevilla de Juan de Arfe, e incluso hay bastantes noticias de otros plateros que trabajaron en la ciudad por estas fechas. Realmente el conocimiento de las actividades artísticas y comerciales de Sevilla en esa segunda mitad del siglo ha interesado a investigadores de todo tipo, especialmente los dedicados a la historia, al arte y al comercio. Pero la primera mitad del siglo no es tan bien conocida, especialmente en el campo del arte de labrar la plata, ya que otros campos como el de la pintura, la arquitectura, y la escultura, especialmente la relacionada con el retablo, si han sido puntos de atención para los investigadores.

De la primera mitad del siglo no hay demasiada documentación en lo referido a la actividad de los plateros, sólo algunos documentos relacionados con la legislación del gremio, en contraste con la abundancia documental de la segunda mitad del siglo, y especialmente del último tercio. Sin embargo, en lo referido a los encargos del templo metropolitano, sí tenemos noticias de obras de importancia, como por ejemplo la realización de una custodia de torre entre 1499, en que se decidió hacerla, hasta que se terminó en 1526. Naturalmente el criterio estético de esta obra a la

que substituyó la de Juan de Arfe en 1587, debió ser puramente gótico, ya que en estas fechas la corriente renacentista aún no había llegado a la ciudad. Es interesante anotar que este primer cuarto del siglo, en el que se realizó la primera custodia, no debía haber en Sevilla plateros muy cualificados, o al menos eso pensaba el Cabildo Catedralicio, ya que, según la documentación, se buscaron maestros fuera de la ciudad, nombrando comisiones que fueran a Portugal y León [1].

Sin embargo, en el segundo cuarto del siglo no tenemos noticias de obras de relevancia, aunque sí de numerosos plateros actuantes en la ciudad, de los cuales no se han localizado muchas obras. Entre los que figuraban como plateros viviendo en la colación de la catedral en 1534 pueden citarse a Pedro Fernández, Francisco de Baena, Morcillo, Pedro López, Miguel Pérez, Cristóbal Veneciano, Luis Fernández, Urban Caxco, Alonso de Xerez, Juan de Ardales, Juan de Ortega y Francisco de Castro[2]. Sólo de estos dos últimos tenemos más noticias, del primero una marca en una bandeja, y del segundo una más amplia documentación.

Algunos años más tarde, en 1541 encontramos nuevos nombres en unas ordenanzas del arte de la platería. Entre los testigos figuran Diego López, Antón López, Francisco de la Plata, Juan Núñez, Hernán Galván, Hernando de Anteçana, el ya conocido Francisco de Castro, y otro Antonio de Castro, probablemente familia del anterior. Finalmente de dos de los plateros recogidos en este documento si tenemos alguna noticia más, de Marcos Beltrán existe una obra marcada de la parroquia de San Juan de Marchena, y el llamado «Maestre Juan, platero de oro y plata» podría identificarse con Juan Ruiz el Vandalino, dada la relevancia con que se le menciona, además de estar residiendo en Sevilla por estas fechas [3].

Otros plateros parecen originarios de fuera de la ciudad a juzgar por sus apellidos, pues sabemos que era habitual colocarles como apellido el lugar de donde procedían a las personas foráneas, aunque en muchos casos los nombres de estas poblaciones se habían convertido ya en sus propios apellidos en algunos de sus antecesores. Entre estos plateros con apellidos de pueblos o ciudades podemos citar a Andrés de Buitrago, Francisco de Carmona, Pedro de Villanueva, Damián de Xerez o Gonzalo de Toledo. Este último, verdaderamente procedente de Toledo, emigró a América en 1524 [4].

A pesar de no contar con muchas obras, ni con demasiadas marcas, sí tenemos abundantes noticias de la actividad de los plateros sevillanos y no sevillanos que actuaban en la ciudad en relación con el comercio americano. Si revisamos las noticias

---

1 M.J. SANZ, *Enrique de Arfe y el origen de la custodia procesional*. Córdoba, 2000, pp. 59-60.

2 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1900, edic. fasc. Pamplona, 2001, tomo II, pp. 166-167.

3 Ibídem, p. LXXX.

4 M.C. HEREDIA MORENO, «Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, Artesanos y mercaderías en la carrera de Indias». *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte*. Madrid, 2003, p. 206.

que tenemos sobre el gremio sevillano, veremos que su número no es equivalente al que figura en la documentación de los que comerciaban con América, y que muchos de los nombres que se refieren resultan desconocidos en el ejercicio de los plateros sevillanos. Este hecho se debe a que muchos plateros de los más lejanos lugares de la ciudad de Sevilla venían a comprar la plata que llegaba de América, bien porque la tenían contratada allí o bien porque la adquirían a través de la Casa de la Contratación. En algunos casos plateros de otras ciudades encargaban desde su lugar de residencia a comisionados que tenían en Sevilla que recibieran sus encargos, bien fueran de plata en lingotes, de plata labrada, o simplemente de mercaderías. Resulta sorprendente comprobar la cantidad de plateros que se dedicaban al comercio con América de mercaderías que no estaban relacionadas con su oficio.

LOS PLATEROS DE LA CATEDRAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

Los plateros conocidos que poseyeron el cargo de plateros del Cabildo Catedralicio en la primera mitad del siglo son los siguientes:

– Juan de Oñate que ejerció su cargo entre 1497-1512-1520
– Martín de Oñate que ejerció en cargo entre 1520-1524
– Diego de Vozmediano que ejerció el cargo entre 1524 y 1544
– Francisco de Castro que ejerció entre 1544 y 1550 [5].

De todos ellos hay noticias que se refieren a su actividad como plateros, pero también como comerciantes, como testigos en la firma de contratos, pero conocemos muy pocas de sus obras, y ninguna de sus marcas.

Las figuras de las que más noticias tenemos, son las de los Oñate, tanto Juan como Martín, su hermano, y Pedro que era su primo o sobrino, en su mayor parte referidas al comercio americano [6].

Juan de Oñate debió ser el mayor de esta familia, que procedía de la localidad navarra de Oñate, de ahí su apellido, pero en realidad se llamaba Juan Ibáñez de Araos, pues sus padres se llamaban García Ibáñez de Campizalay y Teresa de Araos, aunque hay que tener en cuenta que en el siglo XVI, los hijos no necesariamente tenían que utilizar el apellido del padre o de la madre, sino que podían tomarlo de otro miembro de la familia. Estuvo casado con Catalina Díaz y tuvo cuatro hijos, tres legítimos: Juan, Diego e Inés, y uno bastardo Gaspar [7]. Seguramente debió

5 J. GESTOSO, ob.cit., tomo II, pp. 166 y 167, J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la catedral de Sevilla». *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, p. 581.

6 Algunas de las noticias de estos plateros y su relación con el comercio americano fueron ya dadas por M.C. HEREDIA MORENO, «Artistas y artesanos vascos del siglo XVI en la Carrera de Indias». *Euskal Herría y en Nuevo Mundo*. Vitoria, 1996, pp. 559-566.

7 J. GESTOSO, ob. cit., tomo III, pp. 431-432.

emigrar a Sevilla junto con su hermano Martín, y quizá también con su primo o sobrino Pedro antes de 1497, ya que, al menos a él, se le menciona trabajando como platero en la catedral en este año. Alrededor de 1506 debieron morir sus padres ya que junto con su hermano Martín dio poder a su tío Pedro Ibáñez de Campizalay para gestionase todos los asuntos que tuviesen en Oñate.

Su actividad comercial con América está documentada entre 1505 y 1516, y no sabemos si sus contactos con el comercio americano, especialmente con la isla de Santo Domingo, pudo estar relacionada con un tal maestre Pedro de Oñate, físico, que viajaba entre Sevilla santo Domingo en 1506. Por otra parte su cargo de platero de la catedral duró algo más, pues parece ser que en la época en que hizo su testamento, en 1524, aunque su hermano fuera ya el platero ofi cial de la sede, sin embargo él aún seguía teniendo relación con el cabildo. Su fallecimiento debió ocurrir poco antes de 1526, año en que su mujer aparece como viuda[8]. Los mencionados años de actividad comercial, son años que curiosamente casi coinciden con su actividad como platero de la catedral, además de actuar durante algún tiempo en el amonedamiento de la Casa de la Moneda.

Aunque parece que estaba en la ciudad antes de 1497, la primera noticia en la que fi gura como vecino de Sevilla, en la colación de Santa María, corresponde a 1505, fecha en la que estaba actuando como intermediario en los cobros de las mercancías que venían de América, e iban destinadas a personas de fuera de la ciudad, que en este caso era un tal V elasco de San Martín que vivía en Cebreros (Ávila). Un año después, junto con otros mercaderes, se compromete ante la Casa de la Contratación a llevar un navío cargado a Santo Domingo, y para ello han recibido un préstamo de Gonzalo Fernández de 284 ducados de oro, el cual se comprometen a devolver. En 1509 se le menciona como platero, actividad que compartía con la de mercader , que como tal había enviado a La Española mercancías por valor de 44.000 maravedís, los cuales habrían de pagarle Juan Rodríguez, piloto, y otros vecinos de Palos. Estos mismos le pagarían además 130 castellanos de oro por una yegua que también fue al mismo lugar. Un año después lo hallamos dando poder a Andrés de Vergara, estante en Santo Domingo, para que le cobre lo que le deben. Ignoramos a que débito se refi ere, si era por objetos enviados por motivo de su profesión o no. En 1511 se le menciona como platero de la Reina, cuya tarea sería recibir de la Casa de la Contratación todo el oro que viniera para ella, pagándolo al precio concertado y presentando fi adores que lo avalasen.

Sus actividades comerciales se conocen por referencias que aparecen documentadas casi todos los años, así en 1511 vendió seis cálices de plata con sus patenas y copas doradas y tres custodias (viriles) que fueron a Puerto Rico, en 1512 hay gran cantidad de negocios en los que participa, entre los que pueden citarse la entrega que hace al licenciado Sancho Ortiz de Matienzo, canónigo, de plata labrada para

8 Ibídem.

llevar a las Indias, que éste entregaría a Juan Ochoa, mercader, que le representaría en Santo Domingo. De lo que se deduce que mandaba objetos de plata a dicha ciudad, probablemente para el culto, como hemos visto, pero posiblemente también objetos ricos de uso diario, tales como vajillas, cubiertos, pues existen referencias de varios mercaderes en las que se especifi can el tipo de objetos que se mandaban, y entre ellos figuraba la plata labrada, las joyas, así como todo tipo de objetos artísticos [9].

En estas fechas, Juan de Oñate, en que ya era platero de la catedral, vuelve a firmar un documento en el que sus fadores, contador y mercader, vecinos de Oñate, aunque al parecer estantes en Sevilla como él, se obligan a cumplir la capitulación por la que el oro que venía de las Indias para la Reina se le entregaría a Oñate en la Casa de la Contratación, devolviendo éste su valor . En el mismo año da poder a Diego de Nava, platero, para que reciba lo que venga de Indias, y a su vez este platero, que ha hecho testamento poco antes, da poder a Oñate, y en su defecto al canónigo Sancho Ortiz de Matienzo, para que recoja lo que le viniere de Indias. Este Diego de Nava, en 1512 hace testamento, con la intención de emprender el viaje a América, y lo hallamos ya allí en 1513, como encargado de los asuntos de Juan de Oñate. Este año de 1512 debió ser la culminación de Juan de Oñate, pues además de ser ya platero de la catedral, se le añade ser platero de la Reina.

Ese nombramiento de platero de la Reina seguramente estaba relacionado con su trabajo en la Casa de la Moneda donde actuó entre 1513 y 1515 [10] en el amonedamiento del oro destinado a la corona. Estas cantidades de metales preciosos serían las asignadas a la monarquía, que él recogía de la Casa de la Contratación, convertía en moneda y entregaba a los representantes de los reyes.

A lo largo de 1513 hallamos distintos documentos que refuerzan su actividad comercial con América. La Casa de la Contratación le comunica que los bienes de Pedro de Cabrejas, difunto, quedan embargados por 55 pesos de oro, los cuales tiene en su poder Oñate como albacea. Este asunto de los bienes de Pedro de Cabrejas sale de nuevo a relucir porque su heredero Diego de Cabrejas, vecino de Sevilla, da poder a al clérigo Francisco Bernal y a Juan de Oñate, platero, ambos vecinos de Sevilla y albaceas del difunto, para que den poder a dos mercaderes estantes en las Indias, para que cobren los créditos que el difunto tuviera allí. En este mismo año de 1513 aparece mencionado por vez primera Martín de Oñate, su hermano, que le sucedió en el cargo de platero de la catedral.

También Amador de Lares, criado del rey, le da poder para que envíe a Indias cuatro esclavos que tenía concedidos, se supone que por el rey . De nuevo lo hallamos como fi ador junto con un mercader y el maestre de la nao San Francisco de Buenaventura, para que este último se comprometa a cumplir con sus obligaciones como cómitre y maestre de la carrera de Indias. En este año su hermano Martín de

9 M.C. HEREDIA MORENO, «Apuntes sobre el tráfi co…» ob. cit., p. 200.
10 J. GESTOSO, ob. cit., tomo II, p. 270.

Oñate, platero, también vecino de Santa María, da poder a Antonio Sánchez, vecino de Triana, que era el maestre de la mencionada nao San Francisco de Buenaventura, para que cobre a Martín de Ugarte, vecino de la isla de San Juan (de Puerto Rico), treinta y cinco ducados que le debe.

Sus contactos con los maestres y capitanes de naves son continuos, pues aparece relacionado tanto con navegantes de Palos de la Frontera, como con los vizcaínos, que también se dedicaban a patronos de embarcaciones. Oñate era una especie de gestor de los pagos a estos personajes, pero también parece que realizaba labores de prestamista, y además enviaba mercancías a América. En 1513 prestó al maestre de navío Cristóbal de Amaya ciento veinticinco ducados de oro para ir a La Española, y al año siguiente Juan Martín de Amaya, de Palos de la Frontera, maestre de la nao San Andrés, le debía sesenta y cinco ducados de oro por las mercancías que le llevaba a la isla de San Juan, y que habría de pagárselos en un mes. Pero también lo hallamos como fi ador, conjuntamente con Gonzalo García Galino, piloto de Palos, del maestre de la nave La Concepción, de que cumplirá con sus obligaciones. Y de Palos era también Francisco Pinçón, seguramente de los Pinçón que fueron a América con Colón, pues sólo habían pasado quince años de la primera llegada de Colón al Nuevo Continente. A éste Pinçón le dio poder para que cobrase a Domingo de Arteaga, Cristóbal de Anaya y Juan Cansino por contratos públicos con la Casa de la Contratación, que él les había conseguido, y que cobra en forma de seis obligaciones públicas.

Este Domingo de Arteaga o Urteaga que era maestre de la nave Nuestra Señora de Guía y vecino de Bilbao, muestra las relaciones de Juan de Oñate y de su hermano, Martín de Oñate, con los navegantes y emigrantes norteños, pues Martín junto con Domingo de Ochadiano se obligan ante la Casa de la Contratación a que Arteaga cumplirá sus obligaciones en la carrera de Indias.

Con respecto a los otros miembros de la familia Oñate parece que Martín, su hermano, era el más vinculado a Juan, el más antiguo y principal, ya que le sucedió en el cargo de platero de la catedral, pero así mismo encontramos a un Pedro de Oñate, también platero, mencionado primero como criado de Juan, y más tarde como su primo o sobrino, que también se dedicaba a los negocios americanos. Este Pedro de Oñate debía ya haber emigrado a Santo Domingo en 1515, pues Martín le encarga que cobre treinta y cinco ducados de oro en la isla de La Española a Martín de Ugarte que se los debía, y Juan le nombra su apoderado para que les cobre a Diego de Nava y a Francisco Pinçón, mercader, sus apoderados, para que le paguen lo que le deban. La situación de Pedro de Oñate en Santo Domingo estaba ya afi anzada en 1516 pues se le menciona como residente allí, y en ese mismo año forma compañía con Juan de Oñate, aportando el primero cincuenta mil seiscientos ochenta y cuatro maravedís, y el segundo ciento veintidós mil novecientos. Este dinero lo emplearían en comprar mercancías que luego Pedro se encargaría de llevar a Indias y vender. Otro de los asuntos que debía resolver era cobrar dinero a personas que se lo debían a su tío, entre los que se menciona Francisco Pinçón, de Palos.

Podríamos aventurar que la labor de prestamista de Juan de Oñate era quizá la más importante, pues las cantidades que le debían eran muy grandes, tales como los trescientos veintinueve mil cuatrocientos cuarenta y siete maravedís, que le había prestado a Francisco de Garay, alguacil mayor de Indias y residente en Santo Domingo. Y en esta categoría de grandes negocios se halla la unión entre Juan de Oñate y Francisco Morillo, cambiador, debido al contrato que firmaron, en 1514, con la Casa de la Contratación, por el que se comprometían a recoger todo el oro que viniese de las Indias para la Reina, abonando su justo valor. Los fiadores del contrato fueron Juan Ibáñez de Mallea, Juan Ibáñez de Hernani, Juan de Lerma, lugarteniente del tesoro de la Casa de la Moneda, y Francisco del Castillo, mercader, vecinos de Sevilla. En este mismo año da poder a su primo, o sobrino, Pedro de Oñate, pues de las dos maneras se le menciona, vecino de Sevilla, para que le cobre al ya mencionado Amador de Lares, residente en Indias, catorce mil seiscientos veinticuatro maravedís que le debía.

Las últimas noticias que tenemos de la actividad comercial de Juan de Oñate datan de 1516, fecha en que le encontramos encargado de cobrarle al piloto Juan Rodríguez de Mafra, en la Casa de la Contratación, lo que le deben por su profesión de piloto de Sus Altezas Reales. Su actividad como intermediario en los cobros y pagos de plata y dinero la volvemos a encontrar al dar carta de pago a Pedro de Vergara, mercader vizcaíno, vecino de La Española, de los seiscientos ducados de oro que ha recibido en depósito. No sabemos en que fecha dejó de hacer negocios con América, ya que a partir de este año no hay noticias suyas. De su hermano Martín, que le sucedió en el cargo de platero de la catedral hasta 1524, tenemos alguna noticia más de su trabajo como mercader, pues en 1519 es encargado de cobrar el alquiler de una casa en las Gradas, que era de Nuño García, maestro de hacer cartas de marear, a su inquilino el broslador (bordador) Francisco Alonso. A partir de estas últimas fechas no hay noticias de ninguno ellos, ni de sus familiares, en cuanto a su actividad comercial, aunque sí las hay en cuanto a su actividad profesional como plateros[11].

LOS OÑATE EN CATEDRAL DE SEVILLA

Las relaciones comerciales y los caudales que debían tener para emprender tan arriesgadas operaciones demuestran que la dinastía encabezada por Juan de Oñate tenía una gran relevancia en la ciudad. Ya aclaramos como el apellido Oñate no era su patronímico real sino que, como era habitual en esa época, correspondía a su lugar de origen en Navarra, además hemos visto como se relacionaba con capitanes de navío y mercaderes de apellidos vasco-navarros. Su presencia en Sevilla en

11 Las noticias referentes al comercio americano proceden de *Colección de documentos inéditos para la historia de América. Catálogo de los Fondos americanos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla*, siglo XVI, tomos I al IX.

1497 parece claramente vinculada con la noticia del Descubrimiento, y las grandes posibilidades comerciales que se ofrecían. No obstante, es posible, que como ocurría habitualmente, estuviese relacionado con alguna autoridad eclesiástica que lo hubiese animado a venir , hecho que no se ha podido comprobar , pero que posiblemente existiera, por su pronta relación con el Cabildo Catedralicio. Así pues, cuando llegó a la ciudad debió ser ya un platero formado, puesto que enseguida trabajó para la catedral.

La elección de platero de la catedral podía hacerse de varias formas, la más habitual era por el concurso de varios plateros que se ofrecían al cabildo, dando las fianzas correspondientes, también podían ser elegidos libremente por el dicho cabildo, o también por las votaciones de los canónigos entre los aspirantes, y en caso de empate el voto del deán decidía [12]. La primera noticia de su actividad data como hemos dicho de 1497 en que se le encarga la limpieza y reparo de algunas piezas y la realización de algunas nuevas, que no se especifican, pero ello no quiere decir que fuera ya platero oficial de la catedral, sino que podía ser un orfebre al que se le encargaron una serie de trabajos. El hecho de que el Cabildo Catedralicio le encargara trabajos refleja que ya era un maestro platero cuando llegó a Sevilla, hecho que confirma el que un año después el ayuntamiento de la ciudad le pagara ocho mil setecientos seis maravedises por el resto de la hechura de las dos mazas municipales, seguramente las que utilizó el Cabildo Municipal hasta la realización de las actuales por Francisco Valderrama en 1587 [13]. Así, su actividad profesional parece que tenía una gran amplitud en la ciudad, y su relación con las autoridades, tanto eclesiásticas como civiles, debió ser inmejorable ya que los Reyes Católicos le concedieron carta de hidalguía en 1499, hecho quizá relacionable con las responsabilidades de ser depositario del oro que venía de Indias, concretamente de Santo Domingo, para la Reina.

Con respecto al Cabildo Catedralicio su actuación era continuada, pues en 1504 valoró las piedras, perlas, aljófar y plata de la hacienda del arzobispo Don Diego Hurtado de Mendoza, según consta en el inventario de sus bienes[14]. Este arzobispo y cardenal sabemos que dejó un importante legado a la catedral, y especialmente una mitra, que se llamó la mitra rica, y que después de su muerte, acaecida en 1502, el cabildo decidió deshacer , pero que tardó bastantes años en llevar a cabo esta decisión, pues todavía existía en 1585, y al parecer su desaparición definitiva y venta se llevó a cabo para realizar la custodia de oro en 1614 [15]. Pero realmente el cabildo no debía considerarlo como platero de primera línea ya que cuando deter-

12 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 578-579.

13 A.M. SANTOS MÁRQUEZ, «Las mazas del Ayuntamiento de Sevilla». *A.E.A.* nº LXXXII, 326. Madrid, 2009, pp. 155-168.

14 J. GESTOSO, ob. cit., tomo II, p. 270.

15 M.J. SANZ, «El legado del cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza a la catedral de Sevilla». *Laboratorio de Arte* nº 17. Sevilla, 2004, pp. 95, 115 y 116.

minó hacer una custodia de torre, en 1499, no se la encargaron a él, sino que por contrario lo enviaron a Portugal, en 1509, para que viera «si los plateros que están allí son hombres para facer la custodia» y trajese un platero suficientemente hábil que la hiciera[16]. Así que su labor parece que estaba dedicada a la supervisión de las piezas que otros plateros hacían para la catedral, y a la restauración y realización de pequeñas piezas de culto, y cuando tenía que hacer una nueva, de cierta envergadura, el cabildo le exigía que hiciese un dibujo previo [17].

Desde 1520, en que su hermano Martín le substituyó en el cargo de platero de la catedral, su actividad profesional debió haber disminuido, aunque seguía trabajando, según se aprecia por la lectura de su testamento, redactado en 1522, pues tenía en su poder 20 marcos de plata para hacer unos candeleros para la catedral, que ya había comenzado, y además un cetro de mazonería que estaba roto. Casi todas las noticias sobre su origen, sus padres, su mujer o sus hijos provienen de las declaraciones que hace en él en su testamento, que pasó ante notario el 14 de marzo de 1522, fecha en que según el mismo declara se hallaba enfermo, aunque no debió morir hasta 1524. En el testamento aparecen una serie de noticias sobre sus negocios que tenía dentro y fuera de la ciudad, sobre el dinero que tenía prestado, especialmente en América, pero también en Andalucía, y sobre el que él debía, especialmente a su yerno al que todavía no le había pagado la dote completa cuando se casó con su hija, aunque a cuenta le había entregado ciento ochenta cueros de vacas y bueyes, un joyel de oro con un rubí grande, un zafir(o) y tres perlas pinjantes con un valor de setenta ducados, y además un zafir(o) que podría valer veinte ducados. También aparecen noticias sobre su taller de platero pues menciona a su oficial Juan López, que le debía cincuenta doblas de oro, y se refiere también a oficiales y a obreros con los que tenía cuentas pendientes [18].

Con respecto a su obra como platero, además de las realizadas para la catedral y el ayuntamiento, sólo tenemos noticias de las piezas enviadas a Santo Domingo y a Puerto Rico, que, según ya vimos, eran seis cálices con sus patenas y tres custodias para Puerto Rico, en 1511, mientras que las piezas enviadas a Santo Domingo, en 1512, no se especifican, pero probablemente eran piezas para el culto. La catedral de Santo Domingo, asaltada por los piratas holandeses e ingleses, entre los que se menciona a Drake, debió perder gran parte de su ajuar de plata, en el que probablemente hubiese algunas de estas piezas enviadas desde Sevilla, como fue el caso de la custodia atribuida a Juan Ruiz el Vandalino, que afortunadamente no desapareció. Es lógico pensar que si los envíos se hacían desde Sevilla, única ciudad autorizada para el comercio con América en estas fechas, muchas de las obras se realizarían en la ciudad, de hecho la custodia de Santo Domingo muestra la marca de Sevilla. Así,

16 M.J. SANZ, *Juan de Arfe Y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. 2ª edic., Sevilla, 2006, p. 64.

17 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 580.

18 J. GESTOSO, ob. cit., pp. 431-432.

LÁMINA 1. *Portapaz de la catedral de Santo Domingo.*

algunas de las obras conservadas en la catedral de Santo Domingo, que no tienen marca podrían proceder de la ciudad hispalense.

La pieza más antigua es un portapaz de estructura gótica, al que se le añadieron dos columnas salomónicas durante el periodo barroco, no obstante la obra no ha perdido su carácter claramente gótico, que se aprecia tanto en la arquitectura, como en el grupo escultórico de la Piedad que la ocupa (lám. 1). Este portapaz se ha relacionado con el arzobispo, primero de Sevilla y luego de Toledo, Pedro Hurtado de Mendoza por un supuesto escudo que podría corresponderle, pero que evidentemente no responde a sus armas, atribuyéndolo a la escuela toledana [19].

19 J.M. CRUZ y A. ESCALERA, *La platería en la catedral de Santo Domingo, primada de América*. Santo Domingo, 1993, pp. 36, 65 y 66.

Lámina 2. *Portapaz de la parroquia de Santa Ana, catedral de Sevilla.*

No obstante, habría que tener en cuenta que a Don Pedro Hurtado de Mendoza, que fue administrador de la sede hispalense, le sucedió en Sevilla su sobrino Diego Hurtado de Mendoza, que dejó a la catedral un importante legado. De la época del gobierno de este arzobispo, que murió en 1502, o quizá de algunos más tarde, es un portapaz gótico, llamado de Santa Ana, que proviene de la parroquia de este nombre, actualmente en la catedral, que tiene una tipología semejante al de Santo Domingo y la marca de la ciudad de Sevilla, aunque es más complejo y no está desnaturalizado por reformas posteriores (lám. 2). En la misma línea estaba el portapaz de la parroquia de la parroquia de Aracena (Huelva), al parecer desaparecido [20], el

20 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva* . Huelva, 1980, tomo I, fig. 22.

LÁMINA 3. *Portapaz de Santa María de Carmona (Sevilla).*

Santa María de Carmona, que contiene a Cristo atado a la columna (lám. 3) y que se fecha entre 1501 y 1517 [21], y algo más sencillo es el de la parroquia de San Juan de Marchena. Por todo ello, y aunque este tipo de portapaces los encontramos en distintos lugares de España, sería más lógico pensar que, dado que en Sevilla se hacían piezas semejantes a la Santo Domingo, y que la mayoría de la plata que se llevaba a la isla era sevillana, también podría serlo el mencionado portapaz de la Piedad, aunque naturalmente esto no pasa de ser una hipótesis.

21 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona, siglos XV-XIX*. Carmona, 2001, pp. 249-251.

LÁMINA 4. *Crismeras de la catedral de Santo Domingo.*

Otras piezas conservadas en la catedral de Santo Domingo podrían también proceder de talleres sevillanos, como dos crismeras en forma de vaso troncocónico invertido con tapa, que llevan en ésta y en el tercio medio de su altura unas cenefas de tipo vegetal de tratamiento muy plano, correspondientes al último estilo gótico. Una de ellas, la que parece menos alterada, muestra la misma cenefa en el pie y con un remate a ambos lados de la banda decorada de líneas cóncavas con remate cruciforme (lám. 4), la otra tiene la parte inferior reformada (lám. 5). Ambas piezas coinciden con algunas obras sevillanas, siendo las más cercanas las crismeras de la parroquia de Santa María de Las Nieves de La Algaba (Sevilla), que se sitúan en el primer tercio del siglo[22] (lám. 6). Estas crismeras son de las compuestas de un vás-

22 J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO y F . COLLANTES DE TERÁN, C*atálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* . Sevilla, 1939, tomo I, p. 139, fi g. 144, A. MORALES, M.J. SANZ, J.M. SERRERA y E. V ALDIVISESO, *Guía artística de Sevilla y su provincia*. 2ª edic. Sevilla, 2004, tomo II, p. 425, C. GUTIÉRREZ MOY A, «La orfebrería del siglo XVI en la parroquia de Nuestra Señora de Las Nieves de La Algaba». *Estudios de Platería. San Eloy 2003* . Murcia, 2003, pp. 244-246.

LÁMINA 5. *Crismeras de la catedral de Santo Domingo, reformadas.*

tago central rematado en cruz, y dos brazos laterales que sostienen las vasijas. En la parte media de los recipientes contienen una franja central decorada con temas semejantes a las de Santo Domingo, que además se perfi la en ambos lados por la misma banda de formas cóncavas rematadas en cruz, que vemos en la mencionada en primer lugar (lám. 4). Aunque las crismeras de Santo Domingo se han fechado en el tercer cuarto del siglo XVI [23], podrían ser bastante anteriores, y dadas las semejanzas con las últimamente descritas, que se sitúan, como hemos visto en el primer tercio del siglo.

23 J.M. CRUZ y A. ESCALERA, ob. cit., pp. 84 y 85.

Lámina 6. *Crismeras de Santa María de las Nieves, La Algaba (Sevilla).*

De su hermano Martín de Oñate, que le sucedió en el cargo de platero del Cabildo Catedralicio, sabemos que vivía en 1508 en Las Gradas, lugar en que tenían sus viviendas y talleres la mayoría de los plateros, en una casa perteneciente al Cabildo, que estaba casado con Catalina Márquez, y que en 1520 compró un esclavo a Isabel

de Montoya[24]. Las escasas noticias que tenemos sobre sus relaciones familiares y profesionales provienen en gran parte del testamento de su hermano Juan, que le nombra como uno de sus albaceas, y le cede todos los instrumentos del arte de la platería y le da treinta ducados para ayuda a la boda de su hija.

De los años que fue platero de la catedral, entre 1520 y 1524, no nos quedan mas que menciones de arreglos de piezas, como por ejemplo de unos cálices que reparó en 1522, que naturalmente no deben existir, o al menos no se han podido identificar, pues su marca no aparece en ninguna de las piezas que podrían atribuirse a este época. Su estilo, como el de su hermano y antecesor, debía estar dentro del último gótico, ya que hasta justo mediados del siglo no hallamos las primeras obras renacentistas de mano de Hernando de Ballesteros el viejo. Así pues, quizá tanto él como su hermano Juan, realizasen obras nuevas para la catedral pero la gran renovación que se hizo en la catedral de objetos litúrgicos desde mediados del siglo, debió hacer desaparecer gran cantidad de objetos que podían estar inservibles, simplemente pasados de moda, o era necesario fundirlos para hacer obras nuevas, como en el caso de la custodia de Arfe en la que se empleó plata vieja de la capilla de la Antigua[25], o en otros muchos casos que se hallan documentados. Sólo una obra se le ha atribuido, el portapaz de Santa Ana, la Virgen y el Niño, que se halla en el tesoro de la catedral y que procede de la parroquia de Santa Ana de Triana, que anteriormente mencionamos. Esta obra, correspondiente al gótico final, contiene la marca de la ciudad de Sevilla consistente en la Giralda, naturalmente sin la reforma de Hernán Ruiz, con el nombre de la ciudad debajo, aún en letras góticas, y otra marca en la que se lee MIN con un trazo superior de abreviatura[26]. Algún investigador ha pensado que podría decir Martín y que pudiera pertenecer a Martín de Oñate[27], y si así fuera habría que situar la pieza en la época en que éste era platero en ejercicio. Esta marca podría corresponder tanto al autor como al contraste, según las normas que regían ya en esta primera mitad del siglo XVI, pero si leemos esta marca como Martín podríamos pensar que sólo con el nombre no podría identificarse al platero, no obstante hay que tener en cuenta que el marcaje de la plata no fue completamente riguroso hasta mediados del siglo XVI, y que hay otras piezas de esta primera mitad del siglo con una abreviatura correspondiente a un nombre y no a un apellido, como será lo habitual más adelante.

Con respecto a su desaparición profesional y vital no hay documentación segura, pues no se ha hallado su testamento, aunque en determinada publicación se confundió con su hermano Juan, atribuyéndole las noticias dadas en el testamento de su hermano como suyas[28]. Ignoramos si el dejar el cargo de platero de la catedral

24 J. GESTOSO, ob. cit., tomo II, p. 270, tomo III, p. 432.
25 M.J. SANZ, *Juan de Arfe…* ob. cit., p. 68.
26 M.J. SANZ, *Orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, tomo II, p. 60.
27 J.M. PALOMERO, ob. cit., p. 681.
28 J.M. CRUZ, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 374.

se debió a su muerte, o a que se dedicó exclusivamente a los negocios con América, o bien que él mismo emigró como su sobrino Pedro.

En cuanto a la situación de ambos en la ciudad de Sevilla, y concretamente en el gremio de plateros nada sabemos, pues las listas más antiguas de hermanos de la cofradía de San Eloy que se conocen son algo posteriores a su actividad. T ampoco sabemos si tuvieron algún cargo como veedores o padres mayores, pues en las alusiones que se hacen en su actividad como plateros de la catedral nada de ello se menciona, por lo que es posible que no hubiesen tenido ningún cargo al respecto. Ignoramos también si hubo algún motivo concreto por el que emigraron a Sevilla, descontado por supuesto el de hacer fortuna con el mercado americano, pues otros plateros algunas décadas después vinieron a la ciudad protegidos por canónigos o arzobispos, que los tuvieron a su servicio. Lo realmente extraño es que no se per - petuasen en la ciudad. De los hijos de Juan sabemos que la hija estaba casada con un banquero, Juan de Alzola, y sus dos hijos legítimos, Juan y Diego, no debieron dedicarse al arte de la platería, pues como hemos visto todas las herramientas y materiales de platero se las cedió a su hermano Martín, por lo que seguramente sus hijos se dedicaron exclusivamente al comercio americano. A su hijo ilegítimo Cristóbal le dejó cuarenta ducados para que se vistiese y se fuese a América a buscar fortuna, lo que no sabemos si llegó a hacer .

De Martín de Oñate sólo sabemos que tenía una hija, pero ignoramos si tenía hijos o sobrinos que continuaran su trabajo en el taller de platería. El tercer miembro de la familia, Pedro, sabemos que emigró a América con lo que su rastro en la ciudad hispalense se perdió.

Con el apellido Oñate existía una familia de plateros en Navarra, que desarrollaron su actividad en la segunda mitad del siglo XVI, y con los que no se ha podido establecer relación alguna con los plateros del mismo apellido que trabajaban en Sevilla. Los Oñate que ejercieron en Navarra fueron dos, padre e hijo, y ambos respondían al mismo nombre Hernando. Su vida se desarrolló entre 1541 y 1592, el mayor, y entre 1569 y 1621, el joven, y parece que su apellido verdadero era Oñate, ya que el padre había nacido en Olite. Ambos plateros son bien conocidos tanto en sus referencias familiares como profesionales, además de conservarse algunas de sus obras y conocerse sus marcas [29]. No parece probable que Martín de Oñate volviera a Navarra después de la muerte de su hermano Juan, ya que tenía una sólida situación en Sevilla, aunque como anteriormente dijimos desconocemos la fecha de su muerte o posible emigración, sin embargo el padre el primer platero navarro, Hernando, se llamaba Pedro, lo mismo que el primo o sobrino de de los Oñate sevillanos, que por su edad podría coincidir con los Oñate de Sevilla, o simplemente estar relacionado con ellos.

---

29 M.C. HEREDIA MORENO y A. ORBE SIV ATTE, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*. Pamplona, 1998, pp. 206-233.

DIEGO DE VOZMEDIANO

Fue el sucesor como platero de la catedral de Martín de Oñate, y su trabajo en ella fue más largo, pues su cargo duró desde 1522 hasta 1544 en que murió.

Como los plateros anteriores también vivió en la colación de Santa María, quizá en las casas propias del Cabildo Catedralicio que previamente tenía arrendadas su mujer, viuda del platero Diego Martínez [30]. Sus relaciones con el comercio americano comenzaron muy pronto, y ya se mencionan sus actividades por primera vez en 1513, en que se le autoriza por parte de Martín de Santa Lucía, camarero del rey, a que pase a Indias dos esclavos que tiene concedidos. Estos esclavos parece que los envió a través de Juan Romero, maestre del la nao Santa Catalina, que se comprometió a venderlos y pagárselos. En seis de marzo de 1518 da poder a su mujer Catalina López, para que se haga cargo de lo que venga para él de Indias. Poco tiempo después su mujer recibe treinta pesos de oro marcado y fundido en San Juan de Puerto Rico, que habían llegado en la nave Santa Catalina. Un año después, en enero, fi rma un concierto con Martín Fernández de Orduña, mercader, que marcha a Puerto Rico para exigir cuentas a Martín de Aguilar con el que tenían formada compañía, y un mes después designa procuradores para este asunto a su cuñado Francisco de Reina, platero, y a Fernando Damián, estante en Indias, para que le cobre a Martín de Aguilar lo que les debe a él y a Martín Fernández de Orduña, estableciendo las condiciones. En el mismo año aparece como fi ador en el documento en que Catalina García, viuda del platero Francisco de Rueda, que había muerto en Indias, obtenga la tutela de sus hijos menores y de sus bienes, algunos en Indias. Esta Catalina a su vez había nombrado a Francisco de Reina, el cuñado de Vozmediano, para que cobrara los bienes correspondientes a su marido en Indias. Este asunto de los cobros en América no debía ser tan sencillo, pues en el mismo año Vozmediano de poder a un procurador substituto, Benito Carreño, para que cobre lo que le deben a él y a Martín Fernández de Orduña.

Ya hemos visto como sus negocios en América iban aumentando hasta el punto de que en 1522, cuando aún no era platero de la catedral, ya tenía bastante relevancia en el comercio americano, pues forma compañía con otros plateros y con un maestre de nave ante la Casa de la Contratación, para llevar no sólo mercancías, sino también pasajeros a San Juan de Puerto Rico y a Santo Domingo.

De su trabajo en la catedral tenemos más noticias que del de los Oñate, aunque sólo se ha conservado una de sus obras. Y a antes de ser platero de la catedral debía tener relación con el Cabildo Catedralicio pues en 1518 se le pagan dos mil cuatrocientos setenta y dos maravedís por una cruz de plata cincelada, y las cadenas de la lámpara que dio la reina Isabel[31]. Esta lámpara debe ser la que la reina católica regaló a la capilla de La Antigua con motivo del nacimiento del príncipe Juan. Con

30 J. GESTOSO, ob. cit., tomo II, pp. 246 y 253.

31 Ibídem, tomo II, p. 353.

respecto a la cruz de plata ignoramos si era procesional o de altar, pero en cualquier caso de su estilo, que debería ser plenamente gótico, no se conserva ningún ejemplar en el tesoro de la catedral.

No sabemos sus conexiones previas con el Cabildo, ni como fue elegido platero de la catedral, ni cual era su situación en el gremio, porque en las referencias más antiguas que tenemos de sus componentes, que data de 1541, él no figura, aunque aún vivía. Cuando en 1524 fue nombrado platero de la catedral parece que su primer trabajo fue limpiar todas las coronas de plata. Cuatro años después estaba haciendo una custodia pequeña por la que se le dieron cincuenta ducados a cuenta. Esta custodia debía ser un ostensorio para el culto diario, sin nada que ver con la gran custodia de torre que se estaba haciendo por parte de orfebres extranjeros. Sin embargo, años más tarde, en 1532, es posible que interviniese en ella pues se le pagaron tres mil noventa y cuatro maravedís por los seis apóstoles que hizo para la custodia[32]. Evidentemente este trabajo no puede referirse más que a la gran custodia, que aunque parece que se había terminado en 1527, no debía ser así, aunque se hubiese estrenado en dicha fecha. Entre los trabajos que hizo en la catedral está el de una cruz de cristal y ágatas que realizó conjuntamente con el lapidario Juan Bautista entre 1527 y 1530, y que es la única de sus obras conservada. Años más tarde, en 1554 Hernando de Ballesteros, el Viejo, hizo el nudo o manzana, y entre 1606 y 1610 se restauró el ensamblaje de plata de los cristales y ágatas por parte de Lázaro Rincón[33], por lo que poco queda de la obra original. La restauración y limpieza de la Virgen de la Sede entre 1536 y 1537 fue otra de sus tareas [34], y su última actividad como platero de la catedral fue arreglar el remate de la custodia, por la que le pagaron tres mil setecientos cincuenta maravedises, en 1544, pero este cobro lo tuvo que hacer ya su viuda y su hijo Luís porque él ya había muerto [35].

Sobre la continuidad de este apellido en el arte de la platería tenemos un Gaspar de Bosmediano, que en 1622 formaba parte del gremio de plateros como alcalde o veedor de los plateros de oro, en un documento referido a la residencia de los plateros en su capilla del convento de San Francisco [36]. Más tarde, en 1631, era platero de la catedral, templo para el que realizó algunas obras importantes.

FRANCISCO DE CASTRO

Fue el último platero de la catedral en la primera mitad del siglo XVI. Su trayectoria está bastante documentada, tanto en lo referido a su actuación como platero, como en sus negocios americanos. Estos, sin embargo, fueron mucho menos im-

32 Ibídem.

33 M.J. SANZ, *Orfebrería sevillana...* ob. cit., tomo II, p. 162, J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 331-332.

34 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 592.

35 J. GESTOSO, ob. cit., pág. cit.

36 M.J. SANZ, *El gremio de plateros sevillano 1344-1867* . Sevilla, 1991, pp. 230-231.

portantes que los de los anteriores plateros, pues sólo lo encontramos mencionado una vez, en 1525, como importador de joyas y libros a Nueva España. El negocio lo haría a través del intermediario Isidro de Segovia, y conjuntamente con el librero Pedro Jiménez, embarcando libros y joyas en la nao San Juan, gobernada por el maestre Pedro González, para que se vendieran todas las mercancías en Nueva España[37]. Muchos años después, en 1580, hallamos a un Pedro de Castro, mercader, vecino de Cuba, que recibe una barra de plata que le envía su hermano desde Lima[38]. Es posible que estos Castro fueran descendientes de Francisco, establecidos ya en América como plateros y mercaderes.

De Francisco de Castro sabemos que estaba casado con Mayor González, en primeras nupcias, y con María Vázquez de segundas. Del primer matrimonio tenía una hija de menos de veinte años, llamada Ana de Baeza, en la fecha de la muerte de su padre en 1550. De su actividad profesional como platero en la ciudad de Sevilla, tenemos bastantes noticias y algunas de gran interés. Sabemos de su existencia en 1518, en que ya era maestro platero, porque figura entre los componentes que actuaron como testigos en la aprobación de sus ordenanzas, por lo que hay que pensar que en estas fechas tenía ya más de veinte años. En 1534, antes de ser platero de la catedral, formaba parte del gremio y vivía en el barrio de Castellanos, en la colación de Santa María, es decir en el barrio en que vivían la mayoría de los plateros, entre los que se reseñan once con la misma profesión [39].

Antes de ser nombrado platero de la catedral, ya en 1541, hizo algunos trabajos para el cabildo, pues existe un pago de veintiún mil quinientos veintidós maravedís por cosas hechas para este templo. En 1544 comienza su trabajo como platero oficial de la catedral, y parece que una de sus primeras tareas fue restaurar la capa y casulla que habían pertenecido al arzobispo fray Diego de Deza, empleando en ello plata oro y esmaltes [40].

No quedan sin embargo obras de su mano que podamos conocer ni por la documentación, ni por las marcas, pero si sabemos de la gran importancia que tuvo como platero por la relación que contiene el inventario realizado a su muerte, tanto por sus bienes, como por los objetos que en ella aparecen, pero sobre todo por ser la primera vez que se reseña la existencia de Dibujos para Plateros.

Su fallecimiento debió ocurrir durante el mes de enero de 1550, ya que en 4 de febrero encontramos una reclamación de al parecer su única hija, Ana de Baeza, seguramente contra María Vázquez, la segunda mujer del platero, reclamándole la legítima de su madre, y al día siguiente se hace el inventario de bienes. En él se reseñan, como en todos los inventarios de la época, la ropa personal y de la casa, los muebles, las piezas de plata en las que estaba trabajando, y sobre todo los instrumentos del oficio de platero, así como los libros relacionados con el arte.

37 A.P.N.S., año 1525, oficio III, libro I, f. 20v.
38 A.P.N.S., año 1580, oficio II, libro I, f. 1047.
39 J. GESTOSO, ob. cit., pp. 166-167.
40 Ibídem.

En cuanto a los muebles éstos eran muy escasos, como es habitual en esta época para un artesano como él, aunque fuera, dentro de su oficio, uno de los de más alto nivel, la ropa por el contrario es muy abundante, más la de la casa que la suya personal, y curiosamente no se menciona ningún medio de trasporte, pues casi todas las personas que disfrutaban de una situación acomodada solían tener caballo, mula, o incluso carruaje. Las piezas que tenía en ejecución, o terminadas, son bastantes, lo que hace pensar, que a pesar de su edad, que debía ser de más de sesenta años, estaba aún trabajando, o bien tenía oficiales en el taller que le ayudaban. De estos supuestos ayudantes no sabemos sus nombres, pero es posible que alguno de ellos coincidiera con alguno de los plateros que figuran como testigos de este inventario.

Los instrumentos para trabajar la plata son abundantísimos, lo que demuestra la actividad que tenía el taller. En cuanto a los objetos de plata figuran un cáliz, tres linternas de incensario, una taza, o fuente de plata grande decorada con veneras y una en el centro, una linterna, ocho brazos de una cruz de plata, que naturalmente sería patriarcal, y algunos otros objetos, o parte de ellos, que serían para reparar o para hacerlos de nuevo.

No obstante la noticia de más interés que proporciona el inventario, como antes hemos mencionado, son los libros, que se relacionan en dos lugares distintos, por lo que no sabemos si son los mismos o diferentes. Primeramente se menciona un arca encorada, es decir recubierta de cuero, que contenía «tres libros encuadernados en pergamino blanco, los dos de la marca mayor, y el libro de la marca menor». De estos tres libros se asegura que uno está totalmente en blanco, en otro están los *dibujos de plateros,* y en el tercero hay cuentas.

No sabemos exactamente a que se refiere cuando habla de marca mayor y marca menor, pero parece evidente que poseer la marca y sello de los pesos y pesas, llamados más adelante de latón, se refería a los destinados a pesar materiales ricos y en pequeñas cantidades, es decir, plata, oro, piedras, medicinas y especias, lo que era un privilegio que tenían los plateros desde al menos 1490 [41]. También estos libros, que contenían las marcas podían referirse a las marcas de la ciudad, la mayor, y la menor, quizá la suya, si era contraste, aunque si uno de los libros estaba en blanco, otro tenía los dibujos, y el tercero cuentas, parece evidente que el que estaba en blanco era el que correspondía a las marcas, o al menos a alguna de ellas.

Más adelante en otro lugar del inventario se menciona un arca ensayalada, vieja y pequeña, que contenía «*herramientas, moldes y debuxos tocantes al oficio de platero*», que fue cerrada con llave y entregada al alcalde Diego de Baeza.

La importancia de este inventario reside en que por primera vez comprobamos la existencia de dibujos para la realización de piezas de plata en la ciudad de Sevilla, pues aunque existen repertorios para los exámenes de maestros plateros, sin embargo estos son bastante posteriores, pues aunque proceden de distintas épocas, los más

41 M.J. SANZ, *El gremio...* ob. cit., p. 190.

antiguos datan como fecha más temprana de en tercer cuarto del siglo XVII [42]. Sólo en alguna ciudad como Barcelona se conservan repertorios del siglo XVI.

Para los plateros sevillanos la obligación de examinarse con un dibujo previo data de 1540, en una reforma de ordenanzas anteriores. Estos dibujos debían de estar encuadernados en dos libros, uno para los objetos de plata, y otro para los de oro, libros que estarían en poder de los alcaldes veedores [43]. El hecho de que Francisco de Castro guardase en su casa libros de dibujos confirma que era uno de los veedores de los plateros en esas fechas, o lo había sido recientemente. Así mismo la mención de los libros de la Marca Mayor y la Marca Menor lo relaciona con el cargo de contraste. No obstante, no aparece con ninguno de estos cargos en la documentación existente, pero la entrega de los dibujos, moldes y herramientas que estaban en el arca cerrada con llave a Diego de Baeza, alcalde, posiblemente de los plateros, hace pensar que éste último fue su sucesor.

Con respecto a la relación de otros plateros con el mismo apellido, hemos de decir que según este inventario sólo tenía una hija, así que no tuvo continuadores en el oficio, no obstante se conocen otros plateros anteriores y posteriores con el mismo apellido. Se conoce un Juan de Castro, platero, que en 1488 vivía en la calle Candilejo en una casa del Cabildo Catedralicio. Otro Juan de Castro vivía en 1534 en San Ildefonso, la misma colación de la calle Candilejo [44]. Estos son los Castro plateros más cercanos a Francisco, de los cuales el más antiguo podría ser padre o tío, y el más moderno hermano o primo. Otros plateros apellidados Castro se hallan ya más lejanos en el tiempo, como Diego de Castro reseñado en 1569, Melchor de Castro en 1575, y Hernando de Castro en 1582[45], aunque teniendo el mismo apellido y dedicándose a la misma profesión podrían estar relacionados familiarmente.

Otras muchas noticias se conocen sobre la actividad de los numerosos plateros que acudían a Sevilla para hacer negocios con América, y que resultan esclarecedoras para la historia del arte de la platería en la ciudad, y que abordaremos en ulteriores estudios.

42 M.J. SANZ, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986.
43 M.J. SANZ, *El gremio…* ob. cit., p. 194.
44 J. GESTOSO, ob. cit., tomo II, p. 167.
45 Ibídem.

La custodia de la Catedral de Santa María de Ibiza

FRANCESC XAVIER TORRES PETERS
Delegado Diocesano de Liturgia y Patrimonio
Museo Diocesano «Santa María» de Ibiza y Formentera

A pesar de la destrucción parcial o total de archivos, tanto civiles como eclesiásticos, con las consiguientes lagunas documentales que conlleva [1], no son pocas las noticias que han llegado hasta nosotros sobre la plata y la platería en la isla de Ibiza. Desde las fuentes que se han conservado, fácilmente se percibe la importancia otorgada al noble metal por nuestros antepasados para los usos más diversos[2], entre los que destaca, evidentemente, el litúrgico. Al repasar las notas que al respecto hemos recogido no podemos menos que lamentarnos por la pérdida de tantas obras, sin duda meritorias, víctimas en el devenir de los siglos de la codicia, de las guerras, de la carestía de alimentos o recursos, de los cambios de moda y, por qué no decirlo, también de la ignorancia de algunos clérigos. Aún así, la herencia recibida nos permite ilustrar parcialmente esa historia mediante las piezas conservadas. Entre ellas descuella, sin duda ninguna, la custodia procesional de nuestra Catedral, joya de las postrimerías del siglo XIV, que ha sido objeto de una atención particular

1 Especialmente es de lamentar que se hayan extraviado por completo los protocolos notariales del siglo XIII hasta bien entrado el XVII. En el Archivo Histórico Municipal de Eivissa (AHME) escasea la documentación desde el siglo XIII hasta finales del XV y, además, en los siglos posteriores hay significativas pérdidas, a veces bastante recientes. El archivo de la catedral quedó en parte perjudicado y muchos archivos parroquiales ardieron en su totalidad durante el inicio de la Guerra Civil española.

2 Existen en la isla unas minas de galena argentífera, llamadas s'Argentera, explotadas desde tiempos púnicos, romanos y con interrupciones más o menos prolongadas hasta el año 1909. Abunda el material antiguo de plata y oro en nuestro Museo Arqueológico y más que notable es nuestra joyería popular.

por parte de prestigiosos estudiosos especialistas, y ha merecido por ello figurar en lugar eminente en las principales publicaciones sobre custodias españolas. No obstante, el tratamiento que ha recibido ha omitido, tal vez por desconocerlo, el preciso contexto en que surgió, así como mucha información dormida en los papeles acerca de su largo itinerario histórico.

Con el presente artículo queremos aportar nuevos datos para la investigación y, desde la interpretación de los mismos, algunas reflexiones, de modo que pueda llegar a hacerse una valoración ajustada de nuestra custodia, no tanto de sus cualidades artísticas formales cuanto de su estructura y funcionalidad originales.

DESCRIPCIÓN[3] (lám. 1)

Esta bellísima pieza, inspirada en la más pura arquitectura gótica, de claro empuje vertical, se levanta a modo de torre, cimborrio o linterna sobre una planta octogonal oblonga[4]. La anchura máxima de la base tiene 38 cm. y la mínima 33,5 cm. La altura del conjunto, compuesto por un pie, dos cuerpos superpuestos y un chapitel, es de 82 cm., aunque, como veremos, en su día midió bastantes más.

El pie o basamento estriba sobre ocho pilarcillos situados en los ángulos del octógono, en adelantamiento sobre la planta general, rematados a dos aguas y engarzados unos con otros mediante arquillos escarzanos trilobulados, con subdivisiones caladas. La cara externa de dichos botareles estuvo adornada con esmaltes.

El primer cuerpo tiene una altura de 25 cm. y un diámetro de 20. Está unido al pie por una escocia de 3 cm., sobre la que hay una franja o cenefa con cuatro o tres cuadrifolios calados por lado de fondo esmaltado en azul oscuro, ribeteada por una fronda de hojas treboladas en su parte superior , desde donde arrancan los contrafuertes. Presenta ocho fachadas, correspondientes a los ocho lados del polígono de base, concebidas a modo de vitrales, con parteluz central con una hoja de roble a modo de capitel, dobles arquillos de medio punto lobulados y en el tímpano un óculo tetralobulado. Entre vitral y vitral se yergue, flotante, un estribo con el correspondiente arbotante. Los falsos vitrales, que vienen a medir 9,5 cm. de altura por 2,5 de anchura, se decoran con esmaltes (en parte perdidos) en azul (predominante), verde rojo y amarillo. En una de estas caras, concretamente la que representa la Anunciación, se abre mediante bisagra la puertecilla con pestillo (sin cerradura) del sagrario. La iconografía de los ventanales muestra los principales misterios de la vida de Cristo: la Encarnación, con el Padre y el Hijo que envían desde arriba al Espíritu Santo en forma de paloma sobre la Virgen, mientras ésta recibe el anuncio del arcángel Gabriel; el Nacimiento, con el anuncio del mismo

3 Utilizamos para componer esta descripción datos y expresiones facilitados por los diferentes autores a los que hemos acudido para escribir nuestro artículo, citados más adelante, completando y añadiendo las precisiones que consideramos oportunas.

4 No se trata, pues, de un octógono equilátero regular , cual ha venido suponiéndose en la literatura que la comenta.

LÁMINA 1. *FRANCESC MAR TÍ. Custodia (1399). Catedral de Santa María, Ibiza. (Foto A. Mas).*

por parte del ángel a un pastor , en segundo plano; la Adoración de los tres reyes, con el busto de dos evangelistas (o hagiógrafos) en la parte superior; la Presentación en el templo, con el busto de dos evangelistas; la Entrada en Jerusalén el domingo de ramos (lám. 2), con el busto de dos evangelistas; el Lavatorio de los pies, con el busto de dos evangelistas; la Oración en el huerto de Getsemaní, con el busto de dos evangelistas; y el Prendimiento, o beso de Judas, también con el busto de dos evangelistas. Curiosamente, como cabría esperar, no se representa la institución de la Eucaristía en la última cena, contrariamente a lo afi rmado por Hernmarck[5].

5 C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España.* Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, p. 67.

Lámina 2. *FRANCESC MARTÍ. Custodia (1399), detalle del cuerpo inferior . Catedral de Santa María, Ibiza. (Foto Museu Diocesà «Santa Maria»).*

El segundo cuerpo tiene 18 cm. de altura y 15 cm. de diámetro. T ambién está separado por una escocia de 3 cm. Se intenta afirmar su solidez, comprometida por la creciente altura, mediante un sistema de pilares con agujas y arbotantes que se apoyan al nivel de la base de este segundo cuerpo, dando la impresión ilusoria de descargar sobre los contrafuertes y pináculos del primer cuerpo. T ambién aquí se corresponden los lados del octógono con sendos vitrales de esmalte (7,5 cm. x 3,5 cm.), no abinados, como antes, sino simples, debido al creciente estrechamiento de la torre, con los respectivos contrafuertes y pináculos en cada ángulo. Acaba con una fronda igual a la de la cenefa inferior , punto de arranque de la cubierta. Los ventanales presentan iconografía de santos sobre suelo de mosaico y fondo vegetal,

a saber: Santiago, San Andrés, San Juan Evangelista[6], San Pedro, Virgen sedente con el Niño, San Pablo, San Juan Bautista y San Bartolomé.

Cubre el conjunto un chapitel piramidal ochavado (13 x 9 cm.), por cuyos vértices corren frondas de hojas simples. En medio de cada uno de los paños se aplica una flor de cinco pétalos, tal vez aditamento posterior. La punta se ve truncada por la inserción de un nudo esférico con los polos achatados (4,5 x 2,5 cm.), orlado por cordoneado de filigrana, presentando, en la intersección con las aristas del cuerpo piramidal, balaustres torneados. Sobre dicho nudo, también añadido de otra época como refuerzo, se apoya el tallo del remate florescente superior (10,5 x 6,5 cm.), compuesto por el acoplamiento de cuatro hojas, del que sobresale una esfera circuída de una corona o crestería de tréboles.

La obra, toda ella sobredorada, combina con maestría diversas técnicas de platería: repujado, calado, elementos de fundición, etc. Los esmaltes traslúcidos de los ventanales se aplican sobre placas trabajadas a buril (talla baja). El adorno general punteado, apreciable a poca distancia, es de índole vegetal (hojas y flores) salvo en la parte superior del primer cuerpo, en el que presenta también motivos zoomorfos (perros o dragones).

APROXIMACIÓN HISTÓRICA

En el año 1234 el noble Guillermo de Montgrí, dignidad de sacristán de la catedral de Gerona y arzobispo electo de Tarragona, promovió la reconquista de las Pitiusas, con el apoyo y en nombre de la iglesia particular que estaba llamado a presidir. Solicitó y obtuvo fácilmente el permiso del rey Jaime I, así como la gracia del dominio señorial directo sobre esas islas si conseguía su propósito. Durante la preparación de la expedición, Montgrí tuvo a bien asociar a su empresa al conde del Rosellón, Nuño Sanç, y al infante Pedro de Portugal. Para ello firmaron unos capítulos, el primero de los cuales rezaba así: *Primo, quod ad honorem et laudem Domini nostri Iesu Christi, et gloriosae Virginis Matris suae dotabimus ibi Ecclesiam parrochialem, et hereditabimus honorifice...*[7].

Rendida la villa de Ibiza el 8 de agosto de 1235, se apresuraron los conquistadores a cumplir exactamente su voto. Mediante procurador, firmaron en Palma de Mallorca el 15 de septiembre el documento de erección y dotación de la iglesia parroquial de Santa María. Le concedieron un edificio que ya denominan *iglesia*, unas casas cercanas junto a la Almudaina, la gran alquería de Maçana, doscientos cincuenta bizancios de plata anuales de las rentas de las salinas y un solar para cementerio; a los que se sumarían los obviados derechos (de estola, de cruz, campanas, fosa, etc.),

6 Generalmente se le describe como santo mártir de difícil identificación. Dados los rasgos juveniles de su rostro y el contexto apostólico en el que se encuentra creemos que se trata del evangelista Juan.

7 I. MACABICH, *Historia de Ibiza.* Editorial Daedalus. Palma de Mallorca, 1966, vol. I, p. 235.

las primicias de los frutos de la tierra, donaciones, limosnas, etc. Única parroquia para el territorio de las dos islas, había de gobernarla un rector (paborde), ayudado de cuatro presbíteros (hebdomadarios)[8].

Prácticamente nada sabemos de esta nueva célula de la diócesis de Tarragona durante sus inicios, ni en el transcurso de la primera centuria, aunque con el análisis de las fuentes escritas posteriores y de los restos arquitectónicos y arqueológicos podemos hacernos una idea de su notable desarrollo e incremento, paralelo al flujo repoblador cristiano proveniente del principado de Cataluña. Sería a mediados del siglo XIV cuando se iniciaría la obra gótica del templo, por la cabecera, añadiendo un ábside poligonal con campanario al edificio preexistente, con toda probabilidad la antigua mezquita mayor. Por entonces la residencia o Reverenda Comunidad se elevaba ya a una treintena de clérigos, número que se mantendrá o sobrepasará en siglos posteriores, rondando la cuarentena en 1782, año del establecimiento de la diócesis por el papa Pío VI.

En 1392 el primer visitador eclesiástico conocido, Joan de la Mata, nos ofrece indirectamente una sucinta, y creemos que a todas luces incompleta, primera relación de las jocalias de plata de la iglesia que nos ocupa: una *custodia*, según él no muy decente, seis cálices, para uso común de los presbíteros que carecían del suyo propio, y *sólo* dos cruces, una de cristal para entierros de párvulos y otra de plata para los cuerpos, por lo que manda hacer otra cruz de plata mejor para las procesiones[9].

De los primerísimos años del siglo XV, en cualquier caso anterior a 1409[10], conservamos en el AHME un inventario más profuso, consignado en los libros denominados de *Almoines i Benifets* (Limosnas y Beneficios) de la antigua Universidad de Ibiza. Conviene aclarar que este órgano de autogobierno insular ejercía el patronato sobre la parroquial mediante un *obrero* secular y un clérigo *sacristán*, quienes se hacían cargo de la administración, de todos los gastos materiales y del pago del oficio de algunos clérigos beneficiados. Dicho inventario, redactado en catalán, manifiesta, a nuestro juicio, una riqueza espectacular para una isla y una población como la de entonces[11]. Enunciamos ahora solamente las alhajas de plata, dejando de lado los ornamentos (muchos de ellos con abroches de oro o perlas) y otros objetos preciosos (marfil, coral, textiles, etc.): cinco cálices con sus patenas, un cáliz de plata dorada con patena y estuche de cuero negro, otro cáliz con patena de plata dorada con la divisa de Orimany de Camporrells[12], una cruz antigua con su

8 Ibídem, pp. 271-272.

9 J. MARÍ CARDONA, *Santa Maria d'Eivissa.* Institut d'Estudis Eivissencs. Eivissa, 1985, p. 355.

10 I. MACABICH, ob. cit., pp. 311-314. Este autor, el primero en transcribirlo, lo atribuye todavía al siglo XIV.

11 Los cálculos aproximados conceden una población total a la isla de unos 1150 habitantes a finales del siglo XIII, y de unos 2500, después de haber pasado la gran peste de 1348, a finales del XIV. Véase: B. ESCANDELL BONET, *Ibiza y Formentera en la Corona de Aragón. Tomo II. (Siglos XIV-XVI).* Lleonard Muntaner Editor. Palma de Mallorca, 1995, pp. 77-78.

12 Portavoz de Gobernación de la Corona de Aragón en la isla entre los años 1380 y 1387.

Cristo, otra cruz de plata dorada con la Virgen y San Juan, tres coronas de perlas grandes, una corona pequeña de perlas, otra corona pequeña, una cruz de cristal, otra cruz de cristal pequeña, dos bordones en su caja con cerradura, un incensario con su naveta, dos vinajeras, la custodia en la que va el Cuerpo de Jesucristo por la villa, una cajita, otra cajita con las formas, dos cajitas para llevar el viático fuera de la villa, un estuche de cristal y plata donde va el Cuerpo de Jesucristo por la villa, tres cruces, un vaso que está dentro de la custodia, y la Vera Cruz dentro de una pieza de cristal. Aunque no se mencionen, es seguro que también arderían diversas lámparas de plata, porque así lo encontramos establecido en mandas pías anteriores.

Esa riqueza se verá confirmada y aumentada en las relaciones de las visitas pastorales efectuadas en los años 1410, 1423 y 1435. En cambio, para la segunda mitad del siglo XV y la totalidad del XVI habremos de conformarnos con documentación tan escueta como escasa. Los siglos XVII, del año 1605 hasta el 1648, y todo el XVIII, a partir del año 1702, abundarán en inventarios del sacristán y actas de visitas pastorales, facilitando mucho nuestro estudio sobre el particular [13].

Aunque ignoramos en qué recipiente u ostensorio se llevaba al Santísimo, consta que en el año 1373 la solemne procesión del Corpus había arraigado ya con fuerza en la villa de Ibiza, según se desprende del primer libro de cuentas que se ha conservado del Clavario de la magnífica Universidad. Se barrían las calles, se alfombraban de junco, se contrataba a los músicos, se obsequiaba refección de vinos y dulces, etc. Lo cierto es que la devoción a la Sagrada Eucaristía, en línea con lo que a la sazón ocurría en el resto de la cristiandad occidental, era muy intensa desde hacía décadas. Son numerosísimas las cláusulas testamentarias que lo atestiguan, casi siempre materializadas en cirios que habían de quemar en la misa desde el *Sanctus* hasta la Comunión. Ya entrado el siglo XV se fundaría una próspera cofradía del Santísimo Sacramento para mantener y avivar el culto público eucarístico. Por otro lado, no menor era la devoción a la santísima Virgen, con casi otros tantos legados. Ni se olvidaba, en verdad, la caridad para con los pobres, presente en todos los testamentos: pan, vestidos, dotes para doncellas, redención de cautivos, etc.

Excede, en ese orden de cosas, la última voluntad del potentado ciudadano de Mallorca Ponç Sacoma. Éste había hecho construir en vida una capilla propia anexa a la nave del templo en honor a San Antonio y Santa Tecla y fundado en ella un beneficio sacerdotal, quedando bajo su patronato. En 1389 testó ante notario, dejando tras su muerte nada menos que dos mil libras para obrar un retablo en la capilla de Santa María y las once mil vírgenes, y otro retablo de Santa María, San Antonio y Santa Tecla y *una bella custodia* para servicio del altar mayor. Debía ejecutarlo su desdendencia y, en caso de no haberla, los jurados de la Universidad y el paborde [14].

13 Las actas de visitas pastorales se conservan en el Arxiu Històric de la Pabordia d'Eivissa (AHPE), sección Pabordía y Cabildo, mientras que los inventarios del sacristán se encuentran insertos en los *Llibres de Juraria* del AHME.

14 I. MACABICH, ob. cit., pp. 317-318.

Nos consta que en 1392 Ponç Sacoma ya había pasado de este mundo, pero todavía no se habían cumplido sus deseos. El visitador constató que la Eucaristía se reservaba en un armario empotrado en el muro (tal vez el mismo que todavía se conserva) y que se carecía de un retablo digno. Por ello mandó que se hiciera *un sagrario de madera dorada con rejas de hierro, también doradas, y que se pusiera en el centro del altar mayor*. Asimismo, debía encargarse un copón en condiciones, mejor que el existente [15].

Lo cierto es que el retablo principal llegó a construirse poco después [16]. En 1410 Joan de Setcastells lo califi ca de *nuevo y muy hermoso* [17]. En 1423 Berenguer Prats lo describe como *solemne retablo nuevo de madera, sutilmente pintado, con su pulcrísima custodia de madera, toda dorada, dentro de la cual, bajo clausura y llave se custodiaba el Cuerpo Sacratísimo de Nuestro Señor Jesucristo, redentor de todo el mundo*. Idéntico comentario hará Luís Palanca en 1435.

Nótese que cuando en los documentos bajomedievales citados encontramos la palabra latina *custodia,* ésta hace referencia ora a la *arqueta* o *ciborio* de la reserva, ora al *sagrario*, ora al *ostensorio*, según la descripción o el contexto. Así pues, de entrada no queda nada claro en el mentado testamento de Sacoma, por no especificar éste el material en que ha de obrarse, si la bella custodia *para servicio del altar mayor* haya de ser una u otra cosa.

Hemos hablado ya del retablo y su custodia de madera, realizados entre 1392 y 1410. En cuanto a la custodia turriforme de plata, sabemos por el citado inventario que ya existía antes de 1409, la encontramos también mencionada en 1410, y descrita con idéntica fórmula en las actas de las visitas de 1423 y 1435:

> *... quandam solemnem custodiam argenteam deauratam, ponderis quinquaginta quatuor marchorum et duarum unciarum, cum qua defertur Corpus Domini Nostri Iesu Christi per villam in celebritate que fi t dicti Sacratissimi Corporis Christi*.

Es mérito del erudito Gabriel Llompart haber encontrado, en el fondo notarial del archivo de la catedral de Palma, un contrato fi rmado el 20 de junio de 1399 entre el platero mallorquín Francesc Martí y Bernat Fortià, procurador de Bartomeu de Clapers, *obrero de la custodia del Sacratísimo Cuerpo de Cristo de la iglesia del castillo* de Ibiza, el cual actuaba en nombre y a expensas de la Universidad de la isla.

---

15 J. MARÍ CARDONA, ob. cit., pp. 11-12.

16 Se conservan en el Museo Diocesano dos fragmentos de sendas tablas que representan, respectivamente, a San Antonio y Santa Tecla, lo que ha permitido atribuir el conjunto de la obra a Francesc Comes, pintor valenciano activo en Mallorca por esos años. Véase: F. NOGUÉS, «Les taules gòtiques de Sant Antoni i Santa T ecla de la catedral d'Eivissa». *Eivissa* nº 35 (2000), pp. 7-11.

17 J. MARÍ CARDONA, ob. cit., p. 21.

El platero se comprometía a obrar , en el plazo de un año *una custodia de plata de peso de veinticinco marcos*, que vendría a costar trescientas libras, de las que recibía cien por adelantado. Reconoce Llompart que hay una diferencia de más del doble entre el peso contratado y el resultado fi nal, y que no consta por escrito modifi cación alguna de las cláusulas contractuales, por lo que la atribución de la autoría se sostiene sobre el fi lo de una navaja [18]. Aún así, todos los estudiosos convienen en aceptarla, debido a la calidad de su factura y a que las numerosas marcas con que está punzonada (:MAI/ORCA) son indudablemente de la Mallorca de la época.

Sea como fuere, desde el mediano conocimiento del contexto histórico en que se engendró no nos extraña tal incremento. Al parecer, en aquellos años abundaron los recursos pecuniarios, tal vez como resultado de buenas cosechas de sal, tal vez por el legado de Ponç Sacoma, tal vez porque se sumaron otros devotos donativos, lo que de hecho permitió aumentar el esplendor del encargo. Y aún más: adquirir en poco tiempo otras piezas de gran valor , puesto que en 1423 dentro del sagrario había *una custodia pequeña dorada* (¿la de 1392?), *otra bella custodia de plata dorada, admirablemente fabricada, de cinco marcos* , *con la que los curados de dicha iglesia, revestidos de capa de terciopelo, solemne y honorífi camente* portaban el Viático en la villa, y *dos custodias planas de plata*, pectorales para llevar el Viático a las casas diseminadas por la campiña. Sin atender ahora a muchos otros suntuosos ornamentos y jocalias.

De este modo, nos encontramos con un retablo y una custodia de plata majestuosos, ambos obrados en Mallorca, no por casualidad, prácticamente al mismo tiempo. Nos parece indudable que, como ocurría ya en la catedral de Barcelona [19], y en muchas otras iglesias europeas, ese retablo con custodia (sagrario) de madera incorporada se diseñaría también con un lugar destinado para colocar la custodia de plata, y posiblemente otros relicarios, en las grandes solemnidades, respondiendo así a las necesidades o preferencias cultuales del momento.

Desde aquí y la documentación que aportaremos debemos ahora contradecir en parte a la literatura que comenta la obra que nos ocupa, no por las descripciones artísticas que ofrece, sino por la interpretación sobre su estructura original y su preciso cometido litúrgico.

En efecto, comenzando por Manuel Trens (1952)[20], quien atiende únicamente a la evidencia material conservada en su momento, resultado, como veremos, de una

---

18 G. LLOMPART MORAGUES, «La orfebrería mallorquina en torno a 1400. II. El platero Francesch Martí y la custodia eucarística de Ibiza (1399)». *Mayurqa* nº 12 (1974), pp. 103-110.

19 F. ESPAÑOL BERTRAN, «Custodia de la Catedral de Barcelona», en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monar quía*. Junta de Castilla y León–Caja España. León, 2001, pp. 289-293.

20 M. TRENS, *Las custodias españolas.* Barcelona, 1952, p. 32. A decir verdad, como veremos, fue Antonio María Alcover el primero, aunque su comentario no tuvo eco. Véase: nota 34. PA. RULLÁN, *Las Custodias de las Baleares.* Panorama Balear. Palma de Mallorca, 1954, pp. 15-16. I. MACABICH, ob. cit., pp. 536-536. G. LLOMP ART, ob. cit., p. 103. M. VILLANGÓMEZ, «L 'Església de Santa

paulatina pérdida de componentes y de una «restauración» poco afortunada, multitud de autores han atribuido a nuestra custodia de asiento un falso primitivismo. Consideran que en su origen el Cuerpo de Cristo iría en la procesión «todavía» encerrado en ella, no a la vista, por lo que en realidad nos encontraríamos ante *una torre eucarística que se adoptó para la eventual ostentación solemne* un tiempo indeterminado después. Como mucho, algunos conceden que la exposición se realizaría abriendo la puertecita del receptáculo, donde se cobijaría el viril. En este orden de cosas, la custodia de Barcelona, semiabierta o adaptada de distinta manera, respondería a un posterior estadio intermedio (cuando en realidad es contemporánea, si no algunos años anterior, y fue notablemente modificada…) y la de Santa María la Real de Sangüesa (c.1467) supondría el final de la evolución.

De entrada, en caso de querer aceptar que la custodia que ha llegado a nosotros se concibiera solamente para la exposición mediante la apertura de la puerta del receptáculo, habremos de vencer antes diversos y serios inconvenientes de orden material y práctico, a saber: el reducido tamaño de dicha puerta (14,5 x 8 cm.), lo que dificultaría a cualquier mano la introducción-extracción del viril y obligaría a que la forma fuera verdaderamente pequeña; la imposibilidad de retirar del todo la hoja o de abrirla más de un ángulo de noventa grados, lo que sólo permitiría vista frontal en la misma línea y al mismo nivel, poco más o menos; la ausencia de elementos ni restos de sujeción para evitar que la hoja batiera al ser portada la custodia en andas; la penumbra y el descuido del ornato interior, sin desbastar ni dorar en absoluto, del todo inadecuado para ser exhibido como contexto del Santísimo; etc.

Recordemos que en el mencionado inventario de los inicios del siglo XV, redactado muy poco tiempo después de la finalización de la obra que nos ocupa, aparece bien claro que la custodia en la que iba el Cuerpo de Jesucristo por la villa tenía su correspondiente viril[21], descrito como *astoix de crestay e d'argent hon va lo cors de Jhesu Xrist per Vila* (*estuche de cristal y plata donde va el Cuerpo de Jesucristo por la villa*), por lo que cabe descartar la teoría del Santísimo en perfecta clausura e invisible en la procesión de su fiesta. Además, según el referido inventario, dentro de la custodia se alojaba *un guot* (*un vaso*), entiéndase píxide para la reserva y la distribución de la comunión, lo cual nos indica qué uso se daba en realidad al cubículo interior. Tal vez sí se llevara al Santísimo allí dentro, cuando la custodia

---

Maria». *Eivissa* nº 7 (1975), pp. 9-17. J. MARÍ CARDONA, ob. cit., p. 360. C. HERNMARCK, ob. cit., pp. 88-89. J. DOMENGE, en *Millenum. Historia y Arte de la Iglesia Catalana.* Barcelona, 1989 pp. 304-305. J. DOMENGE MESQUIDA, *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (segles XIV - XVI).* José J. de Olañeta Editor. Palma de Mallorca, 1991, pp. 74-77. N. de DALMASES BALAÑÀ, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500*. Vol. I. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1992, p. 113. C. VERDERA RIBAS, «Custòdia de la catedral d'Eivissa», en *Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera*. Tomo 4. Eivissa, 2000, pp. 68-69. M.V. HERRÁEZ ORTEGA, «Custodia de la catedral de Ibiza», en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía.* León, 2001, p. 346.

21 Conviene notar que el término *vericle* no se ha documentado en catalán hasta bien entrado el siglo XVI (J. COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona, 1995, vol. IX, p. 169).

saliera en procesión solemne para los viáticos de mayor categoría, destinados a gente principal: el gobernador, el vicario general, el paborde, los prohombres, etc. Ese tipo de distinciones, en perfecta consonancia con la clase social y económica del moribundo o ya fi nado, ciertamente se verifi caba con las cruces (mayor, mediana y pequeña), los ornamentos (diferentes ternos y capas), los toques de campanas y, por supuesto, el número y calidad de ministros.

En segundo lugar, a esas alturas del siglo XIV, a punto de iniciarse el XV, no se comprende que se encargara fabricar una custodia procesional para esconder la sagrada forma o presentarla tan veladamente, ni siquiera en Ibiza. Hacemos caso a la obligada obra de referencia *Missarum Solemnia,* magistralmente redactada por Jungmann con abundante aparato crítico [22]. Resumiendo mucho sus enjundiosas explicaciones, diremos que ya a finales del siglo XII se había introducido en el rito de la misa la elevación, prolongada por algún rato, de las sagradas especies en la consagración, para satisfacer la devoción del hombre medieval, que ardía en *ansias de clavar fervorosamente su mirada en* ellas. Así las cosas, *la presentación al público de la sagrada hostia no tardó mucho en formar rito distinto fuera de la misa. Con la introducción de la custodia comenzó a frecuentarse pronto también en otras funciones religiosas. A principios del siglo XIV se hizo costumbre llevar el Santísimo descubierto por las calles en procesión solemne, en la fiesta del Corpus, instituída el año 1264* [...] *Luego se dejó expuesto el Santísimo en la misa mayor de la fiesta, lo mismo que durante toda su octava, y no sólo el tiempo que duraba la misa, sino también durante el rezo del Oficio divino. En el mismo siglo XIV se introdujo la costumbre de tener expuesto el Santísimo aun en la misa de otras fiestas del año, principalmente todos los jueves, en que se decía una misa votiva del Santísimo Sacramento*, especialmente en Alemania y España.

Siguiendo todavía a Jungmann, conviene no desatender el fortísimo sentido alegórico dado en el medioevo a todos y a cada uno de los elementos que confor-maban el rito de la santa misa. Recordemos que la ostensión de la sagrada forma fuera de la celebración nació como prolongación de la elevación de la misma tras la consagración de las especies. Pues bien, dichas elevación y ostensión hacían presente a los fieles la crucifixión de Jesucristo, el supremo sacrificio redentor ofrecido sobre el Calvario[23]. Si, como se ha dicho, la custodia turriforme quiere ser un trasunto de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, de planta central [24], debemos tener en cuenta que, según la tradición, la tumba de Cristo se encontraba excavada en la roca bajo dicho monte, por lo que no tendría sentido exponer la hostia que muestra al crucificado dentro del sepulcro, sino sobre su cima. El propio Trens refiere el caso

22 J.A. JUNGMANN, *El Sacrificio de la Misa. Tratado Histórico-Litúrgico.* Editorial Herder–La Editorial Católica, S.A. B.A.C. Madrid, 1953, pp. 170-173.

23 J.A. JUNGMANN, ob. cit., p. 164.

24 M. TRENS, ob. cit., p. 29. G. LLOMPART, ob. cit., p. 103. N. de DALMASES BALAÑÀ, ob. cit, p. 113. J. DOMENGE MESQUIDA, ob. cit, p. 75.

de una custodia turriforme contemporánea a la nuestra, la de St. Alban, descrita en un inventario de 1400: *Una turris argentea et deaurata in qua Corpus Christi defertur et perspicue videri potest a plebe; habetur etiam in eadem turri in parte inferiori de argento deaurato resurrectio Christi cum duobus angelis et quatuor militibus custodientibus sepulcrum* [25]. Donde comprobamos no sólo que el pueblo podía ver la sagrada forma con absoluta claridad, sino también la simbología sepulcral de la parte inferior de la torre. En esta línea, aunque no podamos demostrarlo documentalmente, se nos antoja muy posible que, dadas sus características, la custodia de Ibiza se pensara para servir también como arqueta en el monumento del jueves santo[26], monumento que desde el siglo XIII hasta la última reforma litúrgica recordaba el sepelio del Señor.

En tercer lugar, las tan documentadas tesis de Jungmann tienen sin duda su correspondencia material también en nuestro ámbito cultural inmediato. Existen en él varios ejemplos de piezas muy anteriores a la ibicenca diseñadas para mostrar la sagrada forma visiblemente. Así, consta que en la catedral de Vic, ya en 1328 se llevaba el Santísimo en un copón de cristal transparente donado por el beneficiado Ramón Pujol, hasta la construcción de la custodia actual en 1413 [27]. Durliat nos refiere que en el tesoro de la colegiata de San Juan Bautista de Perpiñán (reino de Mallorca), a mediados del siglo XIV existía *una custodia de plata dorada para llevar el Santo Sacramento a los enfermos y un ostensorio de cristal con remate de plata, utilizado para la procesión del Corpus Christi* [28]. En la catedral de Mallorca se inventarió en 1397 *un* lignum *de plata con su crucifijo y las imágenes de Santa María y San Juan y con dos ángeles y pie de plata, y en el centro un reservorio de cristal en el que se pone la Hostia el dia de la fiesta del Cuerpo de Cristo*, ofrenda del obispo Berenguer Batlle (1332-1349). No en vano, las Leyes Palatinas de Jaime II (1337) hacen referencia a *quadam custodia valde pulchra, taliter quod* [Corpus Christi] *videri possit claro modo*[29]. Etc.[30]. Sin olvidar que la desaparecida custodia de asiento de la catedral de Valencia, labrada a partir de 1442 por Joan Castellnou, fue del tipo «abierto», precediendo en esto varias décadas a las de Enrique de Arfe [31].

Desde estas evidencias, creemos poder afirmar con toda rotundidad que al contemplar la custodia de Ibiza nos encontramos no ante una torre eucarística adaptada posteriormente mediante elementos añadidos para la exposición solemne en su cúspide, sino ante un verdadero sagrario-ostensorio desde su mismísima

25 M. TRENS, ob. cit., p. 30.

26 Para este uso en catedrales, véase J. RIVAS CARMONA, «La platería y el culto catedralicio: el ejemplo de los ostensorios», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 654.

27 E. JUNYENT. «La custodia de la catedral». *Ausa* nº 3 (1953), p. 110.

28 M. DURLIAT, *L'art en el regne de Mallorca*. Editorial Moll. Mallorca, 1989, p. 293.

29 M. TRENS, ob. cit., p. 23. J. DOMENGE MESQUIDA, ob. cit., pp. 44 y 71.

30 Véase también: N. de DALMASES BALAÑÀ, ob. cit., pp. 109-113.

31 C. HERNMARCK, ob. cit., pp. 35-36 y 262.

concepción, del cual sólo se ha conservado el primer y mayor componente. De lo que no cabe dudar, ciertamente, es del aprovechamiento del modelo de la conocida y antigua torre eucarística [32] para utilizarlo además como base del ostensorio, de manera análoga a lo que sucedería con tantos copones y arquetas.

Por documentación posterior nos es dado abundar más en la descripción de los elementos originales desgraciadamente perdidos que remataban el conjunto, sospechosamente muy semejantes a los referidos en 1397 para la custodia del obispo Batlle de la seo de Mallorca, a los que todavía hoy podemos contemplar en el ostensorio de San Pedro de Petra (Mallorca) [33] y, cómo no, en la custodia de Santa María la Real de Sangüesa. Así, en 1691 el obispo Josep Móra consignará en las actas de su visita: *Item havem trobat una peanya de custòdia molt gran de plata y sobredorada, ab molts esmalts, ab son vericle també esmaltat* (*Ítem hemos encontrado una peana de custodia muy grande de plata y sobredorada, con muchos esmaltes, con su viril también esmaltado*); viril que se guardaba en el sagrario junto a otras piezas desmontadas: *Item havem trobat uns àngels y un Santo Christo ab uns àngels y una creu, tot sobredorat, que servex per remato de la custòdia* (*Ítem hemos encontrado unos ángeles y un Santo Cristo con unos ángeles y una cruz, todo sobredorado, que sirve para remate de la custodia*).

En inventarios y otras fuentes anteriores y posteriores hallamos detalles para comprender mejor que tanto el viril, como la cruz –con una Virgen y un San Juan– y los ángeles eran «de quita y pon», lo mismo que lo es todavía hoy su chapitel, sujetado mediante dos *agujas*. Conviene observar que durante los siglos XVII y XVIII no existió ninguna otra custodia en la iglesia mayor, por lo que no caben confusiones al respecto. Así leemos en 1605: *Primo, una custòdia ab una creu dalt en la quall custòdia falten algunes peses* (*Primo, una custodia con una cruz encima, en la cual faltan algunas piezas*); los dos ángeles de plata estaban en una caja aparte y el viril en otra. En 1628 y 1630, además de la custodia y el viril se guardaban en una caja *dos angellets y un tros de espiga de la custòdia, tot de plata* (*dos angelitos y un trozo*

32 Para un buen resumen de la evolución histórica de la manera de hacer la reserva eucarística en la Iglesia latina desde tiempos constantinianos hasta nuestros días recomendamos el artículo de M. PIAZZENZA, «La custodia de la Eucaristía». *30Días* nº 6 (junio 2005). En él se describen ya sagrarios en metales preciosos con forma de torre en las primeras basílicas cristianas: *El bibliotecario Anastasio escribe en el* De Vita Pontificum *que Constantino regaló a la Basílica de San Pedro una torre y una paloma de oro purísimo, adornada con doscientas cincuenta perlas blancas; Inocencio I mandó construir una torre de plata y una paloma de oro para la iglesia de los Santos Gervasio y Protasio y el papa Hilario regaló una torre de plata y una paloma de oro a la Basílica de Letrán.* Tradición que se extendió y llegó hasta el período gótico.

33 J. DOMENGE MESQUIDA, ob. cit., pp. 79-80. El remate del viril con la cruz y la presencia de San Juan y la Virgen, elementos iconográficos que vinculan claramente la ostensión de la sagrada forma con el sacrificio de Cristo-elevación de la misa, aparecen ya en una custodia de pie de cobre esmaltado perteneciente al primer cuarto del siglo XIV, proveniente del antiguo Hospice de Limoges y conservada en el Musée Municipal de esa ciudad (*Cathédrales*. Musée du Louvre. París, 1962, p. 179, nº 167).

de espiga – ¿uno de los pináculos?). En 1634 y hasta 1648 ya sólo quedaba un ángel y el mencionado trozo de espiga. En 1702 se nos regala una breve descripción: *Una custòdia ab lo seu varil feta a la entigalla ab moltas pesas que li faltan y una creu ab Sant Juan y la Mare de Déu y un Santo Christo, tot sobre deurat* (*Una custodia con su viril hecha a la antigualla con muchas piezas que le faltan y una cruz con un San Juan y la Madre de Dios y un Santo Cristo, todo sobredorado*). En 1705 y 1707 también se la calificaba de *a lo antiguo ab moltas pessas rompudas, la creu ab Sant Juan y la Mare de Déu y un Santo Christo* (*a lo antiguo con muchas piezas rotas, la cruz con San Juan y la Madre de Dios y un Santo Cristo*).

Algún desperfecto de gravedad (*el año pasado se estropeó*, se afirma en 1709) obligó a una intervención en 1708, a cargo Juan Escarpanter, maestro platero de la ciudad de Gerona, composición que ascendió a once reales de a ocho de plata. Pero todavía corrió mayores peligros. A punto estuvo de desaparecer por completo en 1710, cuando los jurados de la Universidad tomaron toda la plata que pudieron de la parroquial y de las cofradías para hacer frente a los gastos ocasionados por la defensa de sus arrebatados derechos sobre las Salinas. De la custodia sólo se exceptuó el chapitel y la cruz de remate: *Primeramente, la custodia, sin el chapitel, de plata dorada, y obrada con mucho esmalte, antigua, la cual pesada por Baltasar Aguiló, platero, en romana, pesa veintidós libras*. Afortunadamente en 1712 todavía no se había procedido al empeño en Barcelona, por lo que, cesando la imperiosa necesidad, fue restituida a la iglesia. Eso explica que en las relaciones de 1712 y 1713 se encuentre solamente *lo capitel de la custòdia a hon se possa lo Santíssim [pat]tent, la creu de dalt de la custòdia de plata sobredorada y dos agulles* (*el chapitel de la custodia donde se pone el Santísimo patente, la cruz de encima de la custodia de plata sobredorada y dos agujas*); pero que en los seis listados siguientes, de 1724 a 1742 figure todo el conjunto, así como en las actas de la visita del arzobispo Samaniego de 1726. En 1750, 1752 y 1754 se nos dice que hay además, seguramente aparte por haberse roto, *un tros de la piñeta de la custòdia, tot de plata* (*un trozo de la piñeta* [¿el florón?] *de la custodia, todo de plata*). Los inventarios posteriores son, por desgracia, mucho más lacónicos: *la custòdia ab son veril* (*la custodia con su viril*) (1766, 1782). Por último, a finales del siglo XVIII: *la custodia con su viril* y *un cofrecito dorado y dentro de él un crucifijo, tres pedazos del mismo y dos pedazos de cadenilla*. ¿Eran estos últimos elementos todavía restos del remate de la primitiva custodia?

Además de la ya mentada reparación de 1708, a poco que observemos, notaremos que la cima del chapitel precisó de un apaño anterior, al parecer en la segunda mitad del siglo XVI, con introducción de elementos de refuerzo discordantes, todavía visibles. Otras notas delatan el precario estado del conjunto. En 1768 tenían problemas para mantener el viril sobre el florón, puesto que compraron cinta amarilla y encarnada para asegurarlo. También los había para fijar la misma custodia al anda: *Per uns ferrets que fiu fer per lo aguant de la custòdia gran al tabernacle...* (*Por unos hierrecitos que hice hacer para el aguante de la custodia grande al tabernáculo* ...).

En 1780 el platero Antonio Fuster tuvo que hacer una reparación de *las coronas del viril* que se habían adquirido dos años antes en Barcelona.

Como hemos visto, el paso de los siglos no fue de balde y conllevó, además del inevitable importante deterioro del cuerpo de la obra, la pérdida defi nitiva de esos elementos accesorios, incluido el viril esmaltado. A falta de mayor evidencia, nos parece probable que ello ocurriera en el fatídico año de 1815, cuando el cabildo, en respuesta a las demandas del gobierno para sufragar los grandes gastos de la nación aseguró que *ya habían pagado muchas contribuciones y habían dado todas las joyas de oro y plata, excepto cuatro cálices, una custodia y pocas cosas más* [34].

La siguiente noticia en el tiempo que podemos ofrecer, por el momento, corresponde a la primera descripción extensa conocida, muy elogiosa por cierto, hecha por el erudito canónigo mallorquín Antonio María Alcover en 1902 [35], la cual nos facilita el conocimiento de algunos detalles hoy inapreciables. En su comentario afirma que nuestra custodia es muy notable y de lo más precioso que pueda verse, llegando a exclamar: «¡Y a lo creo que esta es una de las custodias más notables y preciosas de España!». Supone él, el primero, que la puertecita que se abre en una de las caras del cuerpo inferior respondía a la función de exponer allí al Santísimo: *A una d'aquestas cares s'obri la porteta de lo que era tabernacle, aont posauen el Santíssim patent*.

De inestimable valor documental son las nueve fotografías tomadas en alguna de sus visitas a la isla (1915, 1917 o 1928) por Adolfo Mas Ginestà, conservadas en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona. En ellas se aprecia bien el deterioro y pérdida de elementos constatado en los escritos mencionados, así como algunos rasgos modificados o simplemente borrados después.

Milagrosamente pudo salvarse de los desastres de la Guerra Civil. En esto algo tuvo que ver mi familia, concretamente un tío carnal de mi padre, que era ebanista y, al vivir en la calle Mayor, cerca de la catedral, cuidaba de todo su mobiliario. Al saber que habían desembarcado ya las tropas republicanas, a instancias del canónigo fabriquero, ocultó el preciado tesoro dentro de una antigua cisterna de su casa. Gracias a esto lo libró del expolio y destrucción de los primeros días, aunque a punto estuvo de peligrar… A los milicianos y al comité antifascista llegó el rumor de donde se escondía, acudiendo a su domicilio y amenazando de muerte a la criada, quien se vio obligada a desvelar el «secreto». Requisada la prenda, se encerró en la caja de un banco, y afortunadamente para ella y para nosotros allí quedó hasta el desembarco de las tropas nacionales al cabo de poco más de un mes. Así, en 1936 pudo salvarse, aunque quedó marcada por algunos desperfectos, por lo que en 1944

34 J. MARÍ CARDONA, ob. cit., p. 357.

35 A.M. ALCOVER, *Dietaris de les eixides (1900-1902). Volum II.* Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 2002, p. 90.

LÁMINA 3. *Procesión del Corpus Christi (años 60), Ibiza. La custodia se remata con el viril neogótico fabricado pocos años antes de la instantánea y todavía en uso.*

el cabildo decidió mandarla a «restaurar» a los Talleres de Arte Granda de Madrid. Dicha intervención costó 10.750 pesetas [36].

A resultas de los daños sufridos y de la intervención «restauradora», se aprecian a simple vista algunas diferencias o variaciones, a nuestro juicio tan considerables como excusables, entre el resultado final y la pieza retratada por Mas: rebaje de varios centímetros del extremo del chapitel, cambio del orden de alguna placa esmaltada, supresiones, añadidos, redorados, etc. Para calibrar la bondad o maldad, de esa restauración, en la medida de lo posible, hemos solicitado información a los archivos de la fundación Félix Granda, también con la expresa intención de documentarnos fehacientemente y promover una nueva intervención más respetuosa.

Sea como fuere, a partir de dicha «restauración», para la procesión del Corpus durante algunos años se retiró el florón y se empernó directamente al nudo esférico la parte superior de una custodia neogótica de pie (de los Talleres de Arte Granda), del todo desproporcionada. Es lo que pudo constatar Trens en 1952: *Modernamente, para la exposición mayor se suprime el florón cimero y en su lugar se coloca una cruz de plata dorada en cuyo centro está el viril* [37]. Con el tiempo se

36 J. MARÍ CARDONA, ob. cit., p. 360.
37 M. TRENS, ob. cit., p. 32.

decidió encargar un viril más sencillo, también de línea neogótica, para colocarlo directamente sobre dicho florón, viril que ha venido utilizándose hasta el año 2008 en la comitiva festiva (lám. 3).

La custodia volvió a salir de la isla en 1952 para la «Exposición Nacional de arte eucarístico antiguo», organizada en Barcelona con motivo del «XXXV Congreso Eucarístico Internacional». De regreso a la isla, fue expuesta en una vitrina del Museo de la Catedral desde su apertura en 1964. Viajó de nuevo en 1992 y estuvo en lugar destacado del pabellón de las Islas Baleares en la «Expo92» de Sevilla. T ambién en la exposición «Millenum. Historia y arte de la Iglesia catalana», de Barcelona, en 1989; en la exposición «Set segles fa», Ibiza 2000 [38]; y en la exposición «Maravillas de la España Medieval. T esoro Sagrado y Monarquía» de León en 2001. Desde su apertura en agosto de 2006, se muestra en una vitrina de la sala IV del Museo Diocesano «Santa María».

Para acabar, hemos de felicitarnos, porque poco antes de fi nalizar la redacción de este artículo hemos recibido respuesta favorable del Instituto del Patrimonio Cultural de España a nuestra petición de restauración de la pieza que lo motiva. Gracias a la profesionalidad de su personal y a los medios técnicos de que disponen para su estudio no dudamos que en breve podremos disfrutar del descubrimiento de nuevos y esclarecedores datos.

38 *Set segles fa. Catàleg de béns mobles d'interès historicoartístic de l'Església d'Eivissa i For - mentera.* Consell Insular d'Eivissa i Formentera. Eivissa, 1999, pp. 44-45.

ESTE LIBRO, EL DÉCIMO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*,
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 24 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2010,
EN LA VÍSPERA DE LA FIEST A
QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA DEDICA A SAN ELOY ,
GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS Y DE LOS JOYEROS

Ex opera argenti fecisti virtutem,
Ex amore, o sancte Eligi, pulchritudinem.
Argentificis artem conlustras lampade clara.
Haec lux illuminet qui persequuntur tua vestigia.

τοο οργύρου τον μον οργασίαν χρηστότητα πεποίηκας,
τον ογάπην δο τέχνην, ο ογιε ολίγιε.
ofηνας γορ τον οργυροποιίαν λαμπρο φέγγει,
ο περ τοος το ο αυτοο οργα οπιτηδεύουσιν οπέλθοι.

Grupo de Investigación
"Artes Suntuarias"