

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2005

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2005

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2005

1ª edición, 2005

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, 2005

ISBN:

Depósito Legal:

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F. G. GRAF, S.L.

*Al profesor don José Carlos Agüera Ros,
siempre colaborador y devoto de San Eloy*

Índice

PRÓLOGO	13
<i>Carlos Egea Krauel</i>	
Director General de la Caja de Ahorros de Murcia y Vicepresidente de su Fundación	
ESTUDIOS	
Fantasia manierista en el bufete de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas	19
<i>Javier Alonso Benito</i>	
Museo Nacional de Artes Decorativas	
Las joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica	37
<i>Amelia Aranda Huete</i>	
Patrimonio Nacional	
Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI	49
<i>Letizia Arbeteta Mira</i>	
Fundación Lázaro Galdiano	
Aportaciones a la orfebrería de la diócesis de Ciudad Rodrigo: el platero José Genaro García	67
<i>Eduardo Azofra Agustín y Manuel Pérez Hernández</i>	
Universidad de Salamanca	
Aproximación a la orfebrería hispanomusulmana	91
<i>Alicia Carrillo Calderero</i>	
Universidad de Córdoba	

La platería en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia	109
<i>Francisco de Paula Cots Morató</i>	
Universitat de València	
<i>Enrique López Catalá</i>	
Museo de Bellas Artes de Valencia	
Platería eucarística hispana: vasos para la comunión de los legos y para dar lavatorio a los que comulgan	125
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	
Universidad Complutense	
El maestro del cáliz de Fuente Obejuna	143
<i>M^a Teresa Dabrio González</i>	
Universidad de Córdoba	
Mención de Mendoza y el intercambio de regalos: Una práctica obligada entre las elites del poder	157
<i>Noelia García Pérez</i>	
Universidad de Murcia	
Precisiones sobre dos parejas de cetros de la Catedral de Ávila	173
<i>Fernando Gutiérrez Hernández y Lorenzo Martín Sánchez</i>	
(Universidad de Salamanca)	
Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada	193
<i>M^a del Carmen Heredia Moreno</i>	
Universidad de Alcalá	
Etienne Delaune, orfebre	213
<i>Natalia Horcajo Palomero</i>	
Doctora en Historia del Arte	
Nuevas noticias sobre el platero leonés Diego Antonio Varela	227
<i>Yayoi Kawamura</i>	
Universidad de Oviedo	
La platería en el culto calvinista. Forma, uso, iconografía	235
<i>Justin E.A. Kroesen</i>	
Universidad de Groningen (Países Bajos)	

Cuatro piezas de plata cordobesa en la provincia de Cuenca	249
<i>Amelia López-Yarto Elizalde</i>	
Instituto de Historia, C.S.I.C., Madrid	
Marcas madrileñas en dos piezas de Granada	259
<i>Fernando A. Martín</i>	
Patrimonio Nacional	
Jocalias artísticas del siglo XX: aportaciones al conocimiento de las obras del Taller madrileño de Félix Granda	267
<i>Rosa Martín Vaquero</i>	
Doctora en Historia del Arte	
La plata labrada en La Habana del siglo XVIII: incumplimiento legal y tratamiento técnico	291
<i>M^a Jesús Mejías Álvarez</i>	
Universidad de Sevilla	
El ajuar de plata de las iglesias guipuzcoanas a través de sus inventarios	301
<i>Ignacio Miguéliz Valcarlos</i>	
Universidad de Navarra	
Linternas de plata del siglo XVIII en Segovia	315
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid	
La platería de la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia	337
<i>Javier Nadal Iniesta</i>	
Universidad de Murcia	
El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la Catedral de Almería	349
<i>M^a del Mar Nicolás Martínez</i>	
Universidad de Almería	
Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1751/52-1810)	361
<i>Pilar Nieva Soto</i>	
Universidad Complutense	
Ourivesaria quinhentista de proveniência indiana: Os Tesouros dos Conventos da Vidigueira e da Graça	389
<i>Leonor d'Orey</i>	
Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa (Portugal)	

Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España	403
<i>Concepción de la Peña Velasco</i>	
Universidad de Murcia	
El maestro platero de la Catedral de Murcia	427
<i>Manuel Pérez Sánchez</i>	
Universidad de Murcia	
El programa iconográfico del Arca de los Santos Mártires de la parroquial de San Pedro de Córdoba	445
<i>M^a Ángeles Raya Raya</i>	
Universidad de Córdoba	
Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil	461
<i>Jesús Rivas Carmona</i>	
Universidad de Murcia	
Notas adicionales a la biografía de Juan de Arfe y a la custodia de Ávila....	481
<i>Manuela Sáez González</i>	
Doctora en Historia del Arte	
La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista	487
<i>Rafael Sánchez-Lafuente Gémar</i>	
Universidad de Málaga	
Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla .	505
<i>Antonio J. Santos Márquez</i>	
Universidad de Sevilla	
Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión	525
<i>M^a Jesús Sanz y Juan Carlos Hernández Núñez</i>	
Universidad de Sevilla	
Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia	541
<i>Cristina Torres-Fontes Suárez</i>	
Universidad de Murcia	

PRÓLOGO



Esta foto se pondrá después

En los últimos años se viene constatando un renovado interés por el estudio de las denominadas “Artes Decorativas y Suntuarias” y, en concreto, por los variados aspectos relacionados con el arte de la Platería.

El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia ha desempeñado, durante la última década, un papel muy relevante en este proceso gracias, sobre todo, al magisterio y a la iniciativa entusiasta del profesor don Jesús Rivas Carmona, quien, en torno a la figura de San Eloy, Patrón de los plateros y orfebres, ha conseguido armonizar sabiamente el imprescindible rigor de la investigación y la docencia con otras actividades de carácter festivo, y hacer partícipes de ello no sólo a la comunidad universitaria sino al conjunto de la sociedad a la que aquélla se debe y a la que sirve.

En este contexto, junto a la apertura de nuevas vías de investigación y a la incorporación de interesantes piezas inéditas, tanto de carácter religioso como

civil, al catálogo de la platería española, la celebración, desde 1996, de la festividad de San Eloy recupera y actualiza la vieja tradición de los plateros y su gremio, que tan honda significación han tenido en la ciudad de Murcia a lo largo del tiempo.

Con un especial sentimiento de gratitud me complace recordar que, el veinticinco de noviembre de 2004, fui nombrado “Fiel Contraste de Honor” en el transcurso de un emotivo acto celebrado en la Iglesia Parroquial de San Bartolomé, de Murcia, y ahora tengo la satisfacción de presentar este nuevo volumen de “Estudios de Platería”, cuyas páginas recogen un importante elenco de trabajos que tienen así garantizada la posibilidad de su difusión y de su conocimiento por parte de todos aquellos interesados en el arte de los plateros.

La publicación de esta obra se inscribe, pues, en una ya antigua colaboración editorial de la Fundación Cajamurcia con la Universidad de Murcia y constituye, además, un nuevo y magnífico ejemplo de los brillantes resultados que pueden alcanzarse mediante la conjunción del apoyo a la investigación y de la vocación de servicio que caracterizan a ambas instituciones.

CARLOS EGEE KRAUEL

*Director General de la Caja de Ahorros de Murcia
y Vicepresidente de su Fundación*

ESTUDIOS

Fantasia manierista en el bufete de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas¹

JAVIER ALONSO BENITO
Museo Nacional de Artes Decorativas

El número de inventario 2490 de los fondos del Museo Nacional de Artes Decorativas está registrado desde hace más de treinta años como *Bufete de plata*. Esta entrada esconde tras de sí una pieza de mobiliario de lujo forrada casi por completo del material al que todos nosotros dedicamos tantas horas de estudio y en cuyo interés intentamos implicar a tantas personas y colaboradores: la plata.

Actualmente localizar una pieza así resulta difícil, aun en Europa son muy pocos los ejemplos que se conservan; más interesante resulta si, como este caso, se trata de una pieza, conocida por distintos eminentes historiadores del arte y especialistas de éste y otros países, cuyo estudio nadie se haya decidido a afrontar en profundidad. En un primer acercamiento ya se puede percibir que no es una obra que se revele a las primeras de cambio. Se va comunicando con el investigador a base de indicios, pequeños guiños y señales. Temas que conducen a otros temas, elementos decorativos de referencia y una innegable vocación de narrar historias, tanto pasadas como de su propia actualidad.

1 Agradezco a mi colega y amiga Daniela Heinze, especialista en mobiliario e investigadora del Museo Nacional de Artes Decorativas, toda la ayuda que me ha prestado a lo largo de este trabajo. Me ha abierto muchas puertas escondidas entre el proceloso mundo del grutesco, ha traducido ciertos textos para facilitar su comprensión y ha intervenido en la discusión suscitada a la hora de determinar ciertas conclusiones.

Conviene hacer constar que se trata de una pieza a la que se le pueden suponer diferentes lecturas. La nuestra es producto de un razonamiento determinado por la información que transmite, teniendo en cuenta los factores que la rodean, que son múltiples, y que son los que determinarán las conclusiones de este pequeño ensayo.

El bufete, como tipología, parece haber sido inventado durante el siglo XVI en un país centroeuropeo que algunos cronistas identifican como Alemania². Básicamente eran mesas de tablero rectangular, dimensiones medianas y no demasiado peso para poder ser movidas sin dificultad. Tenían patas fijas o plegables y servían como asiento de pequeños escritorios y otros objetos de ajuar doméstico. Se realizaban de diversos materiales y, aunque las de lujo solían estar muy decoradas, para el tablero se solían reservar las mayores exquisiteces ornamentales y las técnicas más depuradas.

Si hay un primer aspecto que llama la atención respecto a esta tipología, es la gran escasez de bufetes de plata que se conservan en Europa, o al menos que hayan sido objeto de algún estudio. De esta manera se trata de la única pieza de estas características que se conserva en la Península y una de las pocas que se han identificado en todo el Continente. Junto a ésta destacan otras cuatro piezas que son el bufete de plata del *Rijksmuseum* de Ámsterdam, con una atribución a talleres españoles de la segunda mitad del siglo XVI más que sospechosa, y otras tres mesas conservadas en una colección privada alemana y datadas ya durante el primer tercio del siglo XVIII³.

Una de las explicaciones que siempre se han dado para justificar la escasez de ejemplos respecto a tipologías como ésta es la de que en las guerras se perdieron otras batallas, muchas riquezas, y se necesitó mucho dinero. Sin duda este tipo de objetos debieron estar entre los primeros en ser sacrificados, una evidencia que a estas alturas no debe de sorprender a nadie dado que fue una constante en toda Europa a partir de la Edad Moderna. En España también hubo pérdidas y fueron masivas. Se conocen con todo detalle las historias tan publicadas y comentadas de cómo la Guerra de Independencia costó una enorme cantidad de piezas maestras irremplazables, pero también se van descubriendo otros datos a cerca de los desfalcos cometidos durante los reinados de los Austrias Menores y la venta, sustitución o destrucción de una cantidad incalculable de obras de plata.

Así que se trata de una pieza literalmente extraordinaria, no sólo por la belleza y calidad técnica de las que hace gala sino por sus extremas escasez y originalidad. Pero también la hacen partícipe de esta cualidad otros aspectos que la rodean, como por ejemplo la aparente falta de acuerdo entre las personas que se han acercado a valorarla con algún detenimiento y que no acaban de emitir un juicio unánime sobre su procedencia. Existen voces que le suponen un origen alemán,

2 Otros autores en cambio defienden la llegada de estos modelos desde Italia, para posteriormente introducirse en Europa durante el segundo tercio del siglo XVI, con ejemplos en Alemania, Francia o España; vid. M^a.P. AGUILÓ, p. 340.

3 H. SELING: T II, láms. 1059-1063.

muchas de ellas inclinadas más hacia los talleres de Augsburgo; otras opiniones le atribuyen un origen flamenco, y defienden que es Amberes su posible centro de producción. Cronológicamente casi todos estamos de acuerdo en aceptar, con más o menos apreciaciones, la segunda mitad del siglo XVI como periodo en el que fue elaborada.

EL BUFETE DE PLATA DEL M.N.A.D (lám. 1)

Materiales: Plata en su color y acero.

Técnicas: Repujado, cincelado, fundido y grabado al ácido.

Medidas: 83'2 cm. de altura y 113'3x73'2 cm. el tablero.

Marcas: Carece.



LÁMINA 1. *Vista del bufete del M.N.A.D. y detalle del tablero.*

Cronología: ca. 1560

Estado de conservación: Regular, el tablero presenta algunas grietas y los soportes muestran pequeñas mutilaciones, abolladuras y reposiciones. La consolidación es correcta.

Este bufete está compuesto por un tablero, cuatro patas fijas unidas por parejas en sus lados cortos y aseguradas por dos fiadores de acero que unen el centro de los travesaños de las patas con el centro del tablero por su zona inferior. El tablero está forrado de plata por la parte visible y las patas lo están en toda su superficie.

La guarnición de tablero está formada por nueve láminas de plata, ocho apliques superficiales y los marcos que determinan los tres distintos espacios del campo decorativo. Presenta tres zonas bien diferenciadas: una cenefa exterior historiada, un campo de grutescos intermedio y un ovalo con el tema central.

La cenefa exterior muestra en sus cuatro lados un friso corrido de escenas y actividades de la vida cotidiana, en el que se puede apreciar cómo van sucediéndose con el paso de los meses del calendario zodiacal. Cada lado está presidido en el centro por una alegoría de las estaciones repujada dentro de un cartucho manierista, con ademanes expresivos que los identifican con alguna de las características propias de las etapas que personifican: la primavera como un genio alado femenino y coronado de flores que porta un canasto y va repartiendo vegetación y más flores por el espacio en el que está representada. El verano es un genio alado que, con gesto grave, está recostado soportando en una mano una gavilla de trigo mientras la otra reposa sujetando una hoz; tiene como fondo campos de simiente dispuestos para ser cosechados. Otro genio alado personifica el otoño, en este caso representado de perfil arrodillado y desarrollando labores de manipulación de las uvas. Por último, el invierno es de nuevo un genio alado, masculino, cubierto por un grueso manto y un tocado textil, que escorza su cuerpo para calentarse los brazos en un brasero dispuesto a la derecha del cartucho. Hay quien defiende que estas representaciones podrían tratarse de deidades particulares, siendo Flora la primavera, Saturno el verano, Baco el otoño y Bóreas el invierno. Podría tratarse de estos personajes dado que muestran atributos coincidentes y están incluidos en una pieza con otras referencias a la mitología romana. Las dudas surgen cuando se aprecia que todos aparecen representados con grandes alas, que dos de ellos emplean para levitar sobre el paisaje que los rodea, una forma del todo inusual que plantea dudas sobre el hecho de que, en realidad, se trate de las divinidades clásicas aludidas⁴ (lám. 2).

4 En piezas de plata no son tan abundantes este tipo de representaciones como para establecer comparaciones con las de este bufete, la más cercana podría ser la que aparece en una arqueta de ébano y plata custodiada en el British Museum y que procede de Augsburgo, ya en la segunda década del siglo XVII. En ella todas las deidades son femeninas y no han sido determinadas como diosas particulares, carecen de alas y alguna de ellas, como la que identifica al invierno, presentan ademanes similares a las de la pieza del M.N.A.D. Vid. H. TAIT, p. 196.



LÁMINA 2. *Cenefa exterior: alegoría del verano.*

Además de estas alegorías, en la parte superior de la cenefa se van distribuyendo otras referencias cronológicas por medio de la representación de los doce símbolos del zodiaco incorporados dentro de un fino enmarcado de nubes. Estos se van correspondiendo con las labores y ocupaciones de la vida cotidiana más frecuentes durante el tiempo determinado por el símbolo.

En el flanco de la primavera, a lo largo de los tres meses que ocupa, se representan una serie escenas galantes con fondos de abundante vegetación y ciudades con castillos y fortalezas, una referencia que identifica este periodo como tiempo de solazamiento y ociosidad. Tras una arboleda con algún personaje, se accede al interior de un palacio donde varios comensales disfrutan de un ágape mientras, en el patio, una pareja de caballeros luchan a espada ataviados con vestimentas tardo medievales e indumentaria clásica (lám. 3). Aparecen más imágenes respecto a justas, combates y otros temas soldadescos, para cambiar de registro e irse a un río donde una pareja de amantes se abrazan bajo la furtiva mirada de un pescador, o una familia descansa en un bosque a la sombra de un improvisado palio.



LÁMINA 3. *Cenefa exterior: escenas de la primavera.*



LÁMINA 4. *Cenefa exterior: escenas del verano.*

El verano se inicia con una escena de segadores cosechando el cereal y transportándolo en gavillas para su almacenamiento. Mientras los hombres trabajan en el campo las mujeres, en interiores, se ocupan de ordeñar el ganado y esquila la lana de sus ovejas. La trilla es la última labor del verano (lám. 4).

Como no podía ser de otra forma el otoño dedica un homenaje a la vendimia, a la labor de arar los campos y a las actividades cinegéticas, representando a los cazadores en segundo término y sus lujosas tiendas de campaña delante con algún detalle intimista; al otro lado del cartucho continúan representándose los procesos del vino dentro de un lagar, que una vez metido en sus pellejos da paso a una interesante presentación de la matanza del cerdo coincidiendo, más o menos, con el mes de diciembre.

Por último, el flanco del invierno se inicia con la recolección de leña y algunas frutas como la fresa y personajes que casi siempre están en interiores y al calor del hogar. Al final del invierno parten los caballeros con sus escuderos a las campañas de primavera convenientemente abrigados por grandes mantos de lana y capuchas (lám. 5). Las esquinas de esta cenefa tienen disimuladas sus juntas por cuatro cartuchos, con espejo ovalado y rostros velados, con los que quedan completos sus programas iconográfico y decorativo.

El campo de grutescos está determinado por el marco rectangular de la cenefa y el del óvalo central, sin embargo dispone de bastante espacio para dar rienda suelta a la fantasía manierista subsidiaria de modelos aun relacionados con el grutesco italiano de principios del siglo XVI⁵. En líneas generales se puede apreciar que su diseño está determinado por el de una compleja estructura de *strapwork* a la que se le añaden un buen número de motivos figurativos del repertorio de grutesco manierista que acentúan la sensación ornamental. Esta fantástica composición

5 En torno a 1510 en Italia se publicaban numerosos repertorios de grutescos como los de Nicoletto Rosex de Módena; vid. J.F. HAYWRAD, lám. 7.



LÁMINA 5. *Cenefa exterior: escenas del invierno.*



LÁMINA 6. *Una cuarta parte del panel de grutescos.*

tiene diseño simétrico; crea una especie de estructura que enmarca el óvalo interior y que acoge otros cuatro pequeños óvalos secundarios dispuestos en torno al principal.

Los elementos definitorios del diseño del denominado *strapwork* quedan en este panel bien definidos (lám. 6). Bandas con diferentes grosores, caladas con vanos rectangulares en muchos casos, que rematan en poderosos enrollamientos y combinan tramos curvos de gran esbeltez y ritmo con bandas rígidamente rectas. En origen son elementos decorativos de carácter geométrico que llegan a combinar e incluso mimetizarse con elementos vegetales. Los motivos añadidos se ordenan para respetar la simetría del diseño, rota en ocasiones por un premeditado cambio en la posición de alguna de las representaciones respecto a la de sus gemelos. Los

cuartos de este panel están determinados horizontalmente por cuatro hermes-estípites y verticalmente por dos jarrones repletos de frutos de diversa índole, un motivo este último que dará la clave para determinar la cronología de los soportes.

En cada uno de los cuartos aparece una columna término con especie de genio alado, quizás un fauno, y su estípite helicoidal⁶. Soporta una guirnalda con grandes frutos prendida por el otro extremo a una S tumbada que forma parte de la estructura del *strapwork* y a la que, con piernas y brazos, se aferra un hombre desnudo representado de espaldas⁷.

Una garza aleteando, un caracol con cabeza de ave y un híbrido entre mariposa y libélula completan el programa decorativo de este panel.

Los Hermes, que determinan el límite entre las dos mitades de la composición, son motivos repujados y posteriormente aplicados al tablero. Presentan cabeza velada y torso masculino preso dentro de bandas de apariencia metálica sobre las que reposan sus brazos. Las piernas están sustituidas por un estípite cajeado, con el tránsito disimulado mediante un tejido recogido hacia delante.

Diferentes tipos de tallos, hojas y grupos de frutas discurren en segundo término por el fondo de la estructura, desequilibrando en parte la pretensión simétrica del diseño básico.

En los cuatro óvalos secundarios están narradas otras tantas secuencias de la vida de la diosa Mirra. Con un argumento muy trágico, en estas escenas aparece descrito el nudo central y el desenlace de su historia. Enamorada de su padre Cyniras, Mirra determina suicidarse ante la tesitura de encontrarse presa de un sentimiento tan prohibido como imposible, momento en el que es descubierta por su criada, que la ayuda a descolgarse de su improvisado patíbulo. En otro de los óvalos el aya que había salvado a Mirra, habla con Cyniras para concertarle una cita con una joven mujer, que no es otra que su propia hija la cual, aprovechando la oscuridad, logra pasar varias noches con su amado. Pero Cyniras, llevado por la curiosidad, consigue conocer la identidad de su furtiva pareja y en el momento que descubre que es su propia hija quién yace con él en la cama, preso de la ira, desenvaina su espada y persigue a Mirra, que salta de la cama desnuda para huir de una muerte segura, acción representada en la tercera de las imágenes. En vista de su situación, Venus determina convertir a Mirra en un árbol frente a la atónita mirada de su padre, que terriblemente contrariado decide descargar un furioso golpe de espada en el tronco del árbol que fue su hija. De este corte terminaría naciendo el

6 Este tipo de motivo pudo evolucionar gracias a que el hermes-estípites constituyó el motivo esencial de algunos repertorios de grabados como los que el francés Jacques Androuet Ducerceau publicó en torno a 1559 con una amplia variedad de columnas, de entre las que pueden destacarse algunos ejemplos de fuste helicoidal. A parte de este francés, en Italia seguían apareciendo modelos similares aun durante el tercer cuarto del siglo XVI, ejemplos de faunos similares a los que aparecen en esta mesa y que se conservan en ciertos grabados; vid J.F. HAYWARD, láms. 47 y 87.

7 También este tipo de interacción anecdótica es típica de piezas flamencas ya desde la década de los cuarenta; vid. H. TAIT, p. 55.



LÁMINA 7. Óvalo central: “La muerte de Adonis”.

hijo de aquella incestuosa relación, un dios llamado Adonis, momento recogido con gran delicadeza en el último de los óvalos secundarios.

Cada una de las escenas representa con gran expresividad los pasajes a los que se refiere, destacando por su tratamiento el momento del parto de Adonis, mientras es sacado directamente del tronco de Mirra asistida por cuatro doncellas ataviadas a la forma clásica que portan telas, un jarro para el agua y una fuente. Las cuatro presentan una detallada descripción de los lugares donde se desarrolla la acción, interiores, paisajes, etc. Asimismo muestran su carácter clásico en referencias arquitectónicas y atuendos de los protagonistas. Como ocurría en la cenefa exterior, su autor demuestra poseer una técnica muy correcta, capacidad compositiva y dominio de la perspectiva.

El óvalo central incorpora el tema principal de tablero que no es otro que “La muerte de Adonis” (lám. 7). El dios romano, acompañado por sus dos perros, yace muerto bajo un árbol mientras Venus, con su rostro compungido, alarga su brazo, que es guiado por Cupido, con intención de acariciar al yaciente por última vez. Al fondo un jabalí huye entre la espesura del bosque y sobre las nubes un carro guiado por dos cisnes indica la culpabilidad de Marte, quien, llevado por los celos de su amor hacia Venus, dio muerte a Adonis tras metamorfosearse en un feroz jabalí.

La escena muestra una destacada calidad técnica y compositiva. El tratamiento de las figuras es correcto y éstas presentan la rotundidad anatómica empleada por los pintores italianos de la primera mitad del siglo XVI, en una estética relacionada aun de alguna forma con la que ya Miguel Ángel habría empleado en su Juicio Final.

Los soportes los componen cuatro patas con podio de inicio y perfil mixtilíneo en su desarrollo vertical, tienen travesaños que unen los pares cortos tanto por la parte inferior como por la superior. Asimismo existió un travesaño que unía las patas a lo largo y partía de una tarjeta central localizada en los travesaños inferiores. Este listón fue sustituido posteriormente por unos fiadores de acero.

Las patas están recubiertas por láminas de plata previamente trabajadas y claveteadas sobre su estructura. Presentan decoración grabada con elementos vegetales, rosetas clásicas circulares y óvalos gallonados con pezuelo. Tienen algunos elementos aplicados como cabezas de carnero y mascarones en cada pata, realizados con molde y rematados con el empleo de la gubia y el buril. En el centro de los travesaños inferiores, un cartucho de dimensiones considerables, el mismo al que iría sujeto el listón sustituido, contiene una especie de búcaro repleto de frutos con las mismas características e incluso la misma colocación de sus elementos que los dos que aparecen en la zona superior e inferior del centro del tablero. Como aquel, está acompañado de algunas flores y semiaprisionado por fajas de apariencia metálica características de la estética del tablero.

Que el resto de la decoración no coincida con la que aparece en la mesa no tiene porqué resultar extraño dado que éstos no eran motivos empleados para ocupar el centro de ninguna composición como elemento decorativo fundamental, al menos no en aquella época. Se sabe que a partir de 1600 este tipo de decoración vegetal detallista y rítmica experimentó una evolución formal hacia el arabesco que acabó imponiéndose como elemento decorativo principal de determinadas tipologías, tanto en Flandes como en Alemania.

BUFETE FLAMENCO O BUFETE ALEMÁN

Esta misteriosa mesa carece de cualquier tipo de marca o punzón visibles que puedan ayudar a determinar su procedencia, una incógnita que, dadas sus características generales, queda acotada a dos posibles opciones: Flandes o Alemania⁸.

A la hora de atribuirle una procedencia y una cronología los distintos especialistas que se han acercado a esta mesa han contado únicamente con la observación de las técnicas empleadas y la decoración que mediante éstas se generó.

El tipo de grutesco utilizado en el panel interior del tablero es el principal punto a favor con el que cuenta la postura flamenca. El panel de grutescos combinados con un esmerado trabajo de *strapwork* enlaza directamente con la corriente decorativa que había activado durante los años cuarenta del siglo XVI, lo que posteriormente vendría a llamarse el Manierismo flamenco.

8 Han sido descartadas otras posibilidades como España, Francia o Italia por considerar que los lazos que unen a esta tipología con Flandes y Alemania, sobre todo en sus características estéticas, son superiores; se adaptan mucho mejor al modo de trabajo que se desarrollaba en estos dos territorios durante la segunda mitad del siglo XVI.

Los antecedentes encuentran su origen en la parisina escuela de *Fontainebleau*, lugar y experiencia artística en la que, a partir de 1528, coincidieron importantes artistas italianos que fueron importando los circunstancias decorativos del incipiente manierismo que se desarrollaba en su país. La llegada de estos motivos agrutescados a los Países Bajos se vio acelerada por circunstancias como la publicación de repertorios decorativos o la intervención de algunos artistas flamencos en la propia escuela parisina que, con el tiempo, terminarían volviendo a su país de origen y transmitiendo sus conocimientos.

Aunque la fecha exacta en que tuvo lugar este intercambio cultural y estético aun no es posible de precisar, se viene suponiendo la década de los cuarenta del siglo XVI como el periodo en que se activó esta nueva moda, no sólo en Flandes sino en una parte considerable de los territorios que hoy ocupan Bélgica y Holanda⁹. Fue una estética que caló de forma casi instantánea en el gusto de muchos grabadores y otros artistas flamencos, de entre los que cabe destacar por sus conocidos diseños a Cornelius Floris o Cornelius Bos, que fueron lo mejor de los más prematuros.

Los libros de grabados manieristas no se hicieron esperar y en 1545-50 Amberes ya era uno de los referentes de este Manierismo flamenco en el que, partiendo de los modelos parisinos, se había aportado un matiz propio de fantasía y se les había dado a sus principales elementos una evolución que llegaría a alcanzar desarrollos prácticamente oníricos, para más adelante, ya en la década de los sesenta, relajarse y estabilizarse con sus propias características.

Fue la *Rollwerkgroteske*, así llamada por los alemanes a la decoración agrutescada de cintas, la variante que más relevancia alcanzó entre los mejores diseñadores flamencos del momento. Si en *Fontainebleau* ya se la había dotado de bastante volumen y se empleaba para el diseño de cartuchos y formas relacionadas con el denominado trabajo de cueros recortados, el desarrollo que en Flandes se les dio a estas cintas las llevaría a intervenir de forma definitiva en la acción de las representaciones, llegando a interrelacionarse con las figuras humanas e híbridas a las que, hasta entonces, estas bandas les habían servido, a lo sumo, como soporte, apoyo o incluso fondo decorativo. Durante la década de los cincuenta la decoración flamenca de cintas evolucionó hasta llegar a formar estructuras con aspecto de fajas de hierro en las que quedaban prisioneros ciertos personajes que formaban parte de la representación¹⁰, tal y como parcialmente ocurre con los hermes y los búcaros de fruta que embellecen las juntas del tablero, una característica que, por lo que se sabe, tuvo poca repercusión en otros talleres fuera de los Países Bajos. En este sentido cabe apuntar que los Hermes y los búcaros del tablero están incluidos en una especie de entramado circular de bandas de apariencia metálica, similares a

9 P. THORNTON, pp. 41-42.

10 M. DE JONG e I. DEGROOT, pp. 22-30 y 63-70.

las que aparecían, por ejemplo, en algunas de las estampas más características del grabador flamenco Cornelius Bos¹¹.

Los grabados de Vredeman de Vries, ya en los años sesenta y setenta de la decimosexta centuria, dan una idea bastante clara de cómo se fue posicionando la estética flamenca tras las primeras reacciones de entusiasmo. Así pues, se mantendría el gusto por una estética decorativa agrutescada con gran desarrollo del *strapwork*, aunque más contenido que en décadas anteriores, sin llegar a destacarlo demasiado por encima de otros motivos decorativos, respetando sin embargo su papel preponderante en muchos de los diseños practicados¹².

Hasta aquí todo parece apuntar a que, al menos el diseño del panel interior, procede de algún taller flamenco sin identificar. A esta conclusión se llegaría de forma tajante si no se conociesen los factores estéticos con los que se estaba experimentando en los talleres de grabadores y plateros alemanes durante los dos últimos cuartos de del siglo XVI. Precisamente de un taller de Nuremberg se conserva un grabado que reproduce con bastante fidelidad algunos de los motivos que aparecen en el tablero de este bufete y es que el fenómeno que desde París influiría a los talleres flamencos, también se extendió con éxito por los principales núcleos del sur de Alemania, de entre los que cabe destacar Augsburgo y, por supuesto, Nuremberg. Aunque los repertorios de motivos decorativos que llegaron a Alemania fueron los mismos que asumieron los flamencos y holandeses, los resultados presentaron algunas características propias, detalles en el desarrollo de los principales motivos que no tuvieron reflejo en los talleres alemanes, algo más rezagados que los flamencos pero con un arco temporal de uso más amplio. De cualquier forma ya aparece Augsburgo como otro de los posibles centros, dado que el trabajo de grutesco en sus piezas civiles era frecuente y abundante y sus relaciones con España bastante fluidas.

Otro punto contaría a favor de la opinión sobre su procedencia alemana si se cumpliera la teoría del autor alemán Dieter Alfter. En los fondos de la cenefa exterior, a lo largo de las diferentes estaciones aparecen estructuras arquitectónicas de diferentes tipos. Son ciudades representadas tras murallas entre las que destacan algunos edificios determinados, castillos de planta central con varios pisos, chapiteles y torres de dos o tres cuerpos rematadas en cúpulas. El doctor Alfter, especialista en mobiliario alemán, defiende la hipótesis de que este tipo de torres con tres cuerpos y cúpula son un símbolo del urbanismo de Augsburgo. Esta teoría la formuló respecto a ciertas representaciones de este tipo, similares a algunas de las

11 G. IRMSCHER, p. 212, lám. 66. En un tapiz realizado en Bruselas se acude al repertorio de este artista flamenco y en él aparece claramente representado este motivo, una especie de ánfora pletórica de frutas y elementos vegetales, literalmente incorporada dentro de un macetero metálico surgido del entramado de *strapwork* sobre el que se organiza la composición general del diseño. No se trata del único ejemplo ya que se conocen otras composiciones del propio Bos en las que se emplean motivos similares; vid. R. BERLINER, lám. 51/2.

12 VV.AA.: 2002, p. 66.

que ilustran los paisajes del bufete, que aparecían en escritorios decorados con taracea, de entre 1560 y 1580, y que hasta entonces se les había supuesto una procedencia tirolesa¹³. De esta forma no extraña encontrar este tipo de representaciones en piezas de plata augsburguesas datadas sobre todo durante la última década del siglo XVI, tazas en cuyo recipiente se desarrollan escenas mitológicas sobre fondos urbanos muy desarrollados, en los que destacan de nuevo este tipo de edificios turriformes y de plantas centrales¹⁴. Lo que no se ha determinado aun es si este tipo de construcciones se empezaron a hacer como imitación del natural en determinadas disciplinas artísticas o si llegó a todas ellas gracias a repertorios de grabados, opción esta segunda que parece más factible.

Lo que no parece probable es que por medio de piezas alemanas se llegara a influir en obras flamencas en las que aparecen también estos edificios perfectamente diferenciados de entre el paisaje, ejemplos que no constituyen casos aislados dado que se pueden ver con cierta frecuencia y en algunos casos son anteriores a las piezas alemanas más representativas¹⁵.

Sin pretender hacer oposición a las tesis planteadas por ese eminente doctor, no parece que en este caso el análisis de las arquitecturas de los fondos sea una prueba definitiva para determinar si la pieza es alemana o flamenca, dado que se conocen ejemplos de ambas procedencias en los que aparecen representaciones arquitectónicas similares a las que muestra el bufete.

Dificultades similares ofrece el análisis de la escena central a la hora de determinar las fuentes de su procedencia. En principio lo que parece más evidente es que se trata de una representación notablemente influida por grabados y pinturas italianas de los dos primeros cuartos del siglo XVI. No son muchos los ejemplos conocidos de pintores flamencos o alemanes que, durante la segunda mitad de aquella centuria, realizaran pinturas de carácter mitológico empleando anatomías tan poderosas como las que aparecen en esta escena. Parece más posible que ésta fuera tomada de algún grabado de la época, disciplina mediante la que se difundieron este tipo de temas¹⁶. Desde la época de *Fontainebleau*, ya se puede apreciar en ellos una notable carga de idealismo, con anatomías fuertemente musculadas que irán aumentando sus volúmenes hasta la llegada del siglo XVII y la aparición de artistas como Rubens. Así pues, todo hace pensar que fuera la escuela parisina el vehículo a través del cual la mitología clásica terminaría por arraigar en estos países, una teoría defendida por buena parte de los autores especializados en esta parcela de la historia del arte.

13 D. ALFTER, p. 25, láms. 13 y 16.

14 H. KREISEL/G.HIMMELHEBER, t. II, láms. 182-217.

15 J.W. FREDERIKS: 1952, p. 32 e *idem*: 1958, p. 43, láms. 120 y 182.

16 En este sentido son más los ejemplos alemanes conservados en los que se organiza una escena de carácter mitológico con personajes cuyas anatomías rotundas son similares a las del óvalo central del bufete; vid. H. MÜLLER, p. 161.

Como curiosidad cabe decir que este tema concreto, el de “La muerte de Adonis”, dentro de su escasez fue más frecuente en piezas holandesas que alemanas y que los casos que se conocen están catalogados como piezas posteriores a la cronología atribuida a esta pieza¹⁷.

Otro de los aspectos susceptible de aportar algunos datos es la tipología del mueble, aunque en este caso la información que transmite pueda resultar confusa. Como se decía arriba, el origen geográfico del bufete se ha venido situando tradicionalmente en Alemania o en Italia, dependiendo del autor que se consulte, mientras que su punto de partida cronológico quedaría establecido durante el segundo tercio del siglo XVI. Pronto se convertiría en una tipología con bastante aceptación pasando a formar parte de los muebles más usuales tanto en viviendas sencillas como en inmuebles más ricos de los principales países europeos. Los ejemplos más elementales eran desmontables y estaban formados por un tablero y dos caballetes con ensambladura de caja y espiga suelta; el tablero iría sin demasiada decoración y las patas, torneadas, unidas por travesaños cortos. Era más frecuente que los ejemplos no plegables asegurasen su estabilidad con un listón más largo incorporado entre los travesaños cortos. Las normas aplicables a estos objetos de uso cotidiano en algunos casos no sirven para identificar piezas de lujo.

Respecto a los soportes, este bufete presenta una particularidad que ha motivado bastantes dudas a la hora de catalogarlo. En ellos, los travesaños de cada par de patas discurren entre sus tramos rectos y sobre las volutas con que remata el segmento mixtilíneo. Ésta es precisamente la parte del mueble que más problemas suscita, su estructura ha llevado a pensar que se trate de una pieza de principios del siglo XVII, logrando incluso desviar la atención de la información transmitida por el tablero¹⁸. Es cierto, por una parte, que los pocos ejemplos que se conservan y que mantienen alguna similitud respecto a las patas del bufete madrileño han sido catalogados como piezas del siglo XVII y que las mesas datadas en la decimosexta centuria tienen sus patas casi siempre rectas. Sin embargo, no parece que sean éstos motivos suficientes para, obviando el resto de razonamientos, determinar la fecha de ejecución de la mesa durante el siglo XVII, sólo porque sus patas se asemejen a las de otras mesas alemanas de esa centuria que, por otro lado, son en su mayoría indiscutiblemente barrocas¹⁹.

17 J.W. FREDERIKS: 1958, p. 43, lám. 120.

18 MORLEY, J., p. 156. Este autor, sin ningún reparo, afirma que esta espléndida mesa se trata de un ejemplo español o alemán perteneciente al siglo XVII. En este caso no parece que se haya realizado un análisis demasiado exhaustivo de esta pieza, dado que Morley llega a afirmar que los diseños del tablero presentan paralelos con grabados de Jean Bérain, artista y diseñador francés del último cuarto del siglo XVII con un estilo general que, dentro del grutesco, está estilísticamente bastante alejado respecto a la decoración de esta pieza. Sus diseños fueron mucho más avanzados que los de este ejemplo, su estética más barroca y sus composiciones más naturalistas.

19 H.KREISEL/G. HIMMELHEBER, lám. 277 y 599.

La decoración de las patas, que ya ha sido analizada, es de carácter manierista, no demasiado distinta a la que aparece en piezas españolas de finales del siglo XVI y que se ha dado en llamar por algunos especialistas ornamentación *bajorrenacentista*. Los elementos quedan bien definidos, paneles recortados en los que diseños de cintas más o menos complejos se superponen a un fino manto de elementos vegetales, entre los que priman los tallos largos y las hojas pequeñas. Estos paneles se alternan con otros elementos grabados (rosetas) o repujados (espejos gallonados) e incorporan elementos añadidos (mascarones y cabezas de macho cabrío). Este tipo de decoración se daba ya en distintos países europeos durante el último tercio del siglo XVI, por lo que no parece una razón para adelantar su fecha hasta la *decimoséptima* centuria. Lo que sin duda parece claro es que, en su mayor parte, fueron labrados por manos menos expertas que las que intervinieron en el tablero, aun cuando la ejecución de los motivos sea bastante aceptable. Destaca en este punto el detalle que aparece en los travesaños inferiores y que constituye, sin duda, una pista importante que parece confirmar el hecho de que tanto el tablero como sus soportes fueran realizados en fechas muy similares, sin llegar a descartar que pudieran haber sido labrados por distintos plateros en un mismo momento. Se trata de dos cartuchos centrales dentro de los que aparece un búcaro o jarrón semiaprisionado por fajas de apariencia metálica, desbordado por abundantes frutos y hojas de diversa índole, en todo similares a los que adornaban el tablero en su eje central. No son elementos añadidos sino repujados en la lámina de plata que viste a estas patas y son tan similares a aquellos que invitan a despejar ciertas dudas sobre su posible pertenencia a una cronología posterior.

A estas alturas los fiadores que refuerzan la estabilidad del bufete no representan ningún problema añadido respecto a su catalogación. Se tratan de dos piezas de acero que, describiendo una suave curvatura, están fijadas al interior de los cartuchos que aparecen en los travesaños y al tablero por su zona no visible. Sustituyen al listón largo que iría fijado a los travesaños laterales y fueron grabados al ácido imitando los motivos de las patas; paneles recortados de cintas, rosetas, etc. Fueron incorporados en una de las restauraciones que tuvo lugar durante el siglo XIX, en la que fue retirado el listón original que hoy no se conserva²⁰.

CONCLUSIONES

Tal y como se decía al principio, no es este bufete una pieza fácil de catalogar. Su clasificación exige profundizar en muchos aspectos que van más allá de los comunes al ámbito de la platería española, para adentrarse en el mundo del mueble

²⁰ Este tipo de recurso no tuvo un uso habitual hasta la llegada del siglo XIX, tal y como defienden algunos especialistas. En este caso es interesante ver la intención de integrarlos estéticamente en la pieza a la que complementan; vid. M^a.P. AGUILÓ, p. 340.

y las corrientes estéticas que se forjaron en los principales centros europeos de creación artística durante la ebullición manierista.

Si el principal problema radica en determinar cuál es la procedencia de esta mesa, es conveniente apuntar que los indicios con los que se cuenta hasta el momento no permiten asegurar con toda certeza que se trate de un bufete elaborado en tal o cual país. Sin embargo, la lectura detenida de sus características parece indicar que se trate de una pieza flamenca, posiblemente realizada en Amberes durante la década de los años sesenta del siglo XVI.

Las principales claves que invitan a pensar en esta procedencia son los detalles decorativos y su comparación con los de piezas de plata de procedencia alemana y flamenca. Es precisamente la incorporación de un detenido trabajo de cintas, o *strapwork*, uno de los detalles que desequilibra la balanza hacia el lado flamenco, por tratarse precisamente de una característica que definió estéticamente al Manierismo de estos territorios. En el caso de este bufete el entramado de bandas remata en grandes roleos festoneados y presenta vanos rectangulares grandes, sin embargo la intervención del *strapwork* no determina, en líneas generales, las posturas de los personajes; está mucho más contenido que en las etapas iniciales. Todas son particularidades del Manierismo flamenco, unas comunes a todo el periodo y otras más propias de los años sesenta, momento en el que, como se ha dicho, la estética propia de los Países Bajos tendió a relajarse tras los excesos de la década anterior.

Las escenas galantes e intimistas que aparecen en la cenefa exterior, como los detalles de las tiendas de la cacería, el abrazo de los dos amantes desnudos en mitad del río (lám. 8), o los interiores de las casas en cuyos muros se abren ventanas hacia un paisaje con cierto nivel de detalle, son asimismo más frecuentes en producciones belgas y holandesas que en piezas alemanas. Se trata, sin embargo, de indicios que conviene tomar con mayor cautela que los anteriormente expuestos dada la abundancia de temas empleados en la producción artística de ambos centros.

Amberes se supone como centro de procedencia, ya que fue esta ciudad flamenca en la que con más acierto se trabajó la plata, de entre otras muchas discipli-



LÁMINA 8. Cenefa exterior: escenas galantes de la primavera.

nas, durante los siglos XVI y XVII. Una buena parte de las piezas de calidad que aun se conservan salidas de obradores de los Países Bajos están atribuidas a talleres de Amberes y en este caso no aparecen indicios que hagan suponer lo contrario.

Por último, cabe insistir en que, bajo nuestro punto de vista, los soportes sobre los que se alza el bufete son los originales. Por lo que parece no fueron labrados por el mismo autor que el tablero, aunque tampoco es probable que se realizaran en talleres alejados del de este artifice. Con motivos decorativos que, en general, son diferentes a los de la tabla, incorporan uno de los que aparece en ella, el búcaro de flores y frutos semiaprisionado, y lo hacen con tanta similitud que en ambos casos parecen haber recurrido a las mismas fuentes.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ, M^a. P., *El mueble en España, siglos XVI-XVII*, Madrid, 1993.
- ALFTER, D., *Die Geschichte des augsburger Kabinettschranks, Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen*, Augsburg, 1986.
- KREISEL, H./HIMMELHEBER, G., *Die Kunst des deutschen Möbels*, 3 tomos, Munich, 1981.
- BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*, Barcelona, 1928.
- FREDERIKS, J.W., *Dutch silver. Embossed plaquettes, tazze and dishes from the Renaissance until the end of the eighteenth century*, La Haya, 1952
- *Dutch silver. Wrought plate of north and south-Holland from the Renaissance until the end of the eighteenth century*, La Haya, 1958.
- HAYWARD, J.F., *Virtuoso goldsmiths. 1540-1620*, Londres, 1976.
- HENMARCK, C., *The art of European silversmith. 1430-1830*, Londres, 1977.
- IRMSCHER, GÜNTER, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*, Damstadt, 1984.
- DE JONG, M. y DEGROOT, I., *Ornamentpresten in het Rijksprentenkabinet, 15de & 16de EEVW*, Amsterdam, 1988.
- MORLEY, J., *Furniture. The western tradition*, Londres, 1999.
- MÜLLER, H., *The Thyssen-Bornemisza collection*, Londres, 1986.
- SELING, H., *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, 3 tomos, Munich, 1980.
- TAIT, H., *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum*, Londres, 1988.
- THORNTON, P., *Form & Decoration. Innovation in the Decorative Arts, 1470-1870*, Londres, 1998.
- VV.AA., *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, Munich, 2002.

Las Joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

Cuando las tropas francesas abandonaron definitivamente la capital el 12 de agosto de 1812, el Palacio Real quedó en manos de aquellos servidores que tenían llaves de los oficios y que habían servido durante los reinados de Carlos IV, Fernando VII y el Gobierno intruso. La Regencia del Reino encargó al marqués de Campo de Villar, mayordomo mayor más antiguo y persona de plena confianza, que organizara la redacción de todos los inventarios de los Palacios y Sitios Reales con el fin de conocer las alhajas que no habían saqueado las tropas extranjeras. Tras su proclamación, Fernando VII se interesó sobre todo por recuperar las joyas de la Corona. Éste es el motivo por el que durante bastantes meses se carteo con sus padres, sobre todo con su padre Carlos IV, para averiguar el paradero de algunas de las joyas más importantes¹.

La reina María Luisa, molesta en muchos casos ante la insistencia de su hijo, le responde desde Roma en enero de 1818 que existían desde siempre dos conjuntos de joyas: las suyas propias y las de la Corona. Estas últimas, le recuerda, se las entregó a él, en Aranjuez, en presencia de su padre Carlos IV, justo en el momento de la abdicación. Sabe, por comentarios posteriores, que estas joyas fueron requisadas por José Bonaparte y Murat y que este último empleó durante tres semanas

1 Las cartas se sucedieron sobre todo a lo largo de 1817. Carlos IV insiste que las joyas están en posesión de la reina María Luisa, que no han sido robadas y que él personalmente se ocupará de que no se extravíen.

a varios operarios para que las desengarzaran. Por este motivo, desconocía el actual paradero de estas alhajas. La afirmación realizada por la Reina coincide con varios documentos conservados en el Archivo General de Palacio y cuyo análisis afrontaremos un poco más adelante.

Las joyas personales de María Luisa habían disminuido en parte, tras su salida de España, pero todavía conservaba un número importante. La Reina justifica su pérdida por los años de exilio, sin ayuda económica, tras ser abandonados por Napoleón y recuerda que todas ellas pasarán tras su muerte a sus hijos como principales herederos². Pero para evitar más confusiones y malentendidos accede a redactar un inventario, fechado el 15 de enero, de todas las que en ese momento se custodiaban en su guardajoyas.

Este inventario, realizado por Vargas, ministro de los Reyes en Roma y persona encargada de la custodia de los “efectos preciosos de la Reina”, estaba integrado por cerca de setenta partidas. Entre las joyas, variadas en cuanto a estilo, materiales y técnicas, destacan: un aderezo formado por collar, pulseras y pendientes de brillantes, con cinco colgantes en forma de chatones; otro aderezo integrado por collar, pulseras, peine, pendientes y una sortija de esmeraldas; un ramo “magnífico” de brillantes y esmeraldas; una diadema con una mariposa; cuatro piochas; dos pares de pendientes, uno de ellos con forma de girasoles; seis sortijas, una de ellas con brillantes y esmeraldas; una cruz con su botón engastada con rubíes y varias pulseras de brillantes, zafiros y esmeraldas.

También encontramos un conjunto importante de joyas, de estilo clásico, a la moda, adornadas con camafeos, medallones de piedras duras representando retratos del rey Carlos IV, leones y mascarones.

Llama igualmente la atención un buen conjunto de estuches, una docena en total, en cuyo interior se guardaban aderezos completos integrados por collar, pendientes, pulseras, alfileres y sortijas. Entre todos, realizados con gran variedad de piedras, destacan tres: uno compuesto por collar, pendientes y un pavo real engastado con brillantes, zafiros y perlas; otro con seis collares de perlas, tres de ellos pequeños, tres parejas de pendientes, tres parejas de pulseras, cinco medallones y un rosario y otro con un collar de rubíes y perlas, pendientes, un hilo grande de perlas, dos hilos que hacían las funciones de pulseras, dos collares pequeños, uno con cuentas de coral, cuatro pares de pendientes, un medallón para el pelo, una cruz y una perla irregular en forma de zapato.

Además la Reina tenía otros cinco estuches con aderezos más pequeños, uno de ellos engarzado con aguamarinas y varios estuches que contenían joyas, de menor valor, realizadas con corales, ágatas, ámbar, malaquita, mosaicos, acero y granates.

2 Los encargados de vender las joyas de la Reina fueron Felipe Martínez de Viergol, tesorero de Carlos IV, el comerciante Lepine y Francisco Callet. A.G.P. Fernando VII, caja 34.

En una caja azul también guardaba un collar de brillantes y perlas, tres pares de pendientes de brillantes grandes, una piocha o girasol, tres medallones, uno de ellos con el retrato de su esposo realizado con diamantes rosas de Holanda y veintiuna sortijas todas de brillantes y algunas con piedras de color.

Piedras sueltas como un topacio de Brasil, un brillante almendra de gran tamaño, un zafiro grande, una esmeralda, una banda para la cabeza y un conjunto formado por setenta y ocho sortijas y anillos completan el inventario.

Como podemos comprobar el número de joyas que la Reina conservaba en el exilio era importante y además, a juzgar por las descripciones de las piezas, estaban engastadas con piedras de buen tamaño y valor. Pero al comparar este inventario con el realizado el 28 de julio de 1800, comprobamos que muchas de ellas habían desaparecido en los últimos años³. La Reina tenía un importantísimo conjunto de joyas depositadas en cuatro papeleras numeradas, distinguiendo en el inventario las que pertenecían a la Corona y las que eran propiedad de la Reina⁴. No es este el momento de detallar el conjunto de piezas, porque ahora nuestra ocupación es otra, pero no podemos evitar mencionar al menos lo que contenía cada gaveta⁵.

Algunas joyas parecen similares a las del inventario de 1818, pero este inventario no es tan descriptivo como el de 1800 y resulta difícil reconocerlas salvo una pieza en forma de pavo real engastada con brillantes y zafiros. En ambos hay medallones con retratos del Rey y de la Reina rodeados con orlas de brillantes, dos flores grandes en forma de girasoles con tembladeras, una piocha de brillantes, otra en forma de pluma, también con brillantes, un ramo grande adornado con brillantes y esmeraldas, un medallón con un camafeo, una cruz con su botón de rubíes y diamantes, dos pulseras con camafeos de amatistas y varios hilos de perlas. Pero volvemos a insistir que la relación de 1818 es bastante escueta y que realmente lo que confirma es la pérdida de un buen conjunto de joyas de importantísimo valor.

Aprovecha la Reina estas cartas enviadas a su hijo, para aclarar y puntualizar que entre estas joyas se encontraban tres brillantes que pertenecían a Manuel Godoy y que le fueron regalados por el rey Carlos IV en el Palacio de la Granja en

3 A.G.P. Fernando VII, Caja 1. *Inventario de las alhajas de la reina María Luisa de Parma, con indicación de las que pertenecen a la Real Corona y las que son propias de la Reina.*

4 En anotación a pie de página se comenta que el libro o cuaderno en el que se anotaron las alhajas estaba incompleto porque sólo tenía 30 hojas y acabada la redacción en la gaveta nº 23.

5 En la primera papelerá: la gaveta nº 1 contenía joyas de brillantes blancos; la gaveta nº 2 joyas de brillantes y esmeraldas; la nº 3 de zafiros; la nº 4 de rubíes; la nº 5 de amatistas; la nº 6 estaba vacía; la nº 7 con granates; la nº 8 con diferentes alhajas; la nº 9 de topacios; la nº 10 de brillantes y esmeraldas. En la segunda papelerá: la gaveta nº 11 contenía joyas en aderezo blanco; la nº 12 de perlas; la nº 13 en aderezos de granates; la nº 14 de brillantes amarillos color de topacio; la nº 15 de venturina; la nº 16 de crisolitas; la nº 17 de bermelletas; la nº 18 estaba vacía y la nº 19 de camafeos. En la tercera papelerá: en la gaveta nº 20 había joyas de diamantes brillantes; en la nº 21 de diamantes blancos; en la nº 22 de brillantes de color rosa y en la nº 23 de perlas. Falta la relación de las joyas que se guardaban en la cuarta papelerá y quizá alguna gaveta de la tercera papelerá.

1796. Dos de los brillantes formaban un botón y una perilla y el tercero estaba engarzado en una sortija. Ante los acontecimientos dramáticos relacionados con su persona, Godoy consideró más seguro que estas piedras se custodiaran en el Real Guardajoyas y después salieron de España entre las joyas de los soberanos.

Unos días después, el 30 de enero de 1818, la Reina se enfurece de nuevo, porque en la frontera de Luca requisaron a Pepita Tudó, condesa de Castilofiel, varias joyas que supuestamente se pensaba eran propiedad de la Corona⁶. Se trataba de un collar de perlas, otro de perlas y amatistas y una caja con varios diamantes. La Reina sale en defensa de la Tudó argumentando la salida precipitada de la condesa de Roma, debido a la amenaza de Murat, sin tener tiempo para declarar ante la aduana cuales eran sus pertenencias personales. Ese día, relata la Reina a su hijo, “yo llevaba puesto el collar de perlas y al partir, lo deposité en su estuche y se lo entregué a la condesa, pensando regalárselo”⁷. Ésta, en la frontera, declaró que pertenecía a la Reina. El otro collar de perlas y amatistas era propiedad de la condesa, aunque ésta se lo prestó a la Reina en Marsella. La Reina lo usó durante un tiempo y después se lo devolvió. Por último, los diamantes pertenecían a una botonadura regalada al rey Carlos IV por el Príncipe de Brasil y a un toisón que los Reyes se vieron obligados a desengastar y vender en parte durante su estancia en Marsella. Lo que quedó se entregó a Godoy y éste a su vez a la condesa para la manutención de su familia⁸.

Pero para evitar más confusión, los reyes decidieron que todas estas joyas que se habían requisado por los funcionarios en la frontera, les fueran entregadas con el fin de incorporarlas al inventario antes citado, salvo el collar de perlas y amatistas que desde siempre había sido propiedad de la condesa. Los Reyes solicitaron, en esa misma carta, que se lo devolvieran sin más retraso. Carlos IV en carta fechada el 15 de febrero quiso zanjar definitivamente el asunto y comenta a su hijo que el conjunto de diamantes formado por siete paquetes medianos y cincuenta y ocho pequeños, pertenecientes a la botonadura y el toisón, se guardaron en una caja sellada y firmada por él mismo y que todo quedó custodiado en su Guardajoyas.

Retomando el tema de las joyas de la Corona, que eran realmente las que interesaban a Fernando VII, intentaremos aclarar también su situación gracias a la documentación que se conserva en el Archivo General de Palacio.

Juan Fulgosio, jefe de la real Guardarropa, entregó el 8 de mayo de 1808 en el oficio de guardajoyas un conjunto de joyas pertenecientes a la Real Corona,

6 La condesa fue detenida en la frontera de Luca y los funcionarios le requisaron las joyas que llevaba encima. Fernando VII reclamaba estas joyas porque argumentaba que pertenecían a su madre y por tanto a la Corona. El suceso ocurrió en noviembre de 1817 y no se aclaró hasta febrero del año siguiente. De todas formas, el incidente queda confuso porque la documentación sobre el tema está incompleta.

7 A.G.P. Fernando VII, caja 34.

8 En varias cartas se pregunta al rey Carlos IV si era cierto que Godoy se había casado con Pepita Tudó. El Rey siempre niega esta boda.

junto con otras que Carlos IV había entregado a su hijo en el momento de la abdicación.

Muchas de ellas se corresponden con las que aparecen señaladas al margen con las letras RC (Real Corona) en el inventario de las joyas de la reina María Luisa, realizado en 1800 y que ya hemos mencionado antes⁹.

Entre las joyas que coinciden en ambos documentos debemos mencionar: una sortija con un brillante casi ovalado, bajo de pabellón, valorada en 270.000 reales; otra de oro liso con un brillante “entreovalado” tasada en 520.000 reales; un collar con 17 piezas redondas con diamantes y esmeraldas valorado en 26.000 reales; un tiro de un hilo de 23 chatones de zafiros engastados en oro y 22 chatones con brillantes en 37.000 reales; un girasol para alfiler de diamantes y zafiros en 62.000 reales; un collar con 19 chatones de rubíes y diamantes en 14.000 reales; un par de pendientes en forma de araña con los broquelillos en tembleque en 52.000 reales; un collar con tres hilos en herradura de brillantes grandes en 2.114.340 reales; una perilla grande con un brillante almendra al aire en 40.000 reales; un collar con cinco orlas y una flor en el medio en 297.760 reales; un par de manillas en forma de brazalete en 54.960 reales; una gran flor con un caracol en 1.270.970 reales y varios conjuntos de pendientes y sortijas de brillantes y topacios.

Pero además, en la relación presentada por Fulgoso se citan: otra sortija con un rubí grande rodeada de una orla de diamantes tasada en 18.500 reales; otra sortija cuadrada con un brillante grande en el medio en 1.665.000 reales; un tiro de collar con su caída, lazos y una paloma en el centro, todo de brillantes, en 90.300 reales; un par de pendientes con caídas en forma de tulipanes en 308.120 reales; dos sortijas grandes ochavadas en 122.200 reales; otro tiro de collar con brillantes amarillos en 556.320 reales; un par de pendientes con lazos en 132.900 reales; seis alfileres en 39.380 reales; otro par de manillas en 40.220 reales y un lazo grande para el pecho de brillantes, en el que se especifica que varios de ellos eran propiedad de la Reina que los había entregado cuando se realizó la pieza. Se tasó en 2.388.974 reales.

En este inventario también se incluye un engaste inventariado con el nº 25 que se describe así: “*Un engaste grande quasi cuadrado de oro y plata calado en el que se halla un diamante fondo tablero que de tpo immemorial tiene el nombre de Estanque su peso 188 _ granos febles y en su contorno se hallan gravadas las letras iniciales R. C. que significan ser propio de la rl Corona tasado en 1.500.100 reales*”. Se advierte en nota: “*esta piedra siendo fondo se ha tasado en dha cantidad teniendo presente q si se abriantara mermaria mucho de su peso y tamaño, pues siendo abriantado con el citado peso se le daría en el día un millon ochocientos cinco mil y cien reales*”.

⁹ La reina María Luisa, al igual que otras reinas precedentes, tenían el privilegio de poder disfrutar del uso de las Joyas de la Corona. Solían guardarse en su real Guardajoyas junto con sus joyas personales. Siempre, en los inventarios, debía señalarse con las letras RC las que eran de la Corona para evitar confusiones en las testamentarias y particiones por herencia.

A continuación, también se incluye la descripción de la famosa perla denominada la Peregrina suspendida mediante un aro del engaste, con peso de 57 1/2 quilates. Sobre ella una bola ovalada, cuajada de brillantes y calada. En el centro una faja de oro con letras esmaltadas de negro que dice “Soy la Peregrina” y las dos iniciales R.C. Se aclara que los diamantes de la bola eran propiedad de la Reina. Se tasó en 109.000 reales.

Por último, se mencionan igualmente como joyas de la Real Corona: un collar de perlas de tres hilos en disminución con un par de manillas y sus pestillos engastados con diamantes propios de la Reina, tasado en 320.388 reales; una sortija al aire valorada en 101.200 reales y otra sortija con un brillante triangular en 92.450 reales.

Además Fulgosio entregó un toisón, varias cruces de las órdenes de la Concepción, Santo Espíritu, San Genaro y Santo Cristo, una presilla para sombrero, una venera con el águila imperial, una espoleta para el hombro, botones para casaca, hebillas de zapatos, dos espadines y dos bastones. Se tasó todo en 22.105.308 reales.

Todas estas alhajas fueron poco después entregadas al conde de Cabarrús, Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda de España, por Real Decreto firmado el 26 de julio de ese mismo año¹⁰. Se afirma, además, que de muchas de estas joyas se entregaron los diamantes sueltos, porque el mayordomo mayor, el marqués de Mos, ordenó desengastarlas para tasarlas y venderlas posteriormente según la orden que había recibido del gran duque de Berg, lugarteniente general del Reino.

Unos días después de la entrega realizada por Fulgosio, el 28 de mayo se sacaron del oficio de guardajoyas aquellas alhajas necesarias para cubrir un depósito de dos millones de reales realizado en Cádiz por Juan Murphy.

Pocos días más tarde, el 3 de junio, el duque de Berg autorizó la venta de los diamantes de la Corona hasta la suma de cuatro millones de francos (dieciséis millones de reales) con el fin de salvar el erario español. El encargado de realizarlo fue monsieur Laforest, consejero de Estado de Francia. Estos diamantes curiosamente se vendían a Francia, ya que era el único gobierno que se había ofrecido a comprarlos.

Podían asistir a la tasación el diamantista de la Corona, los conservadores de los diamantes y un diamantista elegido por monsieur Laforest. El 5 de junio acudieron a las habitaciones del mayordomo mayor Miguel de Cáceres, jefe del guardajoyas, Martín Diego Sáenz, diamantista, Peregrín Llanderal e Ignacio Pérez, contralor y grefier de la Real Casa respectivamente. Por el lado francés acudió, además de Antoine René Maturin de Laforest, consejero de Estado y comandante

10 A.G.P. Fernando VII, caja 316/23. *Relación de las alajas de diamantes, perlas y oro pertenecientes a la Real Corona que en consecuencia del Decreto de S.M. de 26 del presente mes de Julio se entregaron al Exmo Sor Conde de Cabarrus...*”

de la Legión de Honor, Enrique Brach “inteligente” en piedras preciosas. Todos ellos procedieron a tasar los diamantes en el oficio de Guardajoyas.

Cáceres, en las diligencias que se establecieron para que todo fuera lo más legal posible, enumera las joyas que se habían desmontado, entre las que se encontraban: una perilla con un brillante almendra, un collar de brillantes color rosa, un par de pendientes, un lazo grande, un par de manillas, un caracol, un engaste unido al caracol, dos sortijas ochavadas, un espadín grande y lo más importante “un diamante fondo llamado el Estanque”¹¹.

Por primera vez comprobamos que el diamante estaba entre las piedras tasadas para ser vendidas, a pesar de que desde siempre había sido una joya muy protegida y vinculada a la Corona, con expreso deseo de no separarla de España a no ser por causa muy necesaria.

El 22 de junio el rey Carlos IV, a punto de abandonar Bayona, solicitó la relación y tasación de las alhajas de la Corona, con el fin de enviárselas al emperador de Francia. Estas joyas debían servir de aval para el empréstito que el banco de Francia iba a hacer al erario español por valor de 25 millones de francos y el Rey estaba de acuerdo. Por tanto, se pretendía que las joyas de la Corona de España sirvieran como aval para financiar la propia invasión de las tropas francesas, camufladas en la excusa, de que se quería salvar la unidad de España.

De nuevo, se nombró tasadores. Esta vez acudieron, junto a Martín Diego Sáenz, Juan Bautista Soto, diamantista de la Real Casa, y Pedro de Lara, tasador de joyas.

Tanto el Rey como el Emperador se extrañaron de la ausencia de un buen número de joyas de la Corona en el guardajoyas y ambos sospecharon del extravío de diamantes, joyas, pinturas e incluso caballos. Por ese motivo encargan a Pedro Cifuentes, de la secretaría de Bayona, que averiguase lo que había ocurrido¹². El 1 de julio solicitan que se envíe a Bayona una copia de los inventarios del guardajoyas desde 1763 hasta el 20 de marzo de 1808. La ausencia de un buen número de joyas puede ser debida a que se incluyeran en los inventarios anteriores las joyas propias de la reina María Luisa, que ésta se llevó en el momento de su salida de Madrid.

Pero en carta fechada el 3 de julio se suspendió el envío de las alhajas de la Corona a Francia, aunque éstas debieron salir pocos meses después.

El 14 de marzo de 1809, Peregrín de Llanderal e Ignacio Pérez, contralor y greffier respectivamente, enviaron carta al conde de Melito, superintendente general de la Real Casa, comunicándole la entrega de las llaves del Guardajoyas en

11 A.G.P. Fernando VII, caja 316/28. *Expediente berval formado sobre la venta de los diamantes de la Corona de España en vrd de Rs orns y providencias dele xmo sor maymo mayor*, año de 1808. Esta misma relación se conserva en otro documento, pero con la incorporación de un collar que debió omitirse por error en la diligencia de Cáceres. A.G.P. Gobierno intruso, caja 115/4.

12 El Emperador aprovecha la ocasión para negar la venta de un rico espadín de diamantes perteneciente al rey Carlos IV.

presencia de todos los ministros y jefes de Palacio, ya que, además, desde el 26 de julio del año anterior, todas las alhajas de diamantes, perlas y oro se habían entregado al conde de Cabarrús y no había nada que custodiar.

El hilo conductor de esta historia concluye aparentemente en 1814. En este año, el 18 de junio, Miguel de Cáceres escribe al duque de San Carlos comunicándole el estado en que se encuentra el Guardajoyas. Lo primero que comenta es su estado tan deplorable y que él ya no tiene llave, por lo que no se hace responsable. Afirma también, que en julio de 1808, el conde de Cabarrús, por orden del Rey intruso, sacó del oficio todos los diamantes y alhajas de oro pertenecientes a la Real Corona, cuyo valor ascendió a 22 millones. Poco después, durante la segunda estancia de los franceses en la Corte, no encontrándose ya presente Cáceres, se llevaron no sólo las alhajas restantes de perlas, oro y plata propias de la Real Corona, sino también otras pertenecientes a diferentes personas reales que las habían dejado en el oficio en calidad de depósito. Entre ellas se encontraba la vajilla de plata de Manuel Godoy.

Todo resulta muy confuso. Si no es en esta fecha es poco después, pero todo apunta a que las joyas de la Corona fueron usurpadas por los franceses.

María Cristina de Borbón, cuarta esposa de Fernando VII, envió una carta a Salvador Calvet, del Ministerio de Hacienda, aclarando el contenido de la cláusula cuarta del testamento de su marido, referente al inventario de las alhajas de la Corona. En ella dice literalmente *“En cuanto a lo que me dices de las alhajas de la Corona puedo yo asegurarte que no ha habido tal lista en el Testamento; así como que todas las alhajas fueron robadas por los franceses. Cuando Fernando se restableció en la Granja, me dijo que hacia mucho tiempo que no existían alhajas de la Corona. Y además de esto otro día enseñándomelas todas, me fue diciendo una por una las que habían sido de las otras Reinas, y las que él había comprado y jamás me dijo que hubiese alguna de la Corona. Si esto no basta puedes preguntar á Cáceres, á Soria y á otras muchas personas que estan bien enteradas en esto. Cuya declaración la hago para los fines que puedan convenir en lo sucesivo”*¹³.

En fin, pocos datos confirmados documentalmente conocemos del paradero de las joyas de la Corona. De todas ellas, dos son las que más han llamado la atención, por su gran valor y rareza provocando muchas historias a veces falsas.

De la Perla conocida como la “Peregrina” ya hablamos, lo que pudimos documentar, en nuestra tesis doctoral¹⁴ y del diamante denominado el “Estanque” poco más sabemos. El resto de las piezas debieron desengastarse y su rastro se perdió más fácilmente.

13 A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 903.

14 Amelia Aranda Huete: *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, p. 29-34.

Hernández Perera¹⁵ comenta que monsieur Laforest preguntó a José Bonaparte por la Peregrina y que éste le respondió que estaba en París, en poder de su esposa. Pero también añade que Fernando VII se la reclamó a Pepita Tudó, mujer de Godoy. Como hemos comentado anteriormente, no hemos encontrado constancia documental de estas afirmaciones. También menciona que el estudioso Beroquid dio a conocer la noticia, aparecida en un libro de lord Frederick Hamilton, que comentaba que José Bonaparte legó a su sobrino Luis Napoleón (futuro Napoleón III) la perla y que éste la vendió en Londres a Lord Hamilton.

En cuanto al diamante algo más sabemos. En 1842 se establecieron por parte de Mariano Bertodano, intermediario y comerciante francés, y Juan Álvarez de Mendizábal, tutor de la reina Isabel II, una serie de negociaciones con el fin de que el Estado español adquiriera un diamante que se vendía en Francia y que todos consideraban perteneciente a la Corona de España y usurpado de ella por los franceses durante la invasión napoleónica.

El valor de la piedra, estimado su peso y limpieza, se estableció en 350.000 francos, es decir 1.400.000 reales de vellón, pero desde el primer momento ya se habló de una posible rebaja en el caso de que se adquiriera la piedra por parte del Gobierno español. Del desarrollo de las negociaciones ya escribió Fernando A. Martín en su artículo sobre el Joyel de los Austrias¹⁶, y aunque en los documentos que se conservan en el Archivo General de Palacio no se menciona en ningún momento el nombre de los propietarios, él apunta a que se trataba de los famosos joyeros de París Jean Baptiste Fossin y su hijo Jean Jules François Fossin.

A nosotros, lo que realmente nos interesa son los informes que redactaron los diamantistas que fueron consultados a la hora de tasar y valorar la piedra. De todos ellos, el más conocido es Narciso Soria, diamantista de Cámara y persona experta en estos temas. Comenta que, según el modelo que les habían facilitado en un primer contacto, se apreciaba que el diamante tenía el fondo o la culata demasiado cargado, lo que ellos conocían como “cornada o zoguetuda”, y que esta circunstancia, desfavorable en piedras de su tamaño, manifestaba menos peso de lo que en realidad tenía la piedra. Por eso él estimaba que el diamante podía tener aproximadamente 50 quilates.

Además, las características y el peso no coincidían con las descripciones que se conservaban en los inventarios sobre los diamantes que habían pertenecido a la Corona y mucho menos con el conocido como “El Estanque”.

El 22 de septiembre de 1842 se contestó a Mariano Bertodano y se le envió copia del informe redactado por Narciso Soria. También se le informó que en el Archivo de la Real Casa se custodiaban todos los inventarios de las joyas y alhajas

15 Jesús Hernández Perera: “Velázquez y las joyas”. *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1960, p. 265.

16 Fernando A. Martín: “El joyel de los Austrias”. *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, p. 277-281 y “El Joyel de los Austrias”. *Descubrir el arte*, Madrid, 2004, p. 136-138.

de la Corona desde la época de Carlos III hasta la de Fernando VII, junto con las desapariciones y vicisitudes que experimentaron aquellos objetos desde la entrada de los franceses en 1808, en Madrid, hasta el año 1814, y que resultaba casi imposible averiguar, sin ver la piedra, si el citado diamante era alguno de los que habían pertenecido a la Corona.

Además se comenta, que en una nota del archivero, que igualmente se remitió a Bertolano, se recogía la descripción del antiguo diamante llamado “del Estanque y también el Azerado”, por lo que subrayaba que no se podía adquirir la piedra sin que ésta fuera examinada antes por los peritos.

Realmente, al consultar también nosotros, los inventarios del guardajoyas de S.M. realizados en 1808, 1799 y años anteriores, encontramos la misma descripción.

Con el fin de que las negociaciones de 1842 no se rompieran porque lo que pretendía el agente de los joyeros era vender el diamante al tutor de la Reina, fuera o no el Estanque o el Acerado, insiste desde París y comenta que la Corona de España poseía dos magníficos brillantes, el uno era el Estanque y el otro se conocía con el nombre del Acerado. Según Bertodano, ambos fueron “extraídos” durante la guerra de la Independencia. Comenta, además, que el primero había sido tallado, perdiendo su mérito y su forma y rareza, sin que nadie lo pudiera reconocer y que el otro, el Acerado, aunque había perdido 22 granos al ser también retallado (pesaba actualmente 139 granos), había ganado en hermosura porque los cortes eran admirables.

Son muchos los inventarios que hemos consultado en estos últimos años, y no hay constancia en ninguno de ellos de la existencia de dos diamantes. Bien es cierto que en algunos inventarios se describe al Estanque como un diamante de color acerado e incluso se le llega a denominar de las dos maneras en un mismo documento, pero estamos de acuerdo con Fernando A. Martín, de que se trataba del mismo diamante¹⁷.

Las negociaciones avanzaron algunos meses más e incluso se rebajó el precio en varias ocasiones¹⁸. Bertodano establece las condiciones impuestas por los propietarios que respondían a las siguientes características: “*que se haga el precio y si la piedra es la verdadera se les debera pagar y si no lo es, volveran a tomarla; que bendra a Madrid una persona a sus espensas y bajo la responsabilidad de Bertodano, depositado este en Paris el precio ajustado y en Madrid se reconocera la piedra, pero si esto no se acomodase podran ir a aquella corte dos o tres personas inteligentes ha*

17 Muchos eran los diamantes que de antiguo poseía la Corona española. Por ejemplo, entre la pedería fina que sobró después de haber realizado todas las joyas nuevas necesarias para el servicio del rey Carlos III y su familia, muchas de ellas procedentes de joyas desmontadas, figuraba “un brillante de toda labor, color de azero, con 42,12 quilates, valorado en 750.000 reales”.

18 La relación detallada de todas las negociaciones se conserva en un expediente del A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 907.

hacer dicho reconocimiento y ellos pagaran el viaje; y por ultimo añade que la piedra está en la actualidad en Rusia y solo la haran traer cuando tengan probabilidad de venderla, que el ultimo precio sera 300.000 fr. Y el pago se hara, la mitad de contado y la otra dividida en cuartas partes a plazos de tres meses, 6, 9 y el ultimo de un año”.

La piedra viajó hasta Madrid y aquí fue examinada por los tasadores Narciso Soria, Juan Tarquis y Francisco Moreno¹⁹. Tanto la tasación de los tres, como la que realizó en 1790 el platero de oro Leonardo Chopinot, distaba mucho de los 300.000 francos. Como mucho recomendaban entregar por la piedra 250.000 francos. Cuando todo parece indicar que la piedra se iba a adquirir, porque el Intendente General de la Casa y Patrimonio Real, Martín de los Heros, se hace cargo del asunto, las negociaciones se rompen. La Tesorería de la Real Casa no disponía de capital suficiente para adquirirla. Finalmente, los propietarios franceses deciden retirar la piedra y nada más sabemos de ella.

Hernández Perera también habla de la piedra en su citado artículo²⁰ y afirma que ésta fue recuperada por Fernando VII, pero que después mandó engastarla en la guarnición de una espada que obsequió a su suegro Francisco I, rey de las Dos Sicilias, en 1829.

Hemos investigado los fondos documentales conservados en relación con esta boda y los regalos realizados por Fernando VII y no hemos localizado esta referencia. Sólo nos queda comentar, que todos los documentos confirman que las joyas de la Corona de España fueron usurpadas por los franceses durante la invasión napoleónica, bien para financiar la propia invasión o porque llamaban la atención por su valor y belleza. El hecho es que, desde ese momento, la Corona española no cuenta con joyas que respondan al antiguo concepto de “Joyas vinculadas a la Corona de España” y que muchas son las historias y las leyendas que rodean a estas piezas, sin igual, adquiridas por Felipe II a finales del siglo XVI.

19 El 26 de abril de 1843 afirman haber “reconocido un brillante cuadrado, sus ángulos cortados, de pabellón proporcionado a su área, con el reverso y culata de bastante altura, que pesa 34 quilates 28/32 o sea 139 y _ granos y en su atención y ser limpio, sin puntas ni yasas y teniendo en consideración sus aguas haceradas y el castigo que por esta causa debe sufrir, conviene en darle el valor de ochocientos mil reales”.

20 Hernández Perera, *Opus cit.*, p. 272.

Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI

LETIZIA ARBETETA MIRA
Fundación Lázaro Galdiano

LA JOYERÍA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde el siglo XIX, la mayor parte de los autores que se han ocupado de la joyería española no han dejado de señalar sus características específicas en el ámbito de la joyería europea, especialmente en lo que respecta a la producción de los siglos XVI y XVII.

Hasta la segunda mitad del siglo XX ha sido creencia general que, en tiempos del último Austria, Carlos II, la joyería española dejó de poseer rasgos distintivos, limitándose a seguir las modas europeas. En cuanto a la joyería medieval de los reinos peninsulares, muy poco conocida y sin una apreciación global, la falta de estudios comparativos ha impedido determinar su correspondencia con los grandes movimientos estéticos europeos.

Otros dos factores deben ser considerados si se desea evaluar el estado actual de la investigación: de una parte, el hecho de que la mayor parte de los estudios realizados lo han sido en el campo de la documentación y de la representación plástica, con escasa atención a los posibles ejemplares físicos, adecuadamente expertizados; de otra, las exigencias del coleccionismo en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, cuyas preferencias se decantaban por las joyas renacentistas y barrocas, centraron la atención en estos periodos estéticos, mien-

tras se desarrollaba todo un mercado internacional de falsificaciones e imitaciones que incluían objetos españoles.

Baste examinar la colección de moldes –varios de joyas españolas– que reunió Alfred André, quien combinaba su labor de restaurador con la copia e imitación¹.

Todo ello convierte en especialmente difícil el estudio de la joyería renacentista española, ya que son numerosas las piezas falsas o imitadas que en su día circularon, intentando hacerlas pasar por joyas de una época poco conocida aunque con apariencia de lo contrario, dada la abundante bibliografía. Algunas investigaciones de este período, tanto de ámbito nacional como internacional, han basado sus premisas en el estudio de un material que se ha identificado en todo o parte como espúreo, mientras que el resto de las piezas reunidas en colecciones, sin procedencia claramente documentada e idónea, nos lleva a colocar casi todas las obras del período comprendido entre 1550 y 1650 bajo sospecha, ya que, en muchos casos, desafían los propios límites del conocimiento y la expertización. Por ello, es preciso redefinir continuamente cualquier conclusión que se pueda haber extraído del examen y consideración de tales piezas.

En lo que respecta a la joyería en España, el proceso del conocimiento ha seguido varias fases metodológicas desde la segunda mitad del siglo XIX: la primera, el análisis documental, basado principalmente en los inventarios, con citas esporádicas de joyas conservadas en distintos lugares, y su reproducción gráfica, lo que ha dado pie a las imitaciones; la segunda, la identificación de lo descrito con lo representado en pinturas o dibujos, a falta de más ejemplares conocidos; la tercera, identificación de ejemplares físicos y su estudio, incluida las propuestas de clasificación entre las piezas originales y las imitaciones, y la cuarta, en fase embrionaria, que consistiría en la elaboración de conclusiones a la luz del conocimiento actual.

Como es sabido, la mayor parte de la joyería carece de marcas o son muy difíciles de interpretar; apenas hay datos acerca de las que existen, por lo que no resulta fácil refrendar por esta vía época y autor.

Ciertas series documentales, como las distintas colecciones de libros de exámenes de platería, ofrecen más información, consistente en estos casos en el dibujo del modelo, nombre del platero y fecha en que se ejecuta el examen. Sin embargo, no son del todo concluyentes, pues debe interpretarse, tanto el aspecto real de la pieza como su reverso, que sólo en algunos casos viene indicado y es tan importante como el propio anverso.

A diferencia del procedimiento pictórico, personal para cada artista, las técnicas de elaboración de las joyas son ancestrales y admiten poca variación, lo que hace fácil imitarlas. La presencia de esmaltes, piedras y otros añadidos permiten, en ocasiones, detectar anomalías, tanto en la procedencia geográfica de las piedras,

1 Distelberger, Rudolf, “Les moulages en platre et modèles de bijoux de l’atelier du restaurateur Alfred André (1839-1919)”, en Kugel et al., *Joyaux Renaissance un splendeur retrouvée*, París, 2000, s. p.; Arbeteta Mira, Letizia, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Segovia, 2003.

su talla o la presencia de elementos químicos inexistentes en los pigmentos vítreos antiguos.

Por tanto, nuestra intención al presentar este pequeño artículo acerca de una variante tipológica en la joyería española, no es repetir lo ya dicho sino recapitular ofreciendo las conclusiones que es posible extraer basándose únicamente en el estudio de ejemplares auténticos, ya que hemos venido dando noticia de los principales falsos e imitaciones que hemos identificado hasta el momento².

Asimismo cabe reflexionar sobre las influencias mutuas entre los países europeos, pues el uso de los pinjantes como tales, separados de los collares, es muy antiguo en España, se documenta con profusión y, aunque es innegable su dependencia parcial de repertorios y modelos extranjeros, crea una serie de variantes propias que se expanden por América y vuelven a ciertos países europeos.

LOS PINJANTES O BRINCOS

Con la palabra genérica “pinjante”, “que cuelga”, y la algo más específica “brincos” nos referimos a un tipo de joya consistente en un pequeño motivo (medallón, pomo, objeto, animal, personaje o escena miniaturizados), que se suspende mediante dos o más cadenas.

La denominación “brinco”, sin duda coloquial, debe entenderse referida a otros elementos colgantes, como la expresión portuguesa “brincos” para designar a los pendientes de las orejas. Covarrubias, sin embargo, proporciona una explicación más inmediata, pues comenta que cuelgan de las tocas de las mujeres, y se llaman brincos porque, con el andar, parece que van saltando.

El autor se refiere a un tipo de toca específica usada por las damas españolas, la llamada *toca de papos*, especie de fino velo triangular, plisado, que, rodeando la cabeza, se dejaban caer sus puntas sobre el pecho, reuniéndolas con un alfiler o con un contrapeso para impedir que se levantaran continuamente. De hecho, los joyeles, y después los brincos, sirvieron para esta función, proceso que puede contemplarse en la pintura de retratos. No obstante, las damas peninsulares los llevaban también sobre el pecho, siguiendo la moda común o a la manera antigua, colgando de un collar, en este caso las estrechas *gargantas* o collares ceñidos al cuello, como se aprecia en la obra, de autor anónimo, que representa a Felipe II con sus hijos, conservada en la Hispanic Society of America y realizada hacia 1583, en la que las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela aparecen llevando grandes pinjantes de águilas pendientes de sendos collares³.

2 Como ejemplo, véase nuestra catalogación de la colección Lázaro y los comentarios acerca de otras piezas espúreas que se tienen como auténticas: Arbeteta Mira, Letizia, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, op. cit.

3 Muller, Priscilla E., *Jewels in Spain . 1500-1800*, Nueva York, 1972, il. 111, p. 77.

ORIGEN Y EXPANSIÓN DE LA MODA

Los antecedentes de esta moda podrían situarse en los siglos finales de la Edad Media, usados los pinjantes en un entorno masculino, como adorno central de ciertos collares, en su mayor parte realizados con temas heráldicos referentes a órdenes y asociaciones diversas. Pronto la moda pasa al mundo femenino, empleándose de diversas formas, bien en collares, cintas o cordones, bien sujetos directamente a los vestidos, como elemento de adorno independiente, colocados preferentemente en las zonas laterales del pecho.

A lo largo del siglo XVI y hasta el segundo tercio del s. XVII, la moda alcanzó plena difusión en prácticamente toda Europa.

En Alemania el uso se documenta desde antiguo. Del primitivo empleo masculino como colgante de los collares heráldicos y gremiales, quedan algunos ejemplos, como la insignia del *guild* o gremio de ballesteros, con San Sebastián su patrón, que cuelga de dos cadenas y se ha fechado hacia 1500. Se conserva en el Fines Art Museum of San Francisco⁴.

Hans Holbein el Joven diseña en el segundo cuarto del siglo XVI varios de estos dijes de cadenas, algunos de ellos con la consabida temática de sirenas, caso de los dibujos conservados en el Kunstsammlungen Veste de Coburgo⁵.

Entre 1530-1540, Henrich Aldegrever, otro importante ornamentista, dibuja también pinjantes. Algunos de sus diseños a tinta, coloreados con acuarela, que se conservan en el Victoria & Albert Museum de Londres, siguen la temática habitual, con asuntos de tema marino (tritones) y animales fabulosos, en este caso un grifo⁶. En estos dibujos, las habituales cadenas han sido sustituidas por cintas, lo que indica que también se empleaban como elementos de suspensión. Sin embargo, un retrato masculino de Han Mielich, fechado en 1548, que se encuentra en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, muestra al modelo con un pinjante muy parecido a los diseñados por Aldegrever, en este caso una sirena de doble cola⁷.

Por lo que respecta a Alemania del Sur, la moda cobra su auge en la segunda mitad del siglo XVI, y son célebres al respecto los grabados de Jost Amman —que sirvieron de inspiración a muchos de los pinjantes, tanto de animales como de personajes— y las joyas realizadas por Erasmus Hornick, quien, procedente de Amberes, trabajó en Augsburg, Praga y Nuremberg, creando todo un estilo, muy imitado.

En la Fundación Lázaro Galdiano existe un pinjante con figura de caballito, nº inv. 703, que parece derivar del modelo publicado por Amman en su repertorio

4 Hackembroch, Ivonne, *Renaissance Jewellery*, Nueva York, 1979, il. 275, p. 10.

5 Hackembroch, Ivonne, op. cit., il. 307, p. 123, il. 307, p. 123.

6 Hackembroch, Ivonne, *ibid.*, il. 315, p. 125.

7 Hackembroch, Ivonne, *ibid.*, il. 319, p. 126.

Ein Neww Thierbuch, editado en Frankfurt sobre el Maine en 1569⁸. Sin embargo, el modelo tampoco parece original, y podría, a su vez, haberse basado en el caballo del dibujo para el monumento Trivulzio, obra de Leonardo de Vinci.

Muy elaboradas y virtuosistas son las obras de Ruprecht Miller, autor de la montura para la coronación de Gustavo Adolfo II de Suecia y de un pinjante de sirena alada conservado en Dresde⁹. En el famoso *Kleinodienbuch der Herzogin Anna*, inventario gráfico de las joyas de la Duquesa Ana de Baviera, obra de Jacobus Mores¹⁰, realizado entre 1552 y 1556, se incluyen también algún pinjante.

Francia también cultivó la moda de los pinjantes desde comienzos del siglo XVI, pues algunas de las enseñas a o *enseignes* (tipo de medallones con asuntos simbólicos que se usaban para adorno de sombreros y gorras), asimismo parecen haberse usado con cadeniillas de suspensión. Un ejemplo tardío de este uso lo tenemos en los relicarios de cristal de roca, pintados en Lombardía, de los que se tratará más abajo, y algunos medallones, como el que atribuimos al círculo de Antonio Abondio, que fechamos hacia 1600¹¹.

En cuanto a los pinjantes como tales, se puede citar un complejo diseño atribuido a Etienne Delaune¹² y conservado en el Ashmolean Museum de Oxford, con bucráneos, cartones, festones, mascarones y otras figuras, de mediados del siglo XVI.

En Hungría, Polonia y otros países se documenta abundantemente el uso de pinjantes de cadenas, especialmente en su etapa final, en la órbita estética de Augsburgo, y no faltan ejemplos notables, como el conjunto de exvotos del santuario de la Virgen de Chestochowa, la mayoría correspondientes al periodo del manierismo final.

En Inglaterra asimismo existió la moda, pues se conservan enseñas con cadeniillas y, en algunos retratos, aparecen las damas con pinjantes. Sirva de ejemplo el retrato de Isabel I, publicado por Hackembroch¹³, propiedad del duque de Beaufort, en Badminton Court. La reina aparece con el pinjante colgado de una cinta corta que pende sobre el pecho, ya que la moda en su reino era diferente de la española y no se usaban las tocas o velos largos. Además, los hombres también usaron los pinjantes de cadenas.

8 Véase: Hackembroch, Ivonne, il. 403, p. 154, y nuestro estudio en: Arbeteta Mira, Letizia, *El arte de la joyería ...*, n° cat. 30, p. 60. Precisamente, el paralelismo entre esta pequeña joya y sus semejantes, con las series de grabados de Amman, es lo que nos hizo dudar de que fuese obra española, fechándola, por prudencia, algo más tarde que la edición de los grabados.

9 Hackembroch, il. 593, A, B. P. 216.

10 Arbeteta Mira, Letizia, "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, p. 26.

11 Fundación Lázaro Galdiano, n° inv. 674. Véase el comentario de: Arbeteta Mira, Letizia, *El arte de la joyería...*, n° cat. 26, pp. 63-65.

12 Hackembroch, Ivonne, op. cit., il. 187, p. 79.

13 Hackembroch, Ivonne, ibid, il. 773, p. 289.

Uno de los países que más pinjantes parece haber producido es Holanda. En lo que respecta a los modelos, destacan, por su influencia, los grabados de Hans Collaert el Viejo, con modelos para pinjantes de temas marinos, publicados por su hijo en 1581.

La pintura de retratos nos muestra a diferentes personajes portando pinjantes que, en el último tercio del siglo XVI, son piezas bastante grandes, en las que suelen emplearse los berruecos. Sin embargo, muchos de los ejemplares correspondientes a este estilo, conservados en museos y colecciones particulares, han resultado ser imitaciones posteriores, por lo que su estudio plantea numerosos problemas, aunque existen grupos bien documentados, como las joyas que pertenecieron a la Electriz de Sajonia, entre las que destaca una sirena con espejo, tema muy usado, desde antiguo, en España¹⁴. Quizás, al igual que sucede con Barcelona, la apertura de Holanda al mar explique la preferencia de los motivos marinos y algunos animales de especial significado o, simplemente, exóticos, como el pavo, el camello o la gallina de Guinea.

Es posible que sea holandés, de comienzos del siglo XVII, el pinjante con berrueco que figura a Jonás tragado por la ballena, y que se conserva en el Museo Pilarista de Zaragoza.

Un asunto muy empleado en España, el monstruo marino con Neptuno u otro personaje cabalgándolo, se difundió en numerosos dibujos y grabados, entre ellos el de Plantin, fechado en Amberes a 1582. Sin embargo, preciso es advertir que esta temática podría, a juzgar por las fechas de los exámenes de pasantías, haberse generado en España antes que en Centro Europa.

En todo caso, las mutuas influencias del ámbito holandés y alemán con el español son evidentes, tanto en los modelos como en la temática, y el hecho de que algunos personajes de especial significación política, como Isabel Clara Eugenia, la infanta hija de Felipe II, y otros miembros femeninos de la familia Habsburgo y la alta nobleza gustaron de lucir pinjantes, lo que se documenta en numerosos retratos, contribuyó al intercambio de los modelos.

LOS PINJANTES ESPAÑOLES

En el caso español, su antigüedad y abundante documentación gráfica impone una reflexión, pues sería posible estimar, aún como mera hipótesis, que es aquí donde el modelo medieval evoluciona y pasa a ser aceptado por dos continentes. De hecho, planteamos que la fusión de la joya-miniatura que representa un objeto, animal o escena, se funde con las viejas *enseñas* que incorporaban cadenas en el entorno de la corte de la reina Isabel y su hija Juana I, llamada *la Loca*.

A finales del siglo XV, la moda de las joyas caprichosas era común en España y algunas se describen con cadenillas. Inventarios como el de Isabel la Católica

14 Hackembroch, Ivonne, *ibid.*, il. 642, p. 240.



LÁMINA 1. *Patena con Agnus Dei.*

recogen parte de la infinita variedad de modelos y tipos, algunos funcionales, como los perfumadores o los pequeños libros. El papel de Flandes no es ajeno a estas joyas-capricho, varias de ellas mencionadas en los inventarios con esta procedencia, lo que resulta más frecuente en época de la reina Juana, casada con Felipe *el Hermoso*.

La expansión política de la familia Habsburgo, a la que pertenecía Felipe y que sustituyó a la dinastía Trastámara, es causa principal del fluido intercambio de objetos artísticos entre los países gobernados por sus distintos miembros.

La reina Isabel poseía miniaturas de libros (libricos), de bolsos (bolsoncicos), perfumadores (almarrajicas, pomas), pequeños barriles, instrumentos musicales, figuras de animales, entre ellas un águila posada sobre un tronco, modelo de origen

medieval¹⁵, posteriormente muy usado como brinco, etc. Su hija Juana tuvo auténticas colecciones de estos pequeños objetos, algunos con cadenillas, otros no.

En la pintura se constata ya a finales del siglo XV la presencia de medallones con cadenas, como es el caso de la Anunciación atribuida al Maestro de Sopetrán existente en el Museo del Prado. En el ámbito de la joyería física, señalaremos, como variante de la moda de los grandes medallones planos denominados *patenas*, algunos ejemplares provistos de cadenas, entre ellos el *Agnus Dei* de nácar y plata dorada que se conserva en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano (lám. 1), con número de inventario 712, que hemos fechado en la postrimerías del siglo XV o comienzos del XVI¹⁶.

Sin embargo, es el primer tomo de los llamados *llibres de passantíes* o exámenes de maestría del gremio de plateros de Barcelona el que ofrece el más abundante conjunto de datos para el análisis del modelo y su evolución más temprana. Comprende los años de 1500 a 1530, aunque los primeros exámenes carecen de fechas, y se representan joyeles de gusto tardogótico y renacentista, además de anchos collares de “troncos” y balaustres.

Se inicia la serie en la octava página, lo que supone una datación cercana a 1500, con un perfumador en forma de urna, esmaltado a juzgar por el dibujo, que firma Pere Campos. Tres cadenas, una en el tapador y dos en las asas, se reúnen en un pequeño cuerpo en forma de escudete con la letra “P”, rematado en un asa trebolada.

Hacia 1518 aparecen dibujados dos pinjantes con el tema del perfumador, pomo o estuche. El primero es posiblemente un esenciero o triaquera, muy historiado, con imagen de guerrero en el centro de la panza del vaso y asas en forma de dragones. Sigue el esquema de tres cadenas en asas y tapador, reunidas en elemento con forma de urna y asa cruciforme. Una cartela recoge la firma: Marco Antonio. Es parecido modelo el del examen de Antic Johan Sobira, casi dos décadas posterior. El segundo parece un estuche, con cuerpo globular y remate inferior prolongado. Su decoración consiste en gallones esmaltados y fajas, la central con laureas tangentes y rostros de personajes, las inferiores con decoración vegetal y rayas oblicuas. Sus asas son sierpes con perlas pinjantes y sobre la tapa se alza un angelote que sostiene dos cadenas. Se enroscan serpientes en sus brazos y en la cabeza sostiene un cestillo sobre el que se dispone un asa trilobulada. Lo firma Francisco Diez Gonzales (sic), que se titula criado de Pere Encames, platero. Otro estuche muy similar es presentado por Pedro Machacon en 1537, también pendiente de tres cadenas; otro, sin cadenas, ya de 1549, obra de Miquel Angel Gil, y

15 Véase: Arbeteta Mira, Letizia, “Las joyas de Isabel la Católica: joyas de uso común y signos del poder y realeza”, *Isabel I reina de Castilla*, Segovia, 2004, pp. 222.

16 Arbeteta Mira, Letizia, *El arte de la joyería...* n° cat 50, pp. 90-91; “Las joyas de Isabel la Católica...”, p. 223.

el ejemplar con cadenas y de gusto arcaizante, realizado por Josefo Angeloio en 1550, además del fechado en el mismo año con anotación del platero Paz, etc.

Fechable hacia 1510, un ave posada sobre un tronco, aunque carece de cadenas, remite a modelos que serían muy frecuentes décadas más tarde. Está firmada por Rafael Pelegrí. A la misma serie animalística pertenece el carnero sentado sobre otro tronco, diseñado por Alfonso Gujot, y que anuncia ya la peculiaridad que indicaba Priscilla Muller acerca de los pinjantes españoles, en los que abundan las figuras de animales posados sentados en una plataforma o cojín. También es frecuente encontrarlos sobre una rama, tronco o cornucopia.

Otro examen, el de Francesc Fabregas, inicia la serie de los perfumadores en forma de calabacilla, aunque no incorpora cadenas, al igual que tampoco lo hace el de Jose o Pere Ubel (¿), ya de los años veinte. Habrá que esperar a 1545, momento en que aparecen dibujadas en varios exámenes, como el de Pera Gaser (¿), Anthony Gasmar (¿), o Juan Dalmau, este último reproducido en Müller¹⁷.

Los muy empleados libricos o librillos tienen su primer esquema en la obra de Lucas de Salamanca¹⁸, quien presenta un modelo con tapas esmaltadas y parecida composición que el existente en el Museo Pilarista de la Basílica del Pilar en Zaragoza, éste con cadenas, y que, a diferencia del ejemplar del mismo conjunto llamado *de Santa Isabel de Portugal*, no es libro, sino estuche de reliquias. Por las razones que se indican en el estudio correspondiente¹⁹, lo hemos fechado hacia 1515.

Los pinjantes estructuralmente más complejos, de desarrollo triangular, tienen su representación en la obra de Julius Bernic, quien presenta, en 1531, un pinjante de varios cuerpos con juegos de varias cadenas, que incluye faunos, roleos, cestillos, volutas, perlas y bucráneos colgantes. Éste quizás sea uno de los ejemplos más elaborados entre todos los pinjantes peninsulares, y evoca algunos dibujos del entorno de Etienne Delaune, como el citado del Ashmolean Museum de Oxford.

Curioso es el caso de Pau Escardo, quien, en los años treinta, presenta una elaborada poma, en principio sujeta por una sola cadena, aunque alguien, quizás el mismo platero, ha añadido esquemáticamente dos a los lados, lo que implica que el modelo está en plena evolución. Lo mismo sucede con la jarrita que diseña Pau Casalta, retocada de igual manera, mientras que otra jarrita que firma Nabot en 1539 lleva sus tres cadenas dibujadas de origen. También un poco más adelante

17 Muller, Priscilla E., *Jewels...*, il. 79, p. 65.

18 Muller, Priscilla E., *ibid.*, il. 4. Publicado como material gráfico. Algunos de los dibujos de pasantías han sido publicados también como ilustraciones por: Dalmases, Nuria de, y Girat-Miracle, Daniel, *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, 1985. Dalmases, además, es autora de uno de los primeros estudios sobre los *Llibres de Passanties*, que se conservan en el Arxiu Històric de la Ciutat, en Barcelona.

19 Arbeteta Mira, Letizia, "Alhajas", *Jocalias para un aniversario*, Zaragoza, 1995, n° cat 40, pp. 198-20.

vemos pomas con tres cadenas, como es el caso de la ya reproducida obra de Rafael Solanos, fechada en 1542.

Pau Salmon, también hacia los años treinta del siglo, presenta a examen una urnita o *cantarilla* muy similar a la de Janot Soler, que ofrece a continuación el mismo modelo pero con tres cadenas, fechado en 1535. En 1545, además de las calabacillas arriba reseñadas, se recogen varios exámenes con jarritas, que continúan con ejercicios como el de Raf(a)el Navaro (sic) en 1551, los reseñados en 1553, 54, 55, 56, etc., hasta bien entrada la década de los ochenta, momentos en que el tema evoluciona, incluyendo jarros, y comienza a espaciarse, mientras que en los años cincuenta y sesenta, a juzgar por la cantidad de exámenes con este modelo, el tema parece estar en auge, produciéndose variantes muy delicadas, caso de la propuesta de Joanes Beltran, de 1555, que representa un fénix entre llamas como tapador de la vasija.

A tenor de estos ejemplos, podemos deducir que el pinjante de cadenas se impone entre los años treinta y cuarenta, comenzándose a utilizar varias cadenas en dijes que, poco antes, pendían de un asa o de una sola cadena. Incluso se retoman viejos asuntos, como la venera santiaguista que, muy semejante al modelo de Janot Martí a comienzos del siglo XVI, presenta en 1562 Mateu Mas, colgando de tres cadenas, similar a otro examen presentado en 1564.

En 1554 se documenta el primer brinco o pinjante con temática de animales, concretamente un grifo pasante del que cuelgan cuatro perlas y cuyas cadenas se reúnen en un cuerpo con forma de mascarón, mientras que el asa es una sierpe enroscada. Se trata del examen de Geroni Joffre, al que sigue el de Puig con un águila coronada, con las alas abiertas, que posa sobre dos volutas con sendos pinjantes de perlas. El águila es tema recurrente entre los pinjantes españoles y evoluciona adoptando distintas posturas.

Los temas marinos se inician en 1571, con dos figuras de náyade y tritón inspiradas en los grabados de Collaert el Viejo, que suscribe Parot Magarola. El mismo año Andreu (?) Tamarit realiza el centauro arquero correspondiente al signo de Sagitario. Hasta 1586 no volveremos a encontrar un pinjante entre los exámenes barceloneses, momento en que Joan Quinta presenta una sirena peinándose mientras se observa en un espejo. A partir de este momento se recogen los grandes temas de los brincos españoles, ya independientes de los modelos europeos²⁰, que conocen su auge en las dos últimas décadas del siglo y las dos primeras de la centuria siguiente, tales como las sirenas y tritones, el pez fiero con o sin jinete, los navíos, los centauros guerreros, los animales exóticos, simbólicos, o de compañía, asentados a veces sobre plataformas o “cojines”, los pinjantes de tema mitológico o heroico realizados en 1600, siendo el último examen el de un gallo

20 Sobre este aspecto, véase el estudio que realizamos en: Arbeteta Mira, Letizia, “Joyeles y dijes de cadenas”, *El arte de la joyería...*, pp. 53-55.

sobre cornucopia, similar al que se hallaba sobre la custodia de la Catedral de Barcelona, que presenta Fran(cesc) Villar en 1619.

Si los modelos específicos de los pinjantes figurados de ámbito hispánico aparecen en los exámenes barceloneses con gran profusión entre 1586 y 1619, cabría pensar que es entonces cuando se forman, pero los dos exámenes de los años 50 indican que estas peculiaridades existían ya por entonces, pues están presentes en los diseños correspondientes. Esto lleva a pensar que la moda, con sus características propias, se inició en un punto alejado de Barcelona, como podía ser la Corte, conviviendo con otros usos muy arraigados en los reinos hispánicos, como es la preferencia, al menos en Cataluña, por los pinjantes de jarricas, pomas y otros contenedores en pequeño formato, ricamente adornados y pendientes de cadenas.

Todo ello permite establecer varias etapas, con sus correspondientes rasgos propios.

En la primera etapa, que arrancaría de los tiempos medievales, su principal característica es, precisamente, carecer de estilo, pues incorpora las técnicas medievales y del primer renacimiento comunes al resto de la joyería del momento, sin otro elemento distintivo que las propias cadenas con que se adornan los dijes.

Hacia los años cincuenta podríamos situar la segunda etapa, que discurre, en su inicio, paralelamente a la primera. En este caso, y hasta entrado 1600, se realizarían temas figurados, iniciándose lo que podríamos denominar “estilo español” en los años setenta, con el empleo de los esmaltes excavados que adoptan tonos vivos: blanco y azul celeste opacos, rojo y verde de trasflor, ocasional presencia del negro y del verde claro opacos, empleándose en esquemas reticulados o motivos repetidos, mientras que, a diferencia de los ejemplares europeos, rara vez se esmaltan de blanco las carnaciones, prefiriendo dejarlas en el color del oro.

Podríamos hablar de un tercer estilo o etapa, que se superpone a la fase final de la anterior y que estaría vigente en la últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, cuando evoluciona la decoración esmaltada creando campos en los que el metal aparece en líneas sinuosas, o bien se esmalta en gradación de colores que recubren la pieza. Precisamente es la época de mayor esplendor de la joyería renacentista en la América española.

ALGUNOS EJEMPLOS EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

Dada la amplitud del tema y la abundancia de ejemplares, elegimos algunos ejemplos de piezas cuya autenticidad parece fuera de duda como es el caso de ciertos tesoros eclesiásticos españoles y americanos.

En el caso de la joya devocional, es preciso mencionar los medallones relicarios que se usaron suspendidos de dos o más cadenas, y que no aparecen en los exámenes barceloneses, quizás porque la mayoría de los ejemplares provenían de Italia, concretamente de Lombardía, como es el caso de ciertos medallones relicarios.



LÁMINA 2. Pomos de cristal con bustos de Jesús y María.

rio realizados, en todo o parte, con cristal de roca, decorados con finísimas pinturas aplicadas sobre la cara interior del cristal, realizadas por toques dorados. Aunque en muchos casos se importaban desmontados, para ser ensamblados y guarnecidos en España, estos relicarios podían venir completos de Italia. Sus guarniciones, por lo común de fina lámina de oro esmaltado o cintas entorchadas, incluían con frecuencia cadenas. Sirvan de ejemplo los conservados en la Fundación Lázaro Galdiano, números de inventario 841 y 4224, realizados en el último cuarto del siglo XVI, el primero con la Resurrección y la Ascensión, y el segundo, en forma de pomo, con arabescos y los bustos de Jesús y María (lám. 2). Otro ejemplo similar sería el medallón con el Nacimiento de Jesús existente en la catedral de Palma de Mallorca. Los hay parecidos en los tesoros eclesiásticos de Sicilia, estu-



LÁMINA 3. *Ave fénix*.

diados por Di Natale, quien los considera obras sicilianas, de lo que discrepamos, por razones estilísticas y de expansión del modelo²¹.

En cuanto a los pinjantes de cadenas propiamente dichos, no es frecuente encontrar joyas del siglo XVI en los tesoros eclesiásticos, pues aunque se documentan muchas, son pocas las que quedan. Desaparecieron, por ejemplo, los ejemplares dibujados en el inventario gráfico de las alhajas de la Virgen de Guadalupe a finales del siglo XVIII; se vendieron en 1870 algunas de las más importantes piezas del tesoro del Pilar, adquiridas algunas por lo que hoy es el Victoria & Albert Museum, en Londres.

Sin embargo, aun se encuentran algunas en el joyero zaragozano de la Virgen²², como un león con perlas pinjantes, muy parecido al dibujo de Narcis Amat, quien

21 Véanse las obras de Maria Concetta Di Natale: *Ori e argenti di Sicilia*, editada en Palermo en 1989, así como *Gioielli di Sicilia*, de la misma autora, editada también en Palermo, año 2000. Las razones por las que preferimos la procedencia lombarda las hemos expuesto en diversos estudios sobre el tema.

22 Véase el estudio, a veces somero, de las piezas más importantes y noticias de varias más en: Cruz Valdovinos, José Manuel, "Platería y joyería votivas", *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1984, y los estudios posteriores de Arbeteta Mira, Letizia, especialmente "Alhajas", en *Jocalias...*, catalogando algunas piezas, entre ellas dos brincos, uno con librico y otro con el león pasante.

realizó su examen en 1605. Está esmaltado de blanco en el cuerpo, con el oro excavado en forma de retícula, toques de verde y rojo de trasflor en cola y melena. Unos toques de negro enfatizan ojos y cejas.

Otro pinjante, de menor tamaño aunque más complejo, representa un ave fénix (lám. 3), en un estilo similar a ciertos ejemplares centroeuropeos, aunque también parecido a los pinjantes que hacia 1600 se recogen en los *Llibres de Pasantías*, y que ya mencionamos arriba.

Colocado en el resplandor o sobrehalo que la casa joyera Ansorena realizó en 1905, con ocasión de la coronación canónica de la imagen titular, existe un pequeño brinco decorado con esmalte blanco en retícula, que representa un águila, y que fue donado en Vitoria, junto con una lazada del siglo XVIII. Esta pieza tiene el cuerpo formado por una perla y se relaciona con las series animalísticas de Amman²³.

Además del ya mencionado joyel cuyo asunto identificamos como Jonás y la ballena, se conserva un ejemplar de pez monstruoso, aunque sin el jinete, que parece faltar. Destacan sus agallas, la cola enroscada, los dientes amenazantes y el morro erguido²⁴.

Estos pinjantes, que también se usaron en América –un ejemplo en la catedral de Santo Domingo, que Cruz Valdovinos y Escalera Ureña identifican con el *Peje Nicolao* descrito en los inventarios²⁵–, creemos que poseen un valor simbólico pues, si bien el pez sería un tema marino como tal, hemos demostrado que los ejemplares más antiguos representan en realidad delfines, según modelos tomados del Renacimiento italiano, concretamente las imágenes de la obra de Colonna, *El Sueño de Polifilo*, editada en 1499, cuyos jeroglíficos se usaron como parte de la decoración del claustro de la Universidad de Salamanca, según investigara Santiago Sebastián, por lo que no parece que el modelo del pez proceda del ámbito estético azteca, como pensaba Muller²⁶.

Varios de estos brincos pueden verse en distintos museos y colecciones, algunos de ellos con jinete armado con escudo y maza, otros con un niño, en alusión quizás a la historia clásica, otros con un caballero empenachado que ha sido tomado por figura de indio, etc.

Por supuesto, sus significados pueden ser diversos, considerando que ciertos tipos han sido realizados posiblemente en el último cuarto del siglo XVI. Los que presentan el jinete armado con rodela de cruz y maza, pudieran referirse a la

23 Arbeteta Mira, Letizia, “Orfebrería religiosa”, *Ansorena, 150 años*, pp. 80-81.

24 El autor mencionado en la nota 22 realiza un estudio pormenorizado de esta pieza, citando sus paralelos físicos y los dibujados en el códice de Guadalupe y las pasantías de Barcelona, recogiendo además las tesis de Muller, quien considera que el jinete representaría a Orlando, según Ariosto (Cruz Valdovinos, J.M., “Platería...”, p. 352).

25 Cruz Valdovinos, José Manuel y Escalera Ureña, Andrés, *Platería de la catedral de Santo Domingo, Primada de América*, Santo Domingo/Madrid, 1993, pp. 231-302.

26 Arbeteta Mira, Letizia, “Dibujo de un pinjante de cadenas”, *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Lisboa, 1998, catálogo de la exposición, n° cat 46, pp. 353-356.

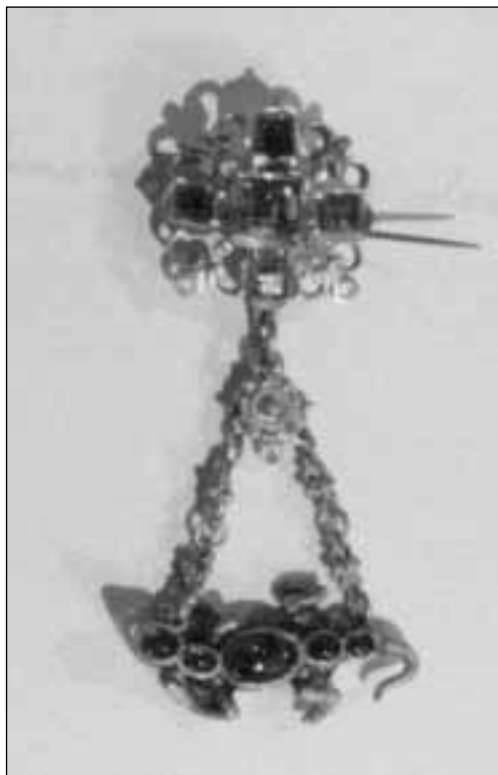


LÁMINA 4. *Lagartillo.*

batalla de Lepanto, pues la galera de Don Juan de Austria incorporaba ésta imagen con Neptuno, en alusión al dominio de los mares. El jinete sería el Perseo cristiano que libera a Andrómeda, en este caso, la Cristiandad amenazada, y la maza haría alusión al Hércules Hispano, representando al propio Felipe II, pues a juzgar por el estilo, debieron realizarse en torno a 1588, antes de la salida de la Armada contra Inglaterra, aludiendo a un hecho glorioso del pasado como fue la batalla de Lepanto. Puesto que la aventura acabó en desastre, la vigencia y uso de estos objetos, de ser cierta la hipótesis, debió ser muy corta. La propuesta iconográfica se corresponde con una escena acuñada en 1571 sobre un doble ducatón conmemorativo de la victoria, en el que aparece Felipe II cabalgando un pez monstruoso²⁷.

27 Arbeteta Mira, Letizia, “Brinco o pinjante de cadenas de la Victoria de Lepanto”, *El arte de la plata...*, n° cat. 125, p. 268; “Brinco con delfín y jinete”, *La ilusión de la belleza, una geografía de la estética*, Madrid, 2001, catálogo de la exposición, p. 142, al estudiar el ejemplar de Santo Domingo, su iconografía y los paralelos, especialmente el conjunto de Sucre. El doble ducatón fue publicado por F. Bouza en 1998.

Otro de los tipos más frecuentes de los pinjantes con animales también se encuentra en el Pilar. Nos referimos a los que representan un lagartillo (lám. 4), cuya piel suele estar esmaltada de verde, ámbar y tostado rojizo en gradación, esmaltes translúcidos que se aplican sobre una retícula esmaltada de negro que simula la piel escamosa. Es frecuente el uso de esmeraldas, por su combinación cromática, como en el ejemplar de la catedral de Santo Domingo, mientras que el vientre de la bestezuela suele esmaltarse de blanco, con decoración de medias lunas. La postura del lagarto suele ser común en la mayoría de los ejemplares: se presenta en horizontal, con la cabeza levemente alzada, las patas flexionadas y la cola enroscada. A este tipo corresponde el pinjante llamado inadecuadamente “Exvoto de Hernán Cortés”, que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid, y los lagartillos del tesoro de Sucre, comenzado a formar hacia 1601, y que en la actualidad se haya integrado en la cubierta metálica de una pintura representando la Virgen de Guadalupe de Cáceres, en la catedral de Sucre.

Tanto los peces como los lagartos suelen tener la lengua asomando por las fauces entreabiertas. Una variante con alas cortas y membranosas la encontramos en el tesoro de Sucre y en el pecio de la galeaza *Girona*, ésta sin esmalte y con rubíes en el lomo en vez de esmeraldas. La nave se hundió en 1588, tras el fracaso de la Armada, y las piezas rescatadas se conservan en el Ulster Museum de Belfast.

En otros tesoros marianos se encuentran algunos ejemplares de brincos, como en el de la Virgen de Gracia de Carmona, estudiado por Sanz Serrano, aunque en este caso, se trata de pinjantes tardíos. Por el contrario, otros son antiguos, como es el caso de un águila conservada en el joyero de Nuestra Señora del Rosario de Antequera (láms. 5 y 6)²⁸. Esmaltada de rojo y verde, su pecho lo ocupa una gran esmeralda en forma de gota. Tiene dos redondas en las alas y otra en la cabeza. Cuelgan dos más de las alas y una del cuerpo que, en forma de cartón, reúne las cadenillas. La decoración esmaltada del cuerpo sigue un diseño de retícula y las alas de franjas paralelas, alternando los colores del esmalte.

Sin embargo, es en el conjunto de Sucre²⁹ donde existe una abundancia tal de brincos, que es posible elaborar conclusiones con total seguridad, puesto que estas piezas son, sin duda alguna, auténticas. Sobre la cubierta de plata que cubre la pintura de la imagen puede apreciarse un pez con su jinete, pieza esmaltada de blanco, verde y rojo, con piedras de color, que sigue el modelo de los arriba mencionados. Sin embargo, la mayoría de los brincos figurados lleva esmeraldas, labradas en cabujón, es decir, sin facetas, como único adorno además del esmalte.

Se encuentra otro pez mayor, con jinete, pero cuyo modelo difiere del habitual. Su cuerpo está esmaltado de verde traslúcido, con esmeraldas y una cabeza

28 Debo el conocimiento de este importante joyero al profesor Rafael Sánchez-Lafuente, de la Universidad de Málaga, a quien agradezco su generosidad.

29 Agradezco a la profesora Cristina Esteras su amabilidad al haberme proporcionado material fotográfico de este importante conjunto.

LÁMINA 5. *Águila (anverso)*.LÁMINA 6. *Águila (reverso)*.

con volutas y fauces prolongadas, que no parece derivar de modelos europeos, como tampoco lo hace el monstruo con patas cabalgado por una mujer. Posible representación de la tarasca, la cabeza del animal parece haberse inspirado en monstruos del bestiario fantástico tailandés. Sin embargo, corresponde al modelo europeo el caballo, completamente cubierto de esmeraldas y esmalte, salvo la cabeza de oro, que parece saltar, como el caballito marino de la catedral de Santo Domingo, aunque éste tiene aletas, el cuerpo es un berrueco y se rodea de perlas menores, puestas en púas, que simulan la espuma del mar.

Esmaltado de forma semejante al pez primeramente citado se encuentra un cisne, en el que predominan los colores blanco, rojo y verde con una figura desnuda encima.

Se contabilizan tres sirenas con el cuerpo formado por grandes berruecos. Todas tañen instrumentos musicales. Otras sirenas tienen el cuerpo esmaltado y grandes cabujones de esmeraldas. Se aprecia un barco, con su velamen y jarcias, esmaltes en el casco y también esmeraldas, piedra que, por su abundancia, parece indicar que todas estas joyas proceden del virreinato. Hay también varias águilas, todas de distintos tipos, con las alas abiertas, que mantienen cierto parecido con la de Antequera, como las dos que también tienen cabujones de esmeraldas en forma de gota colocados en pecho y alas, se posan sobre troncos de los que cuelga un

racimo de perlas, están esmaltadas de colores y predominan el blanco, el verde y el rojo. Otra, de mayor tamaño, tiene esmeraldas algo menores, y perlas colgantes en las alas; sus patas aprisionan una presa. Su esquema decorativo se parece más al ejemplar de Antequera. Algo menor, con una sola esmeralda grande en su pecho, es la que tiene cabeza de mujer, que pudiera representar una arpía.

Otras aves también pertenecen a las series de animales esmaltados de verde de trasflor. Hay dos loros, colocados sobre troncos, que ostentan en el pecho esmeraldas lanceoladas, una de ellas muy grande. Otra pareja, de pájaros con largo pico, han perdido casi todo su esmalte, pero aún quedan toques rojos y verdes, con las esmeraldas dispuestas formando una cruz sobre el pecho.

Los lagartillos son de distintos tamaños, todos esmaltados de verde con las usuales gradaciones tostadas y rojas en patas y cabeza; los hay pequeños y grandes, los cabujones se suceden sobre sus lomos y, como indicamos, alguno tiene alas.

Las figuras mencionadas son veinticinco, sin contar algunas en mal estado, apenas visibles entre la maraña de dijes, botones, joyas de pecho, veneras, relojes, cruces, relicarios y diversos elementos de joyería, además de grandes esmeraldas.

Sirvan estos ejemplos para constatar la calidad, riqueza y belleza de los brincos o pinjantes del entorno hispánico.

Aportaciones a la orfebrería de la diócesis de Ciudad Rodrigo: el platero José Genaro García

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN
MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Ciertamente no abundan los trabajos sobre la platería española de fines del siglo XVIII y principios del XIX¹, y menos aún si su ámbito de estudio afecta principalmente a la periferia. Parece como si la desaparición de la gran generación de plateros cuya actividad se centró en el segundo y tercer cuarto del siglo XVIII hubiese significado un punto de inflexión en la platería española, incapaz a partir de ese momento de recuperar los niveles de excelencia alcanzados en el momento inmediatamente anterior. Obviamente quedan excluidos de esa afirmación aquellas zonas (Madrid y Barcelona, principalmente) donde una cada vez más pujante burguesía vino a sustituir a la tradicional clientela de estos artistas, formada por la iglesia y la nobleza.

Sin duda son muy variadas las causas que pudieron influir en esa pérdida de importancia, unas de índole interna, y otras externas. Entre las primeras destacamos la progresiva pérdida de influencia de los colegios-gremios, convertidos en

1 Ello a pesar de que hace tiempo, cuando en España empezaron a generalizarse los estudios sobre platería, quedaron sentadas las bases de lo que deberían ser los principales aspectos a considerar en los estudios sobre la platería española del siglo XIX. J. M. CRUZ VALDOVINOS, *La platería española del siglo XIX. Estado de la cuestión, nuevas aportaciones, propuestas de investigación*. Actas del II Congreso de Historia del Arte, Valladolid, 1978.

blanco de las críticas vertidas por reformadores e ilustrados, e incapaces de adaptarse a las nuevas realidades sociales²; ni siquiera el último intento por revitalizar las viejas estructuras gremiales, mediante la promulgación en el año 1771 de unas ordenanzas generales para todo el reino, tuvo el éxito deseado, y tanto el establecimiento de estructuras fabriles como la Real Fábrica de Platería, como los nuevos métodos de enseñanza³, acabarán convirtiéndose en el preámbulo de un periodo que tendrá su último capítulo con el reconocimiento de la libertad de trabajo recogida en algunas de las constituciones del siglo XIX (de manera definitiva en la del año 1869).

Pero no sólo los cambios en el método de trabajo influyen en la crisis por la que atraviesa la platería de fin de siglo, a ello también contribuye la incapacidad de una parte importante de los maestros para desprenderse de los viejos y caducos modelos rococós, cada vez más desprestigiados entre esa clientela laica que antes mencionábamos, y sustituirlos por las nuevas propuestas de corte neoclásico que llegaban de Europa (principalmente de Francia e Inglaterra).

Un tercer factor a considerar es el del manejo de los nuevos instrumentos técnicos; la introducción de la máquina en el proceso productivo se produce tempranamente en Madrid, aunque habrá que esperar aún bastantes años para que esos avances lleguen a los centros periféricos⁴.

2 Muestra del desbarajuste en que se encontraba la práctica de esta técnica son los problemas a los que tuvo que enfrentarse Enrique de Silva cuando fue designado fiel contraste-marcador de Salamanca en el año 1781. Lo primero que debió hacer una vez asumido el cargo fue publicar los aranceles aprobados desde 1754, que contenían las cantidades que debía cobrar por hacer su trabajo, lo que generó un grave conflicto con el colegio de plateros. En el pleito subsiguiente, en el que testificaron a favor del contraste únicamente tres plateros, y no de los más relevantes del momento (Francisco Genaro Hernández, José Antonio Hernández y Miguel del Manzano), se insiste repetidamente sobre la labor de renovación llevada a cabo por Enrique de Silva, quien *ha puesto las platerías en proporcionado estado, reformandolas de la decadencia que tenían ...* El pleito fue ganado por el contraste-marcador, siendo condenados los plateros al pago de las costas del proceso (1150 reales) y, juntamente con el alcalde mayor, por amparar esos desórdenes, a una multa de 100 ducados. Algunos párrafos de esta información, practicada a instancias de Enrique de Silva, no dejan lugar a dudas sobre el grado de anarquía existente, con graves deficiencias en las calidades de la plata, incluso en piezas fabricadas en tiempo de su antecesor, Juan Ignacio Montero. Archivo Histórico Provincial de Salamanca (en adelante A.H.P.Sa). Protocolo 3610. Fol. 356^r-364^v. Los ecos de esta polémica también aparecen recogidos en el archivo de la cofradía, concretamente en el Libro de Juntas correspondiente a los años 1775-1806. Fols. 27^r-29^r.

3 En la Junta General del colegio de plateros salmantinos celebrada el 8 de abril de 1783 se da lectura a un despacho del Real y Supremo Consejo de Castilla en el que se faculta a este colegio para que pueda establecer en esta ciudad una escuela de dibujo bajo la advocación de San Eloy. Libro de Juntas correspondiente a los años 1775-1806. Fols. 23^r-24^r.

4 Un caso excepcional es el de Toribio Sanz de Velasco, quien nos consta que disfrutó de una breve estancia en Madrid, donde posiblemente entró en contacto con los diseños de moda en la corte, y de los que hizo uso esporádicamente en su abundante producción. Sobre este platero, M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Toribio Sanz de Velasco (1756-1825)". *Salamanca, Revista de Estudios*. Nº 27, 1991, págs. 117-145.

Entre las causas de orden externo la más determinante, sin ningún género de dudas, fue el ambiente de crisis que se respiraba por todo el país, una crisis que tuvo tanto una dimensión política, como social, o económica, y que tiene en la Guerra de la Independencia, y posteriores procesos desamortizadores, sus momentos álgidos.

Precisamente en este tiempo, a caballo entre ambos siglos, y en una zona periférica, como es la comarca de Ciudad Rodrigo, al oeste de la provincia de Salamanca, en la frontera con Portugal, vamos a centrar el contenido de este trabajo, aprovechando al mismo tiempo el estudio de la obra del prolífico platero José Genaro García para hacer una aproximación al segundo momento de esplendor de la platería mirobrigense, aunque en este caso el calificativo atienda más a criterios de cantidad que de calidad de lo fabricado.

Durante el exitoso siglo XVI, especialmente en su segunda mitad, Ciudad Rodrigo contó con un considerable número de plateros en activo, y de una calidad notable, como lo ponen de manifiesto tanto algunas de las obras conservadas, como las noticias existentes sobre otras desaparecidas, incluso un platero mirobrigense, Hernán Báez, fue el encargado de fabricar las andas para la catedral, aunque para ello tuviera que inspirarse en el modelo ideado por el vallisoletano Juan de Burgo para la custodia procesional de la catedral de Badajoz; a ese momento de esplendor le sucede otro de profunda decadencia, que cronológicamente se extendería hasta mediado el siglo XVIII. De ese largo periodo tan solo hemos hallado una única pieza con el punzón de Ciudad Rodrigo⁵.

De ese letargo parece despertar la platería mirobrigense mediada la centuria, aunque de forma tímida, y muy condicionada por la larga sombra de la platería salmantina, que vivía por esos mismos años uno de sus periodos más brillantes, con una estructura profesional totalmente renovada tras la aprobación de unas nuevas ordenanzas tanto para el colegio como para la cofradía (1723), con un elevado número de talleres en activo, regentados por maestros de innegable calidad, creadores de modelos que gozaron de gran éxito y difusión, y cuya presencia era reclamada en buena parte de la geografía occidental peninsular. Es probable que al éxito de ese momento también contribuyese la ingente actividad artística que por esos años se desarrollaba en Salamanca, principalmente en la capital, con muchos edificios sometidos a importantes procesos de renovación y otros elevados de nueva planta.

Sin duda, la ausencia de esa estructura profesional estable, que sí existió en otros lugares, es un factor que puede ayudar a explicar tanto la discontinuidad que

5 Una aproximación a la platería mirobrigense de la época de los Austrias Mayores fue realizada por Eduardo Azofra para el *Catálogo de la Exposición la Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, págs. 152-162. Sobre la platería de esta época volvió el propio Eduardo Azofra en un artículo titulado “Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Varias piezas inéditas punzonadas durante las contrastías de los plateros Rodrigo de Salazar (1577-1603) y Pedro de Salazar (1604-1620)”, *Estudios de Platería*, 2004, págs. 81-97.

la platería tiene en Ciudad Rodrigo, como la necesidad de los clientes de recurrir a maestros foráneos para satisfacer sus demandas; por esa razón, y a expensas del resultado que podamos obtener en la investigación que actualmente estamos desarrollando en toda la diócesis civitatense, por lo tanto con el conocimiento que de la platería de esta zona tenemos ahora, podemos afirmar que los clientes mirobrigenses, principalmente la catedral, en menor medida parroquias y conventos, así como la nobleza local, se abastecieron frecuentemente en talleres foráneos: castellano-leoneses, madrileños y andaluces, sin olvidar tampoco otros de la vecina Portugal.

Ya se ha señalado como de ese largo letargo empieza a salir la platería de Ciudad Rodrigo, aunque de forma lenta, a partir de mediada la decimooctava centuria. Ya en el catastro del Marqués de la Ensenada figuran algunos plateros avecindados en la ciudad, si bien por las respuestas contenidas no parece que tuvieran excesivos encargos, pues ni siquiera disponían de tienda abierta, algo que podremos confirmar más adelante. La información recogida en el Catastro dice así: *Que en esta ciudad al presente hai dos plateros que no tienen caudal para tener tienda y solo trabajan lo que se les encarga, por cuió motivo solo se regulan los jornales de ciento y ochenta días útiles, al respecto de cinco reales por dia a cada uno de dichos dos maestros, los que no tienen ningunos oficiales ni aprendices...*⁶

Aunque con escasa actividad, la sola presencia de plateros establecidos / avecindados en Ciudad Rodrigo consideramos que actuó como un catalizador en la recuperación, por un lado de la actividad profesional, por otro de la estructura organizativa que la regula. Se reinstaura nuevamente la figura del fiel contraste marcador, un empleo que gozó de cierta continuidad durante buena parte del siglo XVI y primeras décadas del XVII⁷, pero del que carecemos de información a partir de ese momento, hasta el año 1764, en el que las actas del consistorio vuelven a recoger el nombramiento o la renovación de la persona encargada de desempeñar esas obligaciones.

La primera noticia está fechada en el año 1764, en ese momento desempeña esas funciones un desconocido Joaquín de Alba Castro, quien en opinión de Eduardo Azofra puede que viniera desempeñando el cargo desde el año 1750. Es posible que así fuera, pero no estamos totalmente seguros, sobre todo porque de ser así no llegamos a entender como en el conflicto habido con algunos plateros salmantinos en el año 1752, a quienes el Intendente de Ciudad Rodrigo les confiscó algunas piezas que carecían de la ley adecuada, y otras que se encontraban marcadas de forma irregular, el recurso correspondiente fue incoado por el Intendente, entendemos que de haber existido contraste-marcador debería ser éste quien hubiese actuado.

6 Á. CABO ALONSO. *Ciudad Rodrigo 1750. Según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*. Alcabala del Viento, 1990, pág. 83.

7 Sobre la contrastía durante esos años vid. E. AZOFRA, "Aportaciones a la platería...." *Estudios de Platería*, 2004.

A Joaquín de Alba le sucede en el cargo Manuel Madruga, quien desempeñó estas funciones desde el 22 de diciembre de 1764. No abundan las informaciones sobre este platero y marcador mirobrigense, aunque algunas de las conocidas bastan para ilustrar la falta de control que existió en lugares donde esta actividad no dispuso de estructura profesional estable.

La primera noticia que de él tenemos data del año 1752. Ese año una serie de plateros salmantinos vieron como el Intendente de Ciudad Rodrigo les requisaba algunas alhajas, unas por faltas de ley y otras por no haber sido convenientemente ensayadas ni punzonadas. Entre los implicados se encuentra el platero Juan García de la Cruz, quien en su declaración afirma que las piezas que a él le requisaron fueron dos *cuchares* que pertenecían a Manuel Madruga *vecino y platero de dicha ciudad de Ciudad Rodrigo*, y que el propietario había puesto a la venta en su tienda⁸.

La siguiente noticia corresponde al año 1764, y nos lo sitúa desempeñando las funciones de fiel contraste marcador, empleo que ejercerá hasta octubre del año 1771, en que fue sustituido por Francisco Fermín Zerrato, terminando así la primera etapa en que desempeñó este cargo⁹. No sólo el archivo municipal de Ciudad Rodrigo nos informa de forma precisa sobre el nombre de quien ocupaba este empleo por esos años, existe otro documento en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca que confirma que en esas fechas Manuel Madruga era el contraste de oro, y Francisco Fermín Zerrato el de hierro, barro y cobre¹⁰.

8 Los plateros que se vieron afectados por este incidente fueron: José Martín Carpintero, Manuel Álvarez, Francisco Ayllón, José Joaquín Dávila, Juan García de la Cruz y Pío Pérez. Todos conceden un poder para que dos de ellos, Francisco Ayllón y José Martín Carpintero, les representen. Todos reconocen su falta, aunque en su descargo afirman que la disminución en la calidad es inapreciable, y piden les sean devueltas las alhajas requisadas, con el compromiso de abonar la sanción que les fuera impuesta. A.H.P.Sa. Protocolo 3958. Fols. 30r^o-33v^o. La noticia nos sirve también para confirmar lo expresado en el Catastro, que los plateros mirobrigenses no disponían de tienda propia, sirviéndose para las ventas de las que en periodo de feria instalaban los que procedían de Salamanca.

9 Archivo Municipal de Ciudad Rodrigo (en adelante A.M.C.R.). Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1763-1764. En los folios 439r^o, 447r^o, 453r^o. aparece como fiel contraste Joaquín de Alba Castro. El 22 de diciembre de 1764, (Fol. 475r^o) es nombrado contraste de oro y plata de Ciudad Rodrigo el platero Manuel Madruga.

A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1770-1771. Fol. 206r^o. Aparece como fiel contraste de Ciudad Rodrigo Francisco Zerrato.

10 Testimonio dado por diferentes ciudades expresando la separación de los oficios de contraste de plata y oro del de pesos y pesas de hierro. Entre los informes remitidos se encuentran los de Segovia, Toro, Ávila y Ciudad Rodrigo.

Testimonio de la Ciudad de Ciudad Rodrigo. Joseph Sanchez de Villalobos escribano real publico del numero y maior de Aiuntamiento de esta ciudad de Ciudad Rodrigo certifico, y doy fee: que por los libros de aquerdos, y providencias de los Sres Justicia, y rejimiento deella consta estar nombrado, y servir el empleo de marcador de oro, y plata, y pesos de pesar oro Manuel Madruga; y el de pesos pesas de yerro varro, y cobre, Francisco Fermín Cerrato, y el de varas, y medidas de madera Phelipe Rodriguez a quienes respectibe en cada una concurren las justicias de este territorio a marcar sus pesos, y medidas, y para que así conste, y obre los efectos que haia lugar, con remision que hago a dichos libros doy signo, y firmo el presente en Ciudad Rodrigo a veinte y nueve de agosto de mil setecientos y sesenta y ocho.

En testimonio de verdad. Joseph Sanchez de Villalobos

A.H.P.Sa. Prot. 3089. Año 1768.

Todo esto no tendría mayor trascendencia si no fuera porque por esos años Manuel Madruga todavía no había alcanzado el grado de maestro, algo que no logró hasta superar el examen de maestría el 13 de octubre de 1771, un documento muy particular pues en él se recoge esa circunstancia, a todos los miembros del tribunal les constaba que llevaba ejerciendo el oficio desde hacía muchos años, y sin estar examinado¹¹.

Volvió a ser elegido para desempeñar el cargo de fiel contraste marcador por acuerdo del consistorio mirobrigense de 2 de diciembre de 1779, y en él permaneció hasta mediado el año 1782, fecha en la que de nuevo surge la necesidad de confirmar la existencia de ese cargo en Ciudad Rodrigo¹².

De su actividad profesional, documentada en los años en los que no ejercía como contraste de la ciudad, y centrándonos únicamente en las parroquias de Ciudad Rodrigo, nos constan pequeñas composturas de varias piezas en las iglesias de San Andrés (1771)¹³, San Pedro (1778)¹⁴, San Cristóbal (1783)¹⁵, y Venerable

11 *Incorporación y aprobación de Manuel Madruga vecino de Ciudad Rodrigo que se yzo en 13 de octubre de 1771.*

En la ciudad de Salamanca a treze dias del mes de octubre de mil setecientos y setenta y uno se juntaron los señores Manuel Maza mayordomo su diputado Diego Garcia, y abenidor, Joseph Antonio Hernández, Francisco Paula Bizente diputado de Cofradía, Diego Mesonero y Antonio Rincón beedores, y Juan Ignacio Montero marcador para aprobar a Manuel Madruga vecino de Ciudad Rodrigo el que presento testimonio del secretario de ayuntamiento de dicha ciudad y la información de que le abian conocido exerciendo el ofizio muchos años y el empleo de amostafe (sic) como consta del testimonio y habiéndose presentado en dicha junta fue preguntado por el señor marcador y demas señores sobre el conocimiento de lo perteneciente a nuestro exerzizio y enterasdo de lo que es plata y oro y la ley que se debe trabaxar y del cargo de su empleo en dicha ciudad juro a dios y a una cruz de cumplir bien y fielmente con su empleo y dichos señores le dieron la aprobación y encorporacion con arreglo a lo mandado en nuestras ordenanzas aprobadas en veinte y siete de abril de dicho año por la junta general de comercio y moneda y pago la limosna acostumbrada y se le dio su carta de aprobación y un impreso de dichos ordenanzas para su gobierno a que fui presente como secretario de la cofradía. Joachín Bravo

Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 12rº.

12 A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1779-1780. Fol. 115rº-vº. A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1782. Fols. 73vº-74rº. En el consistorio de 3 de julio se pone de manifiesto que el Señor don Manuel de Nestares, secretario de la Real Junta General de Comercio y Moneda, insiste en la necesidad de confirmar la existencia de los oficios de contraste y marcador de oro y plata ...

13 Archivo Diocesano de Ciudad Rodrigo (en adelante A.D.C.R.). Libro 610. Fol. 241vº. *Ytem veinte rs que pago a Manuel Madruga vezino y platero en esta ciudad por la compostura de un caliz y plata que puso.*

14 A.D.C.R.. Libro 260. Fol. 90rº. *Yt. son data setenta y siete rs vn que por dos recibos que presento a Manuel Madruga Platero hizo constar haberle pagado por mano de dicho Don Juan Alonso por dorar el viril de la custodia y componer esta.*

15 A.D.C.R.. Libro 543. Fol. 26rº. *Ytem treinta y seis reales pagados a el platero Madruga por componer la cruz de la Manga, inclusa una onza de plata.*

Orden Tercera de San Francisco (1785), de la que era hermano¹⁶. Ninguna noticia más tenemos de este platero, del que desconocemos incluso cuando y donde se produce su fallecimiento.

El otro artífice que se alternó con Madruga en el desempeño de la contrastía de la ciudad fue el mencionado Francisco Fermín Zerrato, el marcador de pesos y pesas de hierro, barro y cobre del mencionado informe del año 1768¹⁷. En 1771 ya figura como tal contraste marcador de plata y oro, aunque desconocemos en qué momento accedió al cargo, y en él permaneció hasta diciembre de 1779, en que nuevamente se vuelve a ocupar del cargo de contraste de barro, lata y cobre¹⁸. De nuevo es designado contraste de plata y oro en el año 1785, cargo que debía permanecer vacante desde 1782, y al que también optaba el platero ¿salmantino? Francisco Genaro Hernández¹⁹. A pesar de que el cargo le fue concedido de forma vitalicia, en 1798 se postuló como aspirante a ocupar el cargo de fiel contraste marcador de la ciudad de Salamanca, vacante desde el fallecimiento de Enrique de Silva²⁰.

De Francisco Fermín Zerrato, “el siciliano”, sabemos que alcanzó el grado de maestro, y se incorporó a la cofradía de plateros de Salamanca, en el año 1772²¹.

16 A.D.C.R. Fondos de la Venerable Orden Tercera de San Francisco. Libro de cuentas de Fábrica 1761-1795?. 1785, fol. 99rº. *Es data sesenta rreales al hermano Manuel Madruga por plata y compostura de la corona o asiento del yncensario que se hizo pedazos.*

17 Vid. nota 10.

18 A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1770-1771. Fol. 206rº. A.M.C.R. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1779-1780. Fol. 115rº-vº.

19 A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1785. 19 de febrero. Fols. 16vº-17vº. *Se presentaron y leieron dos peticiones dadas por Francisco Fermín Cerrato y Francisco Jenaro Hernandez de oficio plateros solicitando que la Ciudad en atencion a tener facultad de nombrar contraste para dicho oficio, tasador y marcador de horo, y plata así para esta Ciudad, como para las villas y lugares de esta Ciudad, y su Partido, se sirva hacer la gracia de dicho oficio, y dar al que sea de su agrado el correspondiente nombramiento ... La Ciudad le hizo merced, y gracia perpetua del oficio de contraste y marcador de horo, y plata, pesos, medidas de yerro, oja de lata, barro, y todo lo demas anexo, y concerniente al dicho oficio, con la calidad de que pudiese nombrar persona que le sirviese, en esta propia ciudad su tierra y obispado y llevar los derechos, sin exceso alguno que hasta entonces se havian acostumbrado ... nombro al referido Francisco Fermin Cerrato, para que ejerza el referido oficio de contraste y marcador de horo y plata en esta dicha Ciudad y su ovispado con calidades y prerrogativas contenidas en dicho Real Despacho, dado por Felipe III el 30 de julio de 1614, y con la de que en todo el proximo mes de abril, aya de presentarse con este nombramiento en la referida Real Junta y obtener el titulo y aprovacion correspondiente.*

20 Archivo Municipal de Salamanca. Libro de consistorio del año 1798. Fol. 106. Optaban también Juan Sánchez Delgado y Antonio Román, en quien finalmente recayó.

21 *Aprobación y yncorporacion de Francisco Fermin Cerrato siciliano que se yzo en cinco de abril de 1772. En la ciudad de Salamanca en cinco dias del mes de abril de mil setecientos setenta y dos se juntaron los señores Manuel Maza mayordomo presente, su diputado Diego Gracia, Francisco Paula Vicente diputado de cofradía, Jose Antonio Hernández avenidor, beedores Carlos de ayllon y diego Mesonero y Juan Ignacio Montero marcador y contraste para aprobar a Francisco Fermin Cerrato siciliano vecino de Ciudad rodrigo, y mandado entrar en dicho junta fue preguntado por el marcador sobre el conocimiento y disminución del marco y de las calidades de la plata y del oro y de*

Pocas noticias tenemos de su actividad profesional en las parroquias de Ciudad Rodrigo, que hace cuatro pares de vinajeras y compone y blanquea una lámpara de la iglesia de San Pedro²². Otorgó testamento el 10 de agosto de 1797²³, en él señala que es viudo²⁴, tiene 59 años, que se encuentra en buen estado de salud, y designa como herederos a dos vecinos del arrabal de Ciudad Rodrigo. Se trata de un documento carente de datos de interés para conocer algo más del otorgante, sólo un dato merece ser destacado, entre los testigos presentes en el momento de la redacción figura el oficial de platero José Genaro Hernández.

El fielato de Francisco Fermín Zerrato significó la progresiva normalización en el ejercicio de este empleo, se adquieren o renuevan los toques, y exige al ayuntamiento que, tal y como quedó regulado en la real pragmática de tiempo de los Reyes Católicos (se refiere a la promulgada en Granada el 10 de agosto de 1488 que creaba la figura del marcador), la ciudad debe proporcionarle el lugar adecuado para la práctica de su oficio. Se le asigna un lugar en las casas consistoriales, como por otro lado era habitual en la mayoría de las ciudades, *por ser el paraje mas publico y a propósito para ello*²⁵.

Varias circunstancias más merecen ser destacadas en el periodo en que Francisco Fermín Zerrato ejerció la contrastía. Una de ellas, en sintonía con los conflictos que por esos mismos años enfrentaba a los plateros de Salamanca con Enrique de Silva, son las quejas manifestadas en el consistorio celebrado el 25 de enero de 1786. Consideraban los denunciantes que resultaban excesivos los aranceles que cobraba por ajustar correctamente las pesas que le llevaban, exigiéndole el ayuntamiento que no se exceda y aplique lo que era costumbre²⁶. No acabó aquí este

que se lei se debe trabajar con arreglo y habiéndole preguntado los demas señores no tubieron rreparo y se le mando hacer un cubierto de filetes por el que se conocio su habilidad y presentado a dichos señores y juro cumplir bien y fielmente en dicho arte y pago la limosna de trescientos reales por la incorporación y lo acostumbrado por la aprobación a que fui presente dicho día mes y año como secretario por la cofradía Antonio Rodríguez Rincón.

Archivo de la Cofradía de San Eloy. Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 15rº.

22 A.D.C.R.. Libro 260. Fol. 189vº-190rº. *Ytem doscientos rs pagados a don Francisco Cerrato platero en esta ciudad por la fabrica de quatro pares de vinajeras de plata para el serbicio de la yglesia... Ytem sesenta y tres rs pagados a dicho platero por unos broches nuevos, compostura y blanqueadura de la lampara. Consta de recibo.*

23 A.H.P.Sa. Prot. 1825. Fol. 181rº-182vº.

24 Sabemos por el archivo de la cofradía de San Eloy de Salamanca que su esposa se llamaba Olaya (Eulalia) Alcalá y que su muerte se produjo en el año 1792-1793, en cuyo ejercicio figura el descargo del coste de asistencia a su entierro, al que como mujer de cofrade y mayordomo tenía derecho. Libro de Cuentas de la Cofradía de San Eloy, 1701-1794, sin foliar.

25 A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1786-1787. Fols. 120vº y 134vº.

26 A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1786-1787. Fol. 10rº. No era un periodo fácil para desempeñar qué cargos, los conflictos aludidos en Salamanca y Ciudad Rodrigo tienen también su reflejo en Zamora (M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, pág. 22, nota 19).

asunto, unos días después, el 10 de febrero, se le hace entrega del *marco del pote de Abila*, para que pueda cotejarlo con el que él tiene²⁷. El segundo de los hechos destacables de este periodo reside en que su marca nominal va acompañada de dos cifras, siendo la primera vez en el marcaje de la platería mirobrigense donde la marca nominal del contraste va acompañada de otra cronológica²⁸.

Hasta aquí hemos comprobado como la recuperación de esta actividad desde mediados del siglo XVIII vino acompañada, no sabemos si también posibilitada, de una restauración de aquellos cargos que desde el final de la Edad Media se habían encargado de velar por la corrección en el peso y aleación de los materiales empleados. Habíamos apuntado al principio que esa recuperación no se entiende sin los lazos que unen la platería mirobrigense con la salmantina; el ejemplo más evidente es que ante la ausencia de un colegio de plateros en Ciudad Rodrigo quienes deseen alcanzar el grado de maestro, y disfrutar de ese modo de los privilegios que ello comporta, deberán hacerlo en Salamanca²⁹.

Precisamente los dos factores que mejor ilustran esa relación son la amplia nómina de plateros mirobrigenses aprobados en Salamanca entre la segunda mitad del XVIII y primera del XIX y la presencia en la zona de numerosas obras salidas de talleres regentados por plateros tormesinos³⁰.

Sin querer agotar ambas cuestiones, ya hemos apuntado que el nivel actual de conocimientos sobre la platería de la diócesis de Ciudad Rodrigo es limitado, sí

27 A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1786-1787. Fol. 15vº.

28 Esta circunstancia ya fue dada a conocer por E. AZOFRA en el estado de la cuestión que sobre la platería de la diócesis de Ciudad Rodrigo hizo para el *Catálogo de la Exposición la platería en la época de los Austrias Mayores* (pág. 161, nota 33).

29 Hace tiempo ya dimos a conocer un documento que confirmaba la presencia de plateros salmantinos en las ferias de Ciudad Rodrigo, principal vía de recepción de estos objetos. Se trata de la solicitud hecha en la junta de 23 de junio de 1793 por Melchor Fernández Clemente para que el colegio de plateros permitiese que su hijo Francisco saliese a las ferias en su nombre, y cita entre éstas la de Ciudad Rodrigo (M. PEREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Salamanca, 1990, pág. 32). Precisamente algunos años antes, en 1778, el propio platero había solicitado al consistorio mantener el portal de la Audiencia, lugar donde acostumbraba a poner su tienda en todas las ferias, pagando de renta 70 reales en cada una (A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1778. Fol. 34vº-35rº). Constatada por diversas fuentes esa relación entre la platería salmantina y mirobrigense durante la segunda mitad del siglo XVIII, recientemente hemos dado a conocer otra noticia, fechada en 1688, que demuestra como ya a finales de esa centuria la platería y los plateros salmantinos son un referente para la clientela de aquella ciudad (A.C.C.R. Actas Capitulares. Años 1686-1691. Libro 13. Fol. 177vº). En última instancia, las numerosas piezas de origen salmantino que vamos encontrando en nuestro recorrido por la diócesis mirobrigense, con una cronología que abarca desde finales del siglo XVII al XIX, no hace sino confirmar lo apuntado por las fuentes.

30 Sirva a modo de ejemplo la relación entre Melchor Fernández Clemente y el templo de San Pedro, para el que realizó diferentes piezas de su ajuar litúrgico entre 1797 y 1800: composturas de dos lámparas de plata, por las que cobró 307 y 802 reales, renovación del escudo de una vara de mayordomía, 110 reales, y dorado de la llave del sagrario, 40 reales. A.D.C.R., Libro 260. Fols. 219vº, 230rº y 256vº, respectivamente.

queremos aportar algún testimonio que confirma lo que indicamos. Desconocemos el grado de parentesco que unía a Juan Francisco Madruga con el ya citado contraste marcador del mismo apellido, ¿tal vez padre e hijo?. Juan Francisco Madruga accede al magisterio, e ingresa como miembro de la congregación de plateros de Salamanca, el 21 de noviembre de 1785³¹. Unos meses después presentará el título que le acreditaba como maestro aprobado al ayuntamiento de la ciudad, quien una vez comprobado se lo devolvió a su titular para que pudiera ejercer el oficio³².

Tampoco sabemos si existe algún vínculo familiar entre José Genaro García y el platero de nombre Francisco Genaro Hernández que alcanza la condición de maestro el 22 de abril de 1781³³. De él ya hemos proporcionado alguna noticia, que nos lo sitúa tanto en Salamanca como en Ciudad Rodrigo (entendemos que se trata de la misma persona). Ya vimos como en el año 1785 figuraba entre los plateros que testifica a favor del contraste Enrique de Silva en el pleito que mantiene con el colegio salmantino³⁴. Ese mismo año solicita que le sea concedido el cargo de contraste, que finalmente recayó en Francisco Fermín Zerrato³⁵. En el año 1791 obtiene la aprobación Ramón Custodio³⁶, unos días más tarde, en lo que parece se había convertido en práctica habitual, presentó la carta de aprobación ante el consistorio, solicitando al mismo tiempo se le conceda permiso para abrir tienda, como así le fue concedido³⁷.

Otros plateros naturales de Ciudad Rodrigo, o que acabaron asentándose en esta ciudad fueron: Manuel Sánchez, aprobado el 19 de septiembre de 1805³⁸. Es éste un platero con una importante actividad documentada, y del que nos han llegado bastantes obras, que marcaba con el punzón SHEZ; junto con José Genaro fueron los encargados de renovar la mayor parte de los maltrechos ajueres litúrgicos de las iglesias mirobrigenses tras la Guerra de la Independencia. Fernando García, que figura en el acta de su aprobación como residente en Ciudad Rodrigo, por lo tanto es posible que no fuera natural de allí, accede al magisterio el 5 de marzo de

31 Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 35v°.

32 A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1786-1787. Fol. 9r°.

33 Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 27v°.

34 Vid. nota nº 2.

35 Vid. nota nº 19.

36 Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 42v°.

37 A.M.C.R.. Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Regimiento de Ciudad Rodrigo. 1791-1792. Fol. 63v°.

38 Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 63v°.



LÁMINA 1. Cálices. Catedral de Ciudad Rodrigo y Espeja. Marca de platero.

1836³⁹. Cleto Calvo, natural de Aldea del Obispo, aunque residente en Ciudad Rodrigo, efectúa el examen el 22 de junio de 1840⁴⁰. Poco después realiza el examen Antonio Serrano, natural de Ciudad Rodrigo, concretamente el 17 de septiembre de 1840⁴¹. El último de los plateros mirobrigenses que nos consta su acceso al magisterio es Manuel Valías, que se examinó el 25 de abril de 1851⁴².

La última parte de este trabajo estará dedicada al platero José Genaro García, que bien puede ser considerado como el principal responsable de la revitalización experimentada por la platería de Ciudad Rodrigo en el transcurso del último tercio del siglo XVIII y el primero de la centuria siguiente, es decir, de ese periodo que hemos dado en llamar *la segunda etapa de esplendor de la platería mirobrigense*⁴³.

Las primeras noticias sobre este platero fueron recogidas por Mateo Hernández Vegas, quien afirma que en el transcurso de los años 1813, 1814 y 1815, *el platero*

39 Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 73vº.

40 Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 80vº.

41 Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 81rº.

42 Libro de aprobación de artífices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 86vº.

43 E. AZOFRA AGUSTÍN, *Aportaciones a la platería...*, pág. 82; E. AZOFRA AGUSTÍN, "Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Las custodias del Campo de Argañán", *Catálogo de la Exposición Itinerante "Gólgota. Drama de Pasión y Pascua. Pasión por una tierra"*, Salamanca, 2004, pág. 28.

*mirobrigense José Jenaro García hizo el puntero para el maestro de ceremonias, los roeles para los ofertorios, los dos portapaces y los cetros*⁴⁴. Más recientemente Máximo Martín Rodríguez⁴⁵ y Mónica Seguí, ésta en un trabajo inédito dedicado a la platería en Ciudad Rodrigo⁴⁶, recogen varias obras que contienen el punzón GNRO (lám. 1), marca que Seguí atribuye por vez primera a este platero.

No abundan los datos referidos a su biografía, de hecho sólo dos noticias de su vida conocemos, la primera data del año 1797, y nos lo sitúa como testigo en el testamento de Francisco Fermín Zerrato⁴⁷; la segunda corresponde al acta de su examen de maestría, realizado el 20 de enero de 1799⁴⁸.

En contraste con la escasez de documentos relativos a su vida, nos encontramos ante el platero mirobrigense del que más piezas se han conservado en toda la historia de la platería de la ciudad del Águeda, alcanzando casi las cuarenta (incluyendo tres atribuciones y una desaparecida recientemente), y abarcando una amplia variedad tipológica, en realidad todo el amplio repertorio de platería religiosa que en esas fechas se labraba y que incluye desde cálices, copones y cruces procesionales, principalmente (esas tres variantes superan la mitad del conjunto total de piezas existentes), hasta custodias, navetas, incensarios, portapaces, salvillas, bandejas, conchas bautismales, pasando incluso por otras menos habituales como los cetros y la vara del maestro de ceremonias. Por su parte, tanto estructural como decorativamente nos encontramos ante un orive que evoluciona desde el característico muestrario del rococó final, muy avanza-

44 M. HERNÁNDEZ VEGAS, *Ciudad Rodrigo. La catedral y la Ciudad*. Primera edición 1935. Citamos por la edición facsímil del Excmo Cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo, Salamanca, 1982, pág. 383.

45 M. MARTÍN RODRÍGUEZ, *Apuntes de la Diócesis de Ciudad Rodrigo*. Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1969.

46 M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en Ciudad Rodrigo*. Trabajo inédito, premio Julián Sánchez "el Charro" 1988 (Archivo Municipal de Ciudad Rodrigo).

47 Vid. nota 23.

48 *Aprobación y incorporación de serbir la mayordomía de Joseph Genaro Garcia vecino de Ciudad Rodrigo en 20 de henero de 99.*

En la ciudad de Salamanca dicho dia mes y año juntos y congregados dichos señores como en la anterior, para efecto de aprobar al sobre dicho Jenaro quien presento de antemano memorial pidiendo la referida aprobación y incorporación a quien por haber bisto sus papeles como el aberle mandado hacer una pieza de plata en casa de uno de los de junta para reconocerla al tiempo de su aprobación la que se bio y reconocio y ademas fue preguntado por el señor contraste y demas señores sobre lo que es oro, plata su lei y díneral para trabajarla con arreglo a las reales pramaticas de su majestad que dios guie a todo lo qual respondió con mucho acierto y tambien se entero de los capitulos de las ordenanzas 1º, 2º, 3º, 4º, 5º de las que se le dio un hexemplar y por tanto dichos señores le dieron su aprobación y juro a Dios y una cruz de defender los misterios de la Purísima Concesión y de usar bien y fielmente en su arte y exercicio y pago la limosna acostumbrada para los gastos del sento y patron san Eloi y con esto se finalizo dicha junta que fue presente. Melchor Fernández Clemente.*

Libro de aprobación de artifices plateros con arreglo a sus ordenanzas pasadas por la ciudad y reximiento de esta ciudad de Salamanca: principia en el día 11 de noviembre de 1767. Fol. 57rº.

do y ya casi agotado, hasta un lenguaje propio en este caso de un incipiente neoclasicismo, sin descartar, desde nuestro punto de vista, que en ocasiones llegue a emplear de forma consciente e intencionada ambos repertorios, creando piezas de un evidente sincretismo.

Las piezas vinculadas al ajuar litúrgico, de las que hay una gran variedad tipológica (cáliz, copón, custodia, cruz de altar, incensario, naveta, portapaz y salvilla), suponen, como no podía ser de otra manera por tratarse de objetos imprescindibles en la celebración del culto, algo más de las dos terceras partes del total, destacando por su cantidad, como se ha apuntado con anterioridad, los cálices y los copones, con un total de ocho y siete piezas, respectivamente. El resto de las obras, exceptuando una concha bautismal de función sacramental, forman parte del ajuar ceremonial (bandeja y vara del maestro de ceremonias) y procesional (cruz procesional y cetro), sobresaliendo por su calidad las cruces, sobre todo la de la catedral y la de la parroquia del Sagrario de Ciudad Rodrigo.

En el caso de **los cálices**, a excepción del de la catedral cuyo análisis dejamos para el final, todos presentan una copa de perfil acampanado, más o menos marcado, y una peana circular moldurada, si bien en este caso opta por diferentes soluciones, desde la más retardataria, la del cáliz de Aldehuela de Yeltes⁴⁹, que presenta la moldura inferior convexa de gran desarrollo, a otras donde tras reducir esa moldura, como el cáliz de Alba de Yeltes⁵⁰ y todavía más el de Diosleguarde⁵¹, o prescindir de ella, como es el caso del cáliz del convento de Santa Clara de Ciudad Rodrigo⁵², pasa a adquirir la moldura de unión con el astil un mayor protagonismo y una forma troncocónica más pronunciada. De todas formas será en las peanas, idénticas, de los cálices de la parroquia de San Pedro-San Isidoro de Ciudad Rodrigo⁵³,

49 Aldehuela de Yeltes. Iglesia parroquial de La Purísima. Plata en su color torneada y copa sobredorada en su interior. Alto: 23 cm; diámetro del pie: 14 cm. Estado de conservación regular.

50 Alba de Yeltes. Iglesia parroquial de La Asunción. Plata en su color torneada e interior de la copa sobredorado. Alto: 22 cm; diámetro de la base: 14 cm. Estado de conservación regular.

51 Diosleguarde. Iglesia parroquial de La Purísima Concepción. Plata en su color torneada y copa sobredorada en su interior. Alto: 21 cm; diámetro del pie: 14 cm. Estado de conservación regular. Pudiera tratarse del cáliz comprado en 1790 por 738 reales y 18 maravedíes. A.D.C.R., Libro 1803. Fol. 62v°.

52 Ciudad Rodrigo. Convento de Santa Clara. Plata en su color torneada y sobredorada en la copa. Alto: 24,5 cm; diámetro del pie: 15 cm. Buen estado de conservación. Posiblemente se trate del cáliz adquirido entre 1815 y 1817 (A.D.C.R. Libro 240. Años 1815-1817, s. f. *Yt. 2.200 reales para un cáliz y misas de varias religiosas difuntas*).

53 Ciudad Rodrigo. Iglesia parroquial de San Pedro-San Isidoro. Plata en su color torneada y copa sobredorada en su interior. Alto: 24 cm; diámetro del pie: 14,5 cm; diámetro de la copa: 9 cm. Buen estado de conservación. Si bien en los libros de cuentas de fábrica no hemos encontrado la adquisición de este cáliz, sí hemos constatado el pago en 1827 a el platero Jose Genaro (de) 140 reales por la hechura y material de un incensario que hizo de metal para la yglesia y consta de recibo nº 20 (A.D.C.R. Libro 262, s. f). Esta pieza ya fue recogida por M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería...* Fol. 63.

de Martín de Yeltes⁵⁴ y de Espeja⁵⁵ (lám. 1. b), donde el platero José Genaro García logre la fórmula más acertada, estilizada y proporcionada, también la más avanzada y evolucionada, en esa sucesión de molduras concéntricas decrecientes que quedarán integradas por una alta pestaña, una moldura convexa y un cuerpo de paredes rectas que adquiere forma troncocónica en la unión con el astil. Algo similar ocurre en el tratamiento del astil y especialmente en su elemento más llamativo y desarrollado, el nudo. Así, en los ejemplos más retardatarios (cálices de Aldehuela de Yeltes, Alba de Yeltes y Diosleguarde) el orive optó por un elemento compuesto por una forma acampanada invertida que remata en un toro de gran desarrollo, elemento este último que en piezas posteriores será sustituido por un cuerpo cilíndrico (cáliz del convento de Santa Clara), semiovoidal (cáliz de San Pedro-San Isidoro) y troncocónico en los más avanzados (cálices de Martín de Yeltes y Espeja).

Para el final hemos dejado el cáliz del Museo Catedralicio y Diocesano⁵⁶ (lám. 1. a), sin duda el más decorado y sincrético de todos los que nos han llegado. Si bien estructuralmente encaja a la perfección con modelos de las primeras décadas del siglo XIX (el nudo, por ejemplo, responde, liberándolo de las tres cabezas fundidas de ángeles alados y la decoración incisa que lo anima, a los empleados por el propio José Genaro García en los cálices más avanzados vistos con anterioridad —forma acampanada invertida rematada por un cuerpo cilíndrico y otro troncocónico—), al igual que la decoración de hojas estilizadas de la subcopa (el depósito como es habitual en los cálices de este orive tiene perfil acampanado), es en el repertorio decorativo que anima el pie, una vez más circular, donde surgen las notas más retardatarias que nos hablan de un lenguaje propio de un anacrónico rococó. En concreto, nos estamos refiriendo a las rocallas y motivos eseados que rodean a los óvalos que acogen las figuras sobrepuestas de la Asunción, de San Isidoro, en esas fechas patrón de la Diócesis de Ciudad Rodrigo, y del búcaro de azucenas, emblema de la catedral.

54 Martín de Yeltes. Iglesia parroquial de San Martín. Plata en su color torneada e interior de la copa sobredorado. Alto: 23 cm; diámetro del pie: 15 cm. Buen estado de conservación. Sin duda, este cáliz fue el que se adquirió en 1817 por 708 reales. A.D.C.R. Libro 663. Año 1817. Fol. 7v°.

55 Espeja. Iglesia parroquial de San Lino. En su origen plata en su color torneada que ha sido recientemente sobredorada. Alto: 23 cm; diámetro de la copa: 8,7 cm; diámetro del pie: 13,8 cm. Buen estado de conservación. Se trata del cáliz por cuya hechura, junto a la del copón que después analizaremos, se pagó al platero José Genaro García, vecino de Ciudad Rodrigo, 240 reales en 1817. También ese mismo año se le contrataba la realización de un incensario, que también se ha conservado y veremos más tarde. Todavía en 1819 se le abonaban 128 reales *que se le restaban a el platero de hacer el incensario, caliz, copon y patena, según consta de recibo n° 2°*. A.D.C.R. Libro 950. Años 1817 y 1819, s. f.

56 Ciudad Rodrigo. Catedral. Museo Catedralicio y Diocesano. Sala Cuarta. Plata en su color y sobredorada torneada, repujada y cincelada con aplicaciones fundidas sobredoradas. Alto: 26 cm; diámetro del pie: 16 cm; diámetro de la copa: 9 cm. Buen estado de conservación. Esta pieza ya fue recogida por SEGUÍ GONZÁLEZ: *La platería ...*, Fols. 69-70, si bien no apreció el punzón “GNRO” de José Genaro García, fechándola como obra de mediados del siglo XIX y considerándola fruto de los estilos historicistas.



LÁMINA 2. Copones. *Espeja y Martiago.*

En el caso de **los copones** la variedad es mínima. Todos responden a una misma y sencilla estructura, carente además de cualquier elemento de tipo decorativo, luciendo por tanto una gran similitud⁵⁷. A pesar de ello hemos optado por dividirlos en dos grupos a partir sencillamente del nudo del astil, que en unos casos se resuelve con un grueso toro, copones de Espeja⁵⁸ (lám. 2. a) y La Encina⁵⁹,

57 Todos los copones presentan un pie circular y moldurado que se eleva adquiriendo forma troncocónica en la unión con el astil. Éste, de reducidas dimensiones, se compone de un sencillo nudo, uno de los escasos elementos diferenciadores, flanqueado por dos cuellos ondulados. La copa, cilíndrica, se cubre con una tapadera moldurada, la más sinuosa es la del copón de La Encina, que remata en una sencilla cruz, que acaba convirtiéndose en otra de las principales notas distintivas.

58 Espeja. Iglesia parroquial de San Lino. Plata en su color torneada y fundida. Alto: 19 cm; diámetro de la copa: 10 cm; diámetro del pie: 11,2 cm. Buen estado de conservación. Presenta como remate una cruz flordelisada de brazos arborescentes, de tradición dieciochesca y similar a la del copón de Martiago. Se trata del copón por cuya hechura, junto a la del cáliz que ya analizamos, se pagó al platero José Genaro García, vecino de Ciudad Rodrigo, 240 reales en 1817. También ese mismo año se le contrataba la realización de un incensario, que también se ha conservado y veremos más tarde. En 1819, como ya referimos, se le abonaban 128 reales *que se le restaban a el platero de hacer el incensario, caliz, copon y patena, según consta de recibo n° 2°*. A.D.C.R. Libro 950. Años 1817 y 1819, s. f.

59 La Encina. Iglesia parroquial de La Asunción. Plata en su color torneada y fundida. Alto: 20 cm; diámetro del pie: 11 cm. Buen estado de conservación. Presenta como remate una cruz flordelisada de brazos lisos, similar a la del copón del convento de Santa Clara. Este copón, que pesa quince onzas, fue comprado en 1814. Ese año el párroco se gastaba 184 reales en once onzas y media, a dieciséis reales cada una, para su hechura y otros 309 reales en el trabajo del platero y en las tres onzas y media que además tuvo que poner. A.D.C.R. Libro 911. Año 1814. Fol 276r°.



LÁMINA 3. *Bermellar. Cruz de altar.*

y en otros con un elemento cilíndrico, copones de Martiago⁶⁰ (lám. 2. b), Fuenteliante⁶¹, La Atalaya⁶² y La Alameda de Gardón⁶³. De esta clasificación queda fuera el copón del convento mirobrigense de Santa Clara⁶⁴ al haber perdido el primitivo astil y conservar de su forma original sólo la peana y el depósito, coincidente con los anteriores.

En el caso de **la cruz de altar** sólo conocemos la de la iglesia de Bermellar⁶⁵ (lam. 3), en la que José Genaro García vuelve a optar por una obra de un claro sincretismo al seguir apegado a las formas rococós del pasado tanto en el pie, por

60 Martiago. Iglesia parroquial de La Asunción. Plata en su color torneada y fundida. Alto: 20 cm; diámetro del pie: 11 cm. Buen estado de conservación. Presenta como remate una cruz flordelisada de brazos arborescentes, de tradición dieciochesca y similar, como ya hemos indicado, a la del copón de Espeja.

61 Fuenteliante. Iglesia parroquial de La Asunción. Plata en su color torneada y fundida. Alto: 16 cm; diámetro del pie: 10 cm. Buen estado de conservación. Remata en una sencilla cruz latina similar a la del copón de La Atalaya.

62 La Atalaya. Iglesia parroquial de San Miguel. Plata en su color torneada y fundida. Alto: 17 cm; diámetro del pie: 10 cm; diámetro de la copa: 8,5 cm. En el reverso de la base presenta una inscripción rallada que dice: "Yglesia de / Atalaya". La tapa se remata en una cruz latina similar, como acabamos de referir, a la del copón de Fuenteliante. Este copón, el anterior había desaparecido en la Guerra de la Independencia, fue adquirido por 318 reales en 1825. A.D.C.R. Libro 298. Año 1825, s.f..

63 La Alameda de Gardón. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol. Plata en su color torneada y fundida. Alto: 17 cm; diámetro del pie: 10 cm; diámetro de la copa: 10 cm. Buen estado de conservación. Remata en una sencilla y plana cruz latina.

64 Ciudad Rodrigo. Convento de Santa Clara. Plata en su color torneada y fundida. Alto: 23 cm; diámetro del pie: 12 cm. Estado de conservación regular. Remata en una cruz flordelisada de brazos lisos, similar a la del copón de La Encina.

65 Bermellar. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Plata en su color torneada, repujada, cincelada, esgrafiada y fundida y plata sobredorada fundida. Alto: 64 cm; brazo transversal: 27 cm; pie: 24 x 18 cm. Buen estado de conservación.



LÁMINA 4. *Gallegos de Argañán. Custodia.*

su perfil lobulado y por el repertorio decorativo que lo anima, nuevamente los motivos eseados y florales que rodean los óvalos que acogen los símbolos de la Pasión en plata sobredorada (escalera, columna, martillo y tarro de perfumes), como en el nudo periforme que ostenta, animado además con decoración incisa y cuatro cabezas sobrepuestas de ángeles alados en plata fundida y sobredorada. Por otra parte, a modelos ya más avanzados y característicos de las primeras décadas del siglo XIX responde la cruz propiamente dicha, latina y con el cuadrón central circular del que surgen haces de rayos biselados de distintos tamaños. Luce en los extremos trilobulados rosetas, tanto en el anverso como en el reverso, donde, de menor tamaño, vuelven a aparecer tanto en el árbol como en el brazo transversal de la cruz. En el anverso presenta un Cristo crucificado de notable calidad, de tres clavos, de buena anatomía y cabeza caída sobre su hombro derecho. En el reverso, como es habitual, una imagen de la titular, María Magdalena, de menor tamaño y menos refinada.

También únicamente hemos conservado **una custodia**, en concreto en Gallegos de Argañán⁶⁶ (lám. 4), de tipo sol, en la que una vez más los resabios del pasado

66 Gallegos de Argañán. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol. Plata en su color torneada, repujada, cincelada y fundida y plata sobredorada fundida. Alto: 57 cm; diámetro del expositor: 30 cm; pie: 24 x 18 cm. Buen estado de conservación. El viril presenta una cabeza de angelito alado en la parte inferior y una orla de pequeños rayos biselados. Esta pieza, que superó las cincuenta onzas, fue labrada en 1819, gastándose en la compra de la plata 926 reales, 746 del *importe de la plata que fue de Don Antonio* y los otros 180 de 10 onzas más que fue necesario comprar a 18 reales cada una. A esa cantidad hay que sumar los 394 reales pagados al platero por su hechura, además de otros 18 por el cerco y vara de hierro y 8 más por los cristales. A.D.C.R. Libro 901. Año 1819, s. f.



LÁMINA 5. *Incensario (Espeja). Naveta (Catedral de Ciudad Rodrigo).*

son muy evidentes. Así, claro exponente de ello son el perfil polilobulado del pie (en el que por otra parte se ha prescindido de cualquier motivo decorativo), las cuatro patas en las que apoya, compuestas por dos rocallas enfrentadas y separadas por un motivo vegetal (elemento similar al que flanquea la bola del remate que sirve de base a la cruz terminal, en este caso pometeada) y la consabida gloria de nubes y cabezas aladas de angelotes del expositor, que se completa con el característico cerco de las piezas rococós a base de rayos biselados de longitud variable. Por el contrario, más propios de piezas neoclásicas es la desnudez y limpieza decorativa del pie, que ya hemos destacado, la moldura interior de laurel que cerca el viril y, sobre todo, la estructura del astil, abalaustrado y muy estilizado y en el que se suceden molduras cilíndricas, toros, cuellos, remata en un motivo de inspiración bulbosa y luce un nudo muy habitual, ya lo hemos visto en piezas anteriores, en el repertorio del autor.

Pero, quizás, las piezas más apegadas a la herencia rococó de todas las que nos han llegado del platero José Genaro García sean los dos **incensarios** que se conservan, el de Puerto Seguro⁶⁷ y el de Espeja⁶⁸ (lám. 5. a), que tanto desde un punto de

67 Puerto Seguro. Iglesia parroquial de San Sebastián. Plata en su color cincelada, repujada, incisa y fundida. Alto: 20 cm; diámetro del brasero: 13 cm. Estado de conservación regular.

68 Espeja. Iglesia parroquial de San Lino. Plata en su color cincelada, repujada, incisa y fundida. Alto: 24 cm; diámetro del brasero: 15 cm; diámetro del pie: 8,1 cm. Buen estado de conservación. En el manípulo presenta la siguiente inscripción: "ES DE LA IGLESIA DE ESPEJA". Se trata del incensario cuya realización se contrató en 1817, como ya adelantamos con anterioridad, y para el que el párroco dejaba 500 reales *para comprar la plata que faltase para un incensario y echura. El papel de obligación en que consta la plata que le entregue, su peso y ajuste de echura para las tres piezas, caliz, copon* (ambos ya han sido analizados), *incensario, está en manos del mismo Don Juan Losada y el recibo de los quinientos reales en mis manos. Para las quantas del sucesivo año se hara relacion de todo como del pago de lo que falte.* En 1819, como ya referimos, se le abonaban 128 reales *que se le restaban a el platero de hacer el incensario, caliz, copon y patena, según consta de recibo n° 2°.* A.D.C.R. Libro 950. Años 1817 y 1819, s. f.



LÁMINA 6. *Catedral de Ciudad Rodrigo. Portapaces. Cetro y Vara del maestro de ceremonias.*

vista estructural (el perfil ondulado y sinuoso tanto del brasero como del cuerpo de humo, especialmente en su parte inferior) como ornamental (como bien ponen de manifiesto los braseros que están cubiertos de gallones que los recorren verticalmente y los cuerpos de humo que lucen en ambas partes una calada y recargada decoración a base de rocallas y motivos vegetales y florales que repiten formas del pasado) se inspiran o, casi mejor, están copiando modelos propios del lenguaje rococó. Y, otro tanto, se podría decir de la única **naveta** que hemos localizado, y que se expone en el Museo Catedralicio y Diocesano⁶⁹ (lám. 5. b), que tanto formal (repite la consabida estructura de tres partes —pie, astil y nave con marcado estrangulamiento en el puente— destacando ese elemento tan característico del hacer de José Genaro García como es la utilización de un toro de cierto grosor a modo de nudo en el astil) como decorativamente (el empleo de formas gallonadas en el pie y en la popa y de motivos florales en el nudo, casco y proa) deriva claramente de modelos rococós ya superados hacía décadas.

Bien distinto es lo que ocurre con los dos **portapaces**, idénticos, que se guardan en la catedral⁷⁰ (lám. 6 a y b). De estructura arquitectónica, rememora la portada de un templo jónico. La sencillez y pureza de líneas con las que están ejecutados certifican el perfecto conocimiento que José Genaro García tenía también de los modelos de gusto neoclásico, que poco a poco se iban imponiendo en la platería española desde finales del siglo XVIII y que a una zona tan alejada como la de Ciudad Rodrigo llegarían ya a principios del siglo XIX. La única diferencia que hay entre ambos portapaces es la imagen, en ambos casos de claros resabios

69 Ciudad Rodrigo. Catedral. Museo Catedralicio y Diocesano. Sala Sexta. Plata en su color torneada, cincelada y repujada. Alto: 13,5 cm; ancho: 17,5 cm; largo: 10 cm y diámetro del pie: 9,2 cm. Estado de conservación bueno.

70 Ciudad Rodrigo. Catedral. Museo Catedralicio y Diocesano. Sala Cuarta. Plata en su color torneada, cincelada, repujada y fundida. Alto: 17 cm; ancho: 11 cm; largo: 4 cm.

rococós ya muy trasnochados, que se acoge en la hornacina central que voltea arco de medio punto, en un caso la de la Asunción y en el otro la de San Isidoro, y ambas similares a los que este platero utilizó en otras piezas de la catedral. Sin duda, se trata de los dos portapaces que, entre otras piezas, como hemos referido con anterioridad, ya diera a conocer Mateo Hernández Vegas y que realizó José Genaro García para la catedral mirobrigense entre 1813 y 1815.

Las piezas de ajuar litúrgico se completan con tres **salvillas** guardadas en la catedral, carentes de interés (las tres de plata en su color, de perfil ovalado, tanto el asiento como el borde, y dos de ellas, las grabadas en el borde con las letras “C” y “E” presentan una moldura exterior en el borde mientras que la otra, la que luce la letra “D”, es totalmente lisa) y que se encuentran en un pésimo y lamentable estado de conservación⁷¹.

Como ya indicamos con anterioridad sólo nos ha llegado una pieza de carácter sacramental, en concreto **una concha bautismal**, la de Aldehuela de Yeltes⁷², que repite el modelo más habitual y funcional de la platería española a lo largo del tiempo y en la que la decoración viene marcada por las valvas de la venera. En este caso el ápice, un poco curvado, sirve a su vez de asa.

Por lo que se refiere a los objetos del ajuar ceremonial se han conservado hasta nuestros días **una bandeja**, la del convento de Santa Clara de Ciudad Rodrigo⁷³, de asiento ovalado y borde mixtilíneo con moldura exterior que, sin duda, vuelve a evocar diseños rococós, y en la catedral mirobrigense **una vara del maestro de ceremonias** (lám. 6. d)⁷⁴, que de formato alargado aparece dividida en cuatro partes mediante sencillos toros y luce en uno de los extremos como remate un sencillo perillón. Sin duda, se trata del puntero del maestro de ceremonias que, entre otras piezas, como venimos refiriendo, realizara José Genaro García para la catedral mirobrigense entre 1813 y 1815. Por último, y sin abandonar el ámbito de lo ceremonial y procesional también este platero llevó a cabo para la catedral en esas mismas fechas, y dados a conocer también por Hernández Vegas, cuatro **cetros** idénticos (lám. 6. c)⁷⁵ que, engarzados en un cañón cilíndrico dividido en

71 Ciudad Rodrigo. Catedral. Museo Catedralicio y Diocesano. Sala Sexta. Salvilla “C”. Ancho: 19 cm; Largo: 14 cm.; Alto: 1,5 cm. Salvilla “D”. 18 x 13 x 1,5 cm. Salvilla “E”. 18 cm x 13 cm x 1,5 cm. Las salvillas “D” y “E” ya fueron recogidas por M. SEGUÍ GONZÁLEZ: *La platería ...*, Fol. 62.

72 Aldehuela de Yeltes. Iglesia parroquial de La Purísima. Plata en su color repujada y cincelada. Largo: 14 cm; ancho: 14,5 cm. Buen estado de conservación.

73 Ciudad Rodrigo. Convento de Santa Clara. Plata en su color cincelada y repujada. Ancho: 18 cm; largo: 13,2 cm; alto: 1,5 cm. Buen estado de conservación. Esta pieza ya fue recogida por SEGUÍ GONZÁLEZ: *La platería ...*, Fols. 61-62. En el año 2002 fue robada en la iglesia parroquial de San Andrés de Ciudad Rodrigo otra bandeja de plata blanca, también de asiento ovalado y borde similar con moldura exterior, de 21 cm x 16 cm x 1,5 cm, labrada por José Genaro García.

74 Ciudad Rodrigo. Catedral. Sacristía. Plata en su color torneada y cincelada. Largo: 51,5 cm. Buen estado de conservación. Esta pieza ya fue recogida por M. SEGUÍ GONZÁLEZ: *La platería ...*, Fol. 65.



LÁMINA 7. *Catedral de Ciudad Rodrigo. Cruz procesional.*

ocho partes por molduras, se resuelven de manera arquitectónica, como era habitual en la platería española desde el siglo XVII, a modo de un templete clásico circular con cuatro semicolumnas dóricas que sustentan una sencilla cornisa, rematada en cuatro perillones o jarroncillos, y sobre ella una cúpula que finaliza con un motivo similar a los del cornisamiento. Si estructural y formalmente el autor denota nuevamente su conocimiento del gusto neoclásico, por el contrario es en las representaciones figurativas que ocupan los espacios intercolumnarios, una vez más las mismas (Asunción, San Isidoro y en este caso el búcaro de azucenas catedralicio por dos veces, todas de factura muy pobre), donde se nos muestra muy apegado al ya caduco y más que superado estilo rococó. Y para el final, dentro además de ese ámbito de lo procesional en el que venimos moviéndonos últimamente, hemos dejado **las cruces procesionales**, sin duda una de las tipologías donde más cómodo se encontró José Genaro García y donde realizó, como ya hemos reseñado con anterioridad, algunas de sus mejores piezas.

75 Ciudad Rodrigo. Catedral. Museo Catedralicio y Diocesano. Sala Cuarta. Plata en su color torneada, repujada, cincelada y fundida. Cetro: alto, 16 cm; diámetro, 13 cm. Cañón: alto, 169 cm; diámetro, 3 cm. Buen estado de conservación. Esta pieza ya fue recogida por M. SEGUÍ GONZÁLEZ: *La platería ...*, Fols. 64-65.

La primera de esas piezas es la cruz procesional de la catedral (lám. 7)⁷⁶, donde estructuralmente, tanto la macolla, resuelta de forma arquitectónica (cuerpo hexagonal rematado por una cúpula) y de una gran sencillez y pureza de líneas, como la cruz, que sigue el modelo predilecto de José Genaro García (latina, brazos con remates trilobulados en los extremos, cuadrón central circular del que surgen haces de rayos biselados de distintos tamaños, en este caso ha perdido uno de ellos), nos sitúan ante un platero que, sin duda, maneja con soltura el lenguaje neoclásico. Pero, una vez más, ese clasicismo, que incluso impera en la escasez de elementos decorativos empleados, se verá matizado o incluso mediatizado por el lenguaje de tradición rococó que utiliza, desde los motivos arriñonados, rosetas y perillones de los extremos de la cruz hasta los motivos de acantos que soportan los pedestales de las seis columnas jónicas de la macolla y elementos ajarronados que las rematan. Esa misma sensación, de encontrarnos ante un platero que conscientemente combina dos léxicos tan diametralmente opuestos, nos queda cuando contemplamos ese excelente Cristo crucificado de tres clavos que domina el cuadrón central del anverso, sin duda el mejor de todos los que le hemos visto, y más si lo comparamos con las restantes representaciones figurativas, todas ellas ya pasadas y trasnochadas, tanto la Asunción del reverso, repetida en numerosas ocasiones, como las seis imágenes de la macolla (Dios Padre, San Andrés, Santiago, San Pablo, San Juan Evangelista y San Pedro).

Desde nuestro punto de vista, quizás a partir de su realización, esta pieza se convirtiera en un referente a imitar y así, contando con eso que se ha dado en llamar el criterio de emulación de los comitentes, José Genaro García se viera en la tesitura de volver a labrar cruces procesionales similares en más de una ocasión, si bien, posiblemente condicionado por los recursos económicos de los clientes, en ninguna llegó a alcanzar la calidad que había obtenido en la cruz catedralicia.

Un claro exponente de todo ello son, salvando las distancias, las piezas de Robleda⁷⁷ y de Martiago⁷⁸, en las que la disposición del remate trilobulado de la

76 Ciudad Rodrigo. Catedral. Museo Catedralicio y Diocesano. Sala Sexta. Plata en su color torneada, repujada, cincelada y fundida y plata sobredorada en diferentes aplicaciones, imágenes de la macolla, Cristo crucificado del anverso y Asunción del reverso. Alto: 106,5 cm; brazo transversal: 52 cm; medida máxima de la macolla: 18 cm. Buen estado de conservación. Esta pieza ya fue recogida por M. SEGUÍ GONZÁLEZ: *La platería ...*, Fols. 63-64.

77 Robleda. Iglesia parroquial de La Asunción. Plata en su color repujada, cincelada, esgrafiada y fundida. Alto: 81 cm; brazo transversal: 39 cm; diámetro máximo de la macolla: 14 cm. Estado de conservación muy regular. En el cuadrón central del reverso aparece la ya consabida imagen superpuesta, de no muy buena calidad, de La Asunción en plata fundida y sobredorada.

78 Martiago. Iglesia parroquial de La Asunción. Plata en su color repujada, cincelada, esgrafiada, martilleada y fundida. Alto: 67 cm.; brazo transversal: 39 cm; diámetro máximo de la macolla: 12 cm. Estado de conservación muy regular. Sin duda, se trata de la cruz adquirida en 1825 y por la que la parroquia pagó *62 reales que faltaron para la cruz de plata parroquial que faltaron sobre los 1.500 que dio para esto de limosna el Excmo. Señor don Tomas Aparicio Santin*. A.D.C.R. Archivo Parroquial de Martiago. Libro de Cuentas de Fábrica. 1808-1955. Año 1825, f. 65 v.



LÁMINA 8. Ciudad Rodrigo. Cruz procesional parroquia del Sagrario (Cerralbo).

parte inferior del árbol casi las convierte en cruces griegas y donde las macollas se han resuelto a partir de un cuerpo cilíndrico rematado por una forma cupuliforme, resultando más retardataria la de Robleda, que además aparece animada por unas toscas imágenes de la Virgen con el Niño, San Pablo, la Inmaculada y San Pedro, entre pilastras cajeadas y guarnecidas con motivos de inspiración renacentista. Además, en la de Robleda se ha buscado un mayor ornato al disponer motivos florales en el interior de los brazos, mientras que en la de Martiago se ha prescindido de todo elemento decorativo, tanto en la macolla como en la cruz, a excepción de los rosetas de los extremos de los brazos. En ambas cruces el Cristo crucificado del cuadrón central del anverso es el mismo, si bien en la de Martiago está sobredorado y el rostro muy maltratado.

Y, para concluir, hemos dejado la cruz procesional que, procedente de la desaparecida iglesia rodericense de San Juan Bautista (esa es la imagen que luce en el cuadrón central del reverso), hoy se conserva en la parroquia de El Sagrario (Capilla de Cerralbo) de Ciudad Rodrigo⁷⁹ (lám. 8), aunque antes de acabar aquí pasó por las dependencias del Seminario y de la propia catedral⁸⁰. Si bien carece del correspondiente punzón del platero José Genaro García (GNRO), la relación que

⁷⁹ Ciudad Rodrigo. Parroquia de El Sagrario (Capilla de Cerralbo). Plata en su color repujada, cincelada, esgrafiada y fundida. Alto: 69 cm; brazo longitudinal: 41,5 cm; brazo transversal: 36 cm. Estado de conservación bueno.

⁸⁰ Sobre tan curioso preiplo vid: A.C.C.R., Doc. 30/15 y Doc. 115/8.

muestra tanto estructural como decorativamente con las ya vistas es tan evidente (incluso el Cristo crucificado del cuadrón central del anverso es el mismo que el de Robleda) que hemos optado por incluirla en el apartado de las atribuciones. Este hecho nos anima a plantear la posibilidad, si bien el estado en el que se encuentran los estudios sobre la platería mirobrigense nos invita a ser prudentes, de incluir en este campo otras piezas como las cruces de las iglesias parroquiales de San Pedro-San Isidoro de Ciudad Rodrigo⁸¹ y Gallegos de Argañán⁸².

81 Ciudad Rodrigo. Iglesia parroquial de San Pedro-San Isidoro. Plata en su color cincelada, repujada y fundida. Brazo longitudinal: 41 cm; brazo transversal: 32 cm.

82 Gallegos de Argañán. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol. Plata en su color cincelada y repujada. Brazo longitudinal: 51 cm; brazo transversal: 31 cm.

Aproximación a la orfebrería hispanomusulmana

ALICIA CARRILLO CALDERERO

Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN:

Uno de los factores fundamentales en el prestigio de una dinastía islámica, tanto de Oriente como de Occidente, era la ostentación y el lujo que el gobernante ofrecía ante sus súbditos. Este hecho conlleva la realización de objetos y enseres de elevada calidad y costosos materiales, es decir, manufacturas de lujo, lo que lógicamente se traduce en la creación de talleres especializados en este tipo de objetos de lujo para la corte. Sin embargo, no hablamos solamente de manufacturas realizadas exclusivamente para el monarca y su familia, sino que también los regalos y presentes para otras cortes constituyeron una parte muy importante de esta producción, téngase en cuenta, por ejemplo, las espadas de jineta que los sultanes nazaríes regalaron a los reyes cristianos.

En la misma línea, las joyas fueron siempre un objeto de uso personal muy apreciado entre los altos dignatarios y gobernantes musulmanes, como ponen de manifiesto no sólo los ejemplos conservados sino también las crónicas. Así, sabemos del especial gusto y admiración que los califas sentían por las piezas de joyería, como el collar que compró Abd al-Rahmán II para regalárselo a su favorita al-Sifa, procedente de Bagdad y que había pertenecido a la reina Zubayda, esposa del Califa abbasí Harun al-Rashid¹. Sin embargo, las piezas de joyería no

1 Un collar que llegó a al-Andalus tras el saqueo del palacio de Muhammad al-Amín, hijo del Califa Harun al-Rashid, conocido con el nombre de *al-tu'ban* que significa "el dragón", en Pérez Higuera, Teresa. *Objetos e imágenes de al-Andalus*. Ed. Agencia Española de Cooperación Internacional. Lunweg Editores. Madrid, 1994. p. 139.

sólo eran utilizadas por las mujeres musulmanas, los hombres con una entidad política importante se servían de cinturones muy vistosos de oro con engarces de piedras preciosas, que sin duda lucían en espectáculos y desfiles. Además, en sus vestimentas y turbantes cosían piezas de joyería, lo que se viene denominando como bráceas, también con piedras o esmaltes engastados.

Pero serán sin duda los anillos, las piezas de joyería más importantes para los califas o sultanes, como símbolo inequívoco de poder. Se trataban de anillos-sellos denominados *jatam*, que se heredaban de acuerdo con la sucesión dinástica y sólo en el momento de toma de posesión. La tradición del anillo-sello de poder, como apunta Teresa Pérez Higuera, se remonta según las fuentes a la época del Profeta, quien mandó hacer un sello de plata en el que figurase la inscripción *Muhammad, el enviado de Dios*².

Por lo que respecta a la joyería femenina, es indiscutible el enorme valor social que las joyas tenían para las mujeres a la hora de mostrarse en cualquier tipo de evento, a sabiendas de que lo hacían siempre entre mujeres. Bellísimos y pesados pendientes colgaban de sus orejas, elaborados y ostentosos collares pendían de sus cuellos, sortijas, pulseras, brazaletes y ajorcas se disponían en brazos y tobillos. Tal era el afán por adornar sus cuerpos y vestidos, a tenor de un indiscutible ánimo por mostrar su categoría social, que existía en al-Andalus todo un negocio de mujeres destinadas a alquilar joyas para ocasiones especiales. Del mismo modo, sabemos de la importancia que se concedía a las joyas por la existencia de joyeros o cofres llamados *majzana*, entre otras denominaciones, realizados en marfil o en taracea, contruidos a la manera de los actuales, con diversos cajones de pequeño tamaño para guardar las piezas³.

Indiscutiblemente y según lo que acabamos de comentar, la Civilización hispanomusulmana generó una cultura orfebre muy rica, legando un rico y exquisito patrimonio, del cual se conserva, desafortunadamente, una mínima parte. A los monasterios y conventos cristianos debemos el hecho de que se haya conservado parte de esa orfebrería, ya que muchas de las arquetas realizadas para el deleite de califas y gobernantes fueron posteriormente usadas como relicarios de santos personajes de la Cristiandad⁴. Por lo que a la joyería se refiere, a pesar de la escasez de piezas de orfebrería de la época islámica conservadas, sobresalen una serie de conjuntos que contienen piezas de gran valor artístico, que indican el grado de especialización de los talleres andalusíes de orfebrería y que, además, ponen de relieve el interés de los comitentes por contar entre sus ajuares personales con piezas de joyería e incluso con amuletos que les protegieran del mal.

2 Idem. p. 55.

3 Idem. p. 140.

4 Alcolea i Blanch, S. *Orfebrería civil hispánica*. Ed. Joyería Bagués. Barcelona, 1967. p. 22.

2. CARACTERES GENERALES DE LA ORFEBRERÍA ANDALUSÍ:

El trabajo del oro en la joyería islámica de al-Andalus consistía en técnicas muy sencillas basadas en chapas, pocas veces repujadas, sobre las que se soldaban hilos de oro, generalmente retorcidos, que iban formando distintos contornos o siluetas. La presencia de botones de oro soldados es otra constante habitual, ya sean lisos, gallonados o calados, como pequeñas cupulitas. En los centros de las chapas, independientemente si son piezas de un cinturón o diadema, brácteas o colgantes de collares, se sitúan engarces para contener piedras o vidrios de colores.

Una constante en el trabajo de la plata andalusí va a ser la técnica del nielado, es decir, plata ennegrecida por un sulfuro de plata y plomo, que le da cierto color, una técnica que, además, se mantendrá en períodos posteriores y que se aplicará a cualquier pieza de orfebrería.

Los collares, utilizados exclusivamente por las mujeres, se erigen como piezas muy interesantes, y siguen el tipo clásico de collar árabe, el llamado *hayte*, que presenta piezas tubulares o esféricas, llamadas *tutes*, es decir, cuentas y alargadores de vidrio, de oro, lisas o con labor de filigrana; también se utilizaban piedras de colores, como se observa en el collar del Tesoro almohade de Palma de Mallorca. Las otras piezas son colgantes de diversas formas, llamadas *alcorcies* y *candiles*⁵; pueden ser circulares, estrellados en forma de flor de loto probablemente por influencia fatimí, habitual desde la época del Califato, aunque para algunos historiadores este perfil, a pesar de ser identificado con una flor, responde más bien a la silueta de dos aves flanqueando de espaldas un frasco central⁶. Las propias monedas se reutilizaban gracias a la soldadura de una argollita, como adornos de un collar. Una tipología de collar, que se va a mantener desde el Califato hasta la época nazarí, sin apenas variantes, como demuestran los ejemplares conservados.

Los pendientes o arracadas suelen presentar la forma de media luna o cestita, un modelo que, como bien apunta Teresa Pérez Higuera, estaba muy asentado en la cuenca mediterránea oriental; derivado de los modelos romanos, pasó al Imperio bizantino y de éste a Siria y Egipto. En efecto, desde Egipto llegaría esta tipología de arracada a al-Andalus, como ponen de manifiesto los ejemplares conservados⁷. La superficie de media luna o cestilla se decora con parejas de aves afrontadas a una representación del árbol de la vida o, simplemente, con bandas de decoración geométrica.

Las pulseras, brazaletes y ajorcas serán circulares, por lo menos según las piezas conservadas, que presentan decoración en repujado, medallones circulares con engas-

5 Gómez-Moreno, M. *El arte árabe español hasta los Almohades. Arte mozárabe*. ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte hispánico. V.III. Ed. Plus.Ultra. Madrid, 1951. p. 341.

6 Makariou, S. *La Andalucía árabe*. Ed. Hazan, Institut du Monde Arabe y Fundación El Legado Andalusí. París, 2000. p. 54.

7 Pérez Higuera op. cit. p. 143.

tes de piedras, rodeados por botones soldados en las ajorcas, e incluso alambres de plata retorcidos formando el aro de la pulsera que termina en dos cabezas de animal. Los motivos vegetales, geométricos y epigráficos, trabajados como incisiones, suponen otra constante en la decoración de pulseras y brazaletes, unos motivos que además se suelen resaltar del fondo por medio de la técnica del nielado.

Las brácteas o piezas de pequeño formato estaban destinadas a ser cosidas en la ropa como atestiguan los orificios en ellas conservados. Suelen tener diversas formas, aunque las más habituales van a ser la floral con diferentes pétalos o lóbulos y la estrellada. En su centro van a contener engastes de piedras o esmaltes, lo que sin duda proporcionaría un enriquecimiento notable del atuendo en cuestión, tanto en hombres como en mujeres.

En una cultura como la musulmana, que tanta importancia concede a los perfumes, no podían faltar en las distintas tipologías orfebres de al-Andalus los esencieros o perfumeros, muchos de ellos realizados en plata. Bien podían servir para perfumes o bien para contener el afamado kohl, es decir, la sustancia negra que embellece las cejas y los párpados en la línea del ojo, de las mujeres y de algunos hombres. La forma de estos esencieros es la de un recipiente más o menos globular, con tapadera unida al cuerpo mediante una cadenita; en el caso de que alguno de ellos sirviera para contener kohl, disponían además de una pequeña barrita en el interior. En el mismo apartado, entran las arquetas o cofres, muchos de ellos recubiertos de plata, como recipientes para guardar joyas, perfumes, ungüentos y demás.

Las armas constituyen un apartado muy interesante dentro de la orfebrería andalusí, aunque sólo se conservan ejemplos de la época nazarí. A tenor de lo que ha llegado hasta nuestros días, se puede afirmar que, sin duda alguna, son piezas de gran valor artístico puesto que consistían en lujosos regalos, que los monarcas granadinos entregaban a reyes cristianos, como por ejemplo la espada cuya vaina estaba recubierta de oro y piedras preciosas, que el sultán Muhammad IV entregó a Alfonso XI. Por otro lado, estas espadas granadinas musulmanas reciben la denominación de *jinetas* por usarlas, precisamente, la caballería ligera que practicaba la monta “a la jineta”, consistente en una monta muy rápida y ágil a partir de una mayor flexión de las piernas, lo que sin duda permite un mayor dominio del caballo. En opinión de muchos autores, este tipo de monta a la jineta, introducida en al-Andalus a finales del siglo XIII⁸, fue la responsable de que surgiera un nuevo tipo de espada, más delgada y más corta, concentrándose todo el peso en la empuñadura, generalmente bastante elaborada, con un puño corto, un pomo esférico y los arriaces caídos que terminan en cabezas de animales orientales⁹, como

8 J. Ferrándis ha sido el responsable del estudio de las espadas nazaríes conservadas y de su más que probable relación con la monta a la jineta, en Pérez Higuera op. cit. p. 127.

9 Torres Balbás, L. *Arte Almohade. Arte nazarí*. ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte hispánico. V.IV. Ed. Plus.Ultra. Madrid, 1949. p. 231: (...) *Sin embargo una de las más ricas conservadas fue cogida a Boabdil en la batalla de Lucena*.

veremos posteriormente. Lógicamente, aquellas que eran usadas en la batalla no presentaban una especial labor decorativa ni contaban con materiales nobles en sus empuñaduras, por lo que es de suponer, como bien apunta Leopoldo Torres Balbás, que las conservadas se emplearan como meros ornamentos en desfiles, por su elevado valor artístico, anteriormente indicado.

3. PIEZAS DE ORFEBRERÍA ANDALUSÍ MÁS DESTACADAS

3.1. Época Califal

No cabe duda, de que en el Califato, la ciudad de Córdoba y posiblemente Madinat al-Zahra contaron con talleres especializados en la elaboración de piezas de orfebrería. Sin embargo, desgraciadamente, sólo nos han llegado dos arquetas, que se sepa realizadas en talleres cordobeses, la que el Califa al-Hakan II regaló a su hijo Hixam II, conservada en la Catedral de Gerona, y un cofre de marfil con aplicaciones de oro, hoy en el Museo de Kensington¹⁰.

A tenor de lo conservado, en este período sobresalen las arquetas en las que se utiliza la técnica del nielado, para resaltar determinados motivos ornamentales. Igualmente, encontramos esencieros, recipientes que servían para contener perfume o el kohl, destinado a embellecer los párpados y cejas de las mujeres musulmanas. Algunos tesoros fechados en este período, concretamente en el siglo X, contienen piezas de joyería y, sobre todo, monedas que permiten datarlas.

Sin duda, la pieza más interesante de este período es la Arqueta de Hixam II que actualmente se conserva en la Catedral de Gerona. Se trata de una caja con alma de madera, revestida de plata repujada en su color, dorada y nielada. En el espacio que une la tapa, abovedada, con el cuerpo de la arqueta se encuentra la inscripción, en cúfico, que permite fecharla en el año 970 o 976, según los autores¹¹, como un regalo del Califa al-Hakam a su hijo y heredero Hixam II. Además, gracias a la inscripción del reverso del cierre de la arqueta, se sabe que fue una pieza realizada por los maestros Badr y Tarif¹². Es sin duda, como ponen de manifiesto diversos autores, la única gran obra de platería califal, realizada en talleres cordobeses, que ha llegado hasta nosotros¹³. La decoración de la pieza se

10 Merino Castejón, Manuel. "Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes". *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n. 26, 1930. Ed. Tipografía artística. San Álvaro, 17. Córdoba, 1930. p. 58.

11 Para Gómez-Moreno, la fecha de realización de la arqueta tiene que ser el año 970, cuando Hixam fue nombrado heredero de su padre el Califa al-Hakam II, en Gómez-Moreno op. cit. p. 337. Santiago Alcolea, por su parte, también estima el año 970 como fecha de realización de la pieza, Alcolea op.cit. p. 22.

12 AA.VV. *Al-Andalus: Las artes islámicas en España*. Ed. El Viso. Madrid y The Metropolitan Museum of Art. New York, 1992. p. 208.

13 Gómez-Moreno op. cit. y Alcolea op. cit. p. 22.

concentra en el repujado de la plata, y se trata de roleos formados por pequeñas perlas que terminan en hojas trifoliadas y en florecitas de cuatro pétalos junto al cierre, en el interior de los roleos aparecen palmas dobles. Tipo de decoración que permite ponerla en relación con los trabajos ornamentales que se estaban realizando en Córdoba durante el Califato.

Otra pieza significativa es el Esenciero que fue hallado en el Cortijo de la Mora, en la localidad de Lucena (Córdoba), y que actualmente se guarda en el Museo Arqueológico de Córdoba; es una pieza realizada en plata repujada, que servía para contener perfumes. Este esenciero formaba parte de un Tesoro integrado por diez sortijas de plata, cuatro brazaletes de plata y dos arracadas de oro con trabajo de filigrana y otro esenciero o perfumatorio de bronce. Además de dirhams de época de Abd al-Rahman III (912-961), al-Hakam II (961-976) e Hixam II (977-1008); la presencia de estas monedas permiten fechar este esenciero en el siglo X, aunque sin poder establecer un año concreto. Esta pieza es de base circular, cuerpo globular y cuello troncocónico. Conserva el tapón unido al cuerpo por una cadena. La decoración del cuerpo está realizada en repujado en tres bandas, en la inferior aparecen medias lunas al igual que en la superior, la central por el contrario presenta una especie de línea ondulante como si fuera una serpiente¹⁴; se trata de un tipo de decoración muy sencilla.

Otra pieza de este momento es el Esenciero hallado en los Olivos Borrachos en Córdoba (lám. 1¹⁵). Fue encontrado hacia 1924 aproximadamente, en el interior de una vasija de barro junto con numerosas monedas de plata, pertenecientes a los reinados de Abd al-Rahmán III, al-Hakam II e Hixam II, lo que condujo a su datación en el siglo X, en una zona próxima a los Olivos Borrachos, a las afueras de Córdoba; hoy se conserva en el Museo Arqueológico de Córdoba. El esenciero es de plata, de las mismas características que el de Lucena, con el cuerpo decorado en tres bandas: la inferior y la superior son iguales, compuestas por flores de tres pétalos formando una cenefa; la central y más ancha cuenta con una línea ondulante sogueada. En este ejemplo de Córdoba capital, el cuello sí está decorado por medio de arcos de herradura que acogen un elemento vegetal en su interior. El tapón está unido al cuerpo por medio de una cadena y en su interior se encontró una barrita, también de plata, lo que hace suponer la función de este esenciero como recipiente para guardar kohl¹⁶.

De la época califal se conservan dos tesoros muy significativos, tanto por las piezas de joyería como por las monedas que permiten establecer una cronología de

14 AA.VV. *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa occidental*. Catálogo de la exposición. Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura a través de la Fundación El Legado Andalusí. Granada, 2001. p. 219.

15 Imagen tomada del libro de Teresa Pérez Higuera *Objetos e imágenes de al-Ándalus...* p. 145.

16 Castejón, R. "La orfebrería del Califato de Córdoba". *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n. 12, 1925. p. 308.

LÁMINA 1. *Esenciero* (Córdoba).

ejecución muy aproximada. El primero de ellos es el Tesoro hallado en la aldea de Charrilla, en Alcalá la Real (Jaén), fechado con exactitud por las monedas que en él se encontraron entre los años 944 y 947. Las diferentes técnicas empleadas en este tesorillo son las del repujado, hojas de oro batidas, filigrana, cabujones, soldadura y pasta vítrea. Contiene diversas piezas, pero entre todas ellas sobresale sin duda alguna una diadema de oro o posible ceñidor¹⁷, formada por cinco placas rectangulares decoradas en sus bordes por pequeños botones soldados y en el centro presentan un cabujón relleno con pasta vítrea, simulando piedras.

En los extremos de la pieza, hay dos placas triangulares, decoradas con motivos vegetales en repujado, con enganche circular a modo de argollas para el empleo de un hilo o cinta que permitiese la sujeción de la diadema. Las cinco placas rectangulares están enmarcadas en uno de los laterales por una cenefa de pequeños triángulos, decorados interiormente por motivos vegetales que muestran flores de loto en repujado¹⁸.

17 AA.VV.: *Al-Andalus...* op. cit. p. 220: (...) *aunque nada impide que pueda ser un ceñidor, articulada en siete piezas, similar a la pieza del Museum für Islamisches Kunst de Berlín.*

18 *Ibidem.*

Otra pieza sobresaliente de este conjunto es un posible cinturón conformado por seis placas rectangulares, igualmente enmarcadas por botones soldados y con cabujones de pasta vítrea en el centro. El tesoro lo completan una serie de pequeñas piezas o brácteas, de tipo circular, anillos entre los que destaca uno de oro de clara inspiración clásica, piedrecillas y pequeñas perlas, así como cuatro monedas perforadas que hacen suponer su función de elementos pendientes de algún posible collar¹⁹.

El segundo Tesoro conservado de la época califal es el de Ermita Nueva hallado en Alcalá la Real (Jaén); se trata de un cuantioso conjunto en lo que al número de piezas se refiere. Está formado tanto por piezas de joyería como por monedas de plata fechadas entre los años 937 y 1010, que presentan los nombres de todos los califas cordobeses y dos de ellas citan el nombre del Califa fatimí al-Hakim.

El conjunto de joyería, casi todo realizado en oro, muy similar al de la aldea de Charrilla, recoge dos pendientes, dieciséis brácteas, cuatro discos, tres circulares y el otro en forma de lágrima, una pulsera de oro y dos de plata, cuatro anillos y varias piedras y perlas. Los pendientes son muy interesantes; tienen una forma de cesta o semicírculo donde se concentra la decoración dividida en dos zonas o sectores: el principal representado por tres rombos calados, hechos de filigrana, y el sector superior, por su parte, contiene una banda de siete bolitas semiesféricas bordeadas en la parte de arriba por catorce pequeñas pirámides que sirven de remate a la arracada. El cierre consiste en un aro semicircular con cierre en un lateral.

Las brácteas formarían parte de un cinturón; tienen forma de flor de doce lóbulos y presentan en el centro el engaste pertinente para la colocación de piedras, verdes y blancas según los ejemplos conservados. Los discos circulares, dos exactamente iguales y el otro más pequeño, forman su decoración con un engaste central para la disposición de una piedra y una orla de botones semiesféricos, seis en los grandes y nueve en el pequeño. En estos discos se han encontrado unos orificios que denotan la posibilidad de que fueran cosidos a algún tejido. El cuarto medallón, en forma de lágrima, bastante deteriorado, contiene cabujón central y decoración a partir de granitos en todo el perímetro conservado, con una pequeña argollita indicio de que se trató de un colgante.

Las pulseras de plata están compuestas por hilos enrollados en sentido helicoidal, que rematan en dos cilindros huecos para sujetar el cierre. De los anillos o sortijas conservadas, se aprecia en tres de ellos los huecos para contener piedras²⁰.

19 Idem. p. 221.

20 AA.VV.: *El esplendor de los Omeyas...* op. cit. p. 227.

3.2. Época de Taifas

En este período, sobresalen igualmente las arquetas que mantienen la técnica del nielado, como demuestran las conservadas en el Tesoro de la Colegiata de San Isidoro de León, fechadas probablemente con anterioridad al año 1063. Los tesoros fechados en esta época, es decir, entre los siglos X y XI, ofrecen multitud de piezas que continúan la tónica imperante del Califato.

Así, entre las arquetas conservadas en el Tesoro de la Colegiata de San Isidoro de León, podemos destacar un cofre cuadrado, fechado según los autores con anterioridad al año 1063²¹. Está realizado en plata dorada, con los motivos decorativos resaltados por la técnica del nielado. La decoración del cuerpo se estructura en bandas con decoración vegetal, en forma de finos meandros, y una banda con inscripción en cúfico. La tapa, a cuatro aguas, recoge otra gran inscripción cúfica, esta vez con los caracteres más anchos²².

En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conserva otra caja realizada en plata y niel, que con anterioridad formó parte del Tesoro de la Catedral de León. La decoración de la caja es muy sencilla, basada en hojas trifoliadas muy simples, enriquecidas interiormente por unas finísimas espirales, que se unen formando meandros, destacadas del fondo por la técnica del nielado. En la tapa una cenefa de tipo geométrico completa la decoración, aunque en este caso los motivos decorativos aparecen en el color de la plata y el fondo en nielado. En la base de la tapa se encuentra la inscripción en cúfico, que sin embargo no ofrece ningún dato relevante para conocer la fecha o el nombre del que encargó la pieza. Este hecho ha llevado a pensar que pudiera tratarse de una caja elaborada en la época de Taifas, cuando muchos miembros de la clase media encargaban este tipo de objetos similares a los encargados por los príncipes²³.

Por lo que se refiere a los tesoros realizados en la época de Taifas, son varios los ejemplos conservados, destacando el Tesoro de la Walters Art Gallery de Baltimore, como un conjunto formado por una serie de elementos claramente identificados como parte de la joyería islámica de al-Andalus, a tenor de sus similitudes con otros tesoros como el de Lorca o Charrilla, de ahí que haya sido datado en las mismas fechas, finales del siglo X y principios del XI.

Este tesorillo se identificó como descubierto en Madinat al-Zahra²⁴ y está formado por piezas realizadas en oro con piedras y restos de esmalte, siete brácteas destinadas a adornar la indumentaria, piezas que formaban parte de un cinto y diversos elementos integrantes probablemente de una diadema. Las brácteas pre-

21 Gómez-Moreno op. cit. p. 337: (...) parece verosímil que fueran llevadas desde Córdoba en tiempos de Fernando I.

22 Makariou op. cit. fotografía p. 53.

23 Idem. p. 214.

24 Gómez-Moreno op. cit. p. 338.

sentan forma de estrella de seis puntas, cuatro de ellas con cabujón central circular, dos con cabujón estrellado y la última, de mayor tamaño, se trata de una estrella de ocho puntas. Esta última bráctea es muy interesante porque está decorada por tres círculos concéntricos, que acogen una semiesfera gallonada en el centro. También destacan en este conjunto, dos piezas circulares con enganches en los bordes que pudieron servir como colgantes.

Los elementos entendidos como parte de un cinto son muy interesantes. Consisten, por un lado, en una serie de once piezas, que se colocaban verticalmente, formadas por tres círculos dispuestos en línea con cabujones. Por otro lado, destacan cinco elementos en forma de grupos de tres peces, decorados con vermiculado y con cabujones en los ojos para disponer pasta vítrea. Finalmente, una hebilla en forma de trébol con cabujones y enganche completaría el cinto.

La diadema estaría formada por una serie de piezas pequeñas constituidas por tres lóbulos siendo el central mayor, dispuestos igualmente en línea para ser colocados verticalmente. El tesorillo cuenta además con dos piezas en forma de hojas con tres cabujones, que rematarían la diadema y dos cuentas rectangulares con cupulillas caladas en los lados mayores y cabujones en el cuerpo²⁵.

El Tesoro hallado en Garrucha (Almería), fechado en la misma época, siglos X y XI, está compuesto por dos brazaletes, una ajorca y fragmento de collar realizados en plata, plata dorada y nielada, conservado en la actualidad en el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid. Los restos del collar se basan en cuatro cuentas esféricas de chapa repujada y nielada sobre fondo dorado, decoradas por bajorrelieves en dos diseños diferentes: tres de ellas presentan decoración de losanges con tréboles en los extremos y la cuarta tiene tres tondos que cobijan en su interior las figuras de una liebre, un pavo y un león, las tres de perfil y con una hojita en la boca o pico²⁶.

Pero será sin duda la ajorca de plata en su color, nielada y dorada, la pieza más destacada del tesoro; se trata de un cilindro articulado en sus dos secciones por una bisagra. Cada sección está formada por dos chapas, más grande la exterior que se dobla en los bordes hacia dentro para así unirse a la otra. Las chapas internas presentan una inscripción dentro de un marco rectangular, donde se puede leer *No hay más Dios que Allàh*²⁷. Las exteriores, doradas, presentan botones soldados en orlas que forman marcos, en los que se sitúan bandas con decoración de roleos nielados sobre blanco, estando lo demás en dorado y generando, por tanto, un contraste cromático muy vistoso. En el centro de cada una de estas chapas externas de las dos secciones, aparecen unos anillos también con botones, pero serán las dos liebres, situadas a cada lado del anillo en nielado, lo más llamativo de la ajorca.

25 AA. VV.: *Al-Andalus...* op. cit. p. 222 y 223.

26 Gómez-Moreno op. cit. p. 338.

27 AA.VV.: *El esplendor de los Omeyas...* op. cit. p. 223.



LÁMINA 2. Arracadas (Lorca).

En Loja (Granada) se encontró otro Tesoro, conservado en el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid y fechado entre los siglos X y XI. Está formado por dos brazaletes, un fragmento de collar y veinticuatro brácteas, posiblemente para ser cosidas sobre tejido e incluso algunas de ellas formaran parte de algún ceñidor. Los brazaletes de plata son circulares, cinco alambres se enrollan en sentido helicoidal y termina en ambos extremos en dos piezas huecas que simulan cabezas de serpientes, ornadas con ondas de filigrana, sujetando entre sus bocas el pasador que hace las veces de cierre. Se trata de un tipo de brazaletes que no es muy habitual en la orfebrería musulmana, quizá proceda de otros ejemplos griegos o celtibéricos²⁸.

El fragmento de collar se compone por cuentas de diferentes tamaños, formas y materiales. Las brácteas están realizadas en cobre dorado, plata y oro, la mayoría de ellas reproducen la forma de una roseta lobulada, con un engaste central para disponer en su interior pasta vítrea. El número de lóbulos será variado, nueve, doce o catorce, con diferentes decoraciones, granulados, botones soldados o filigranas, incluso hay dos brácteas muy interesantes pues reproducen la forma de

28 Para Gómez-Moreno, es muy probable que este tipo de brazaletes andalusíes tuviesen un ascendente en los torques prerromanos de Andalucía, realizados con (...) *tubos retorcidos y bellotas a sus cabos*. Gómez-Moreno op. cit. p. 338.

una gota de agua y de una estrella de nueve puntas, presentando ésta última una exquisita labor de filigrana en forma de ochos, rellenando los distintos espacios de la estrella²⁹.

Del Tesoro de Lorca (Murcia) se conservan una serie de piezas, entre las que destacan dos arracadas muy interesantes (lám. 2³⁰), conservadas en la actualidad en el Victoria and Albert Museum de Londres, fechadas en la época de Taifas, primer tercio del siglo XI, por las monedas que las acompañaban. Se trata de unos pendientes muy significativos porque representan una estética considerablemente alejada de los modelos conocidos y conservados. Efectivamente, su construcción está basada en un aro en el que se han engarzado cinco esferas, a las que se han soldado placas cuadradas en la central y circulares en las laterales, dispuestas de manera que parecen cogollos. En las placas encontramos pequeños orificios para el engaste de diminutas perlas o bolitas de oro. A propósito de la estética de las arracadas, los historiadores han puesto de manifiesto su alejamiento del modelo fatimí, habitual en al-Andalus, y su relación con modelos romanos y visigodos, a partir de las piezas cuadradas que rodean la esfera central³¹.

De la época de Taifas también se ha conservado un esenciero de una calidad extraordinaria, realizado en plata con baño de oro y nielado y fechado entre los siglos XI y XII a tenor de la información que proporciona la inscripción, situada en la parte superior del cuerpo, en la que se dice que fue encargado por Mu'ayyid al-Dawla (1045-1103), segundo monarca independiente de Albarracín, como regalo para su esposa Zahr, cuando era príncipe heredero.

El recipiente muestra cuerpo globular y cuello estrecho, con dos asas laterales; la decoración por su parte se extiende por todo el recipiente, destacada en nielado sobre el fondo claro. La decoración del cuerpo se articula por medio de hojas de parra, rellenas interiormente por finos arabescos, que se enrollan graciosamente, cerca del cuello se sitúa una pareja de gacelas y lo mismo ocurre cerca de la base, pero en este caso se trata de una pareja de pavos. En el cuello predomina la decoración geométrica concentrada en bandas o cenefas ornamentales³².

3.3. Época Almorávide y Almohade

Se mantienen las mismas técnicas de orfebrería y las mismas tipologías de piezas, como pone de manifiesto el tesoro hallado en Palma de Mallorca, que en

29 AA.VV.: *El esplendor de los Omeyas...* op. cit. p. 225 y 226.

30 Imagen tomada de AA.VV. *Al-Andalus...*p. 221.

31 AA.VV.: *Al-Andalus...*op. cit. p. 221.

32 La adscripción de la pieza a un taller resulta difícil dado que, por la similitud de las hojas con la decoración arquitectónica de la Aljafería de Zaragoza, podría tratarse de un objeto elaborado en la propia corte de Albarracín, muy exquisita y refinada a imitación de la califal de Córdoba. Sin embargo, las condiciones políticas del momento no eran las más apropiadas para el despegue de un taller de metalistería de tamaño exquisitez. Idem. p. 219.

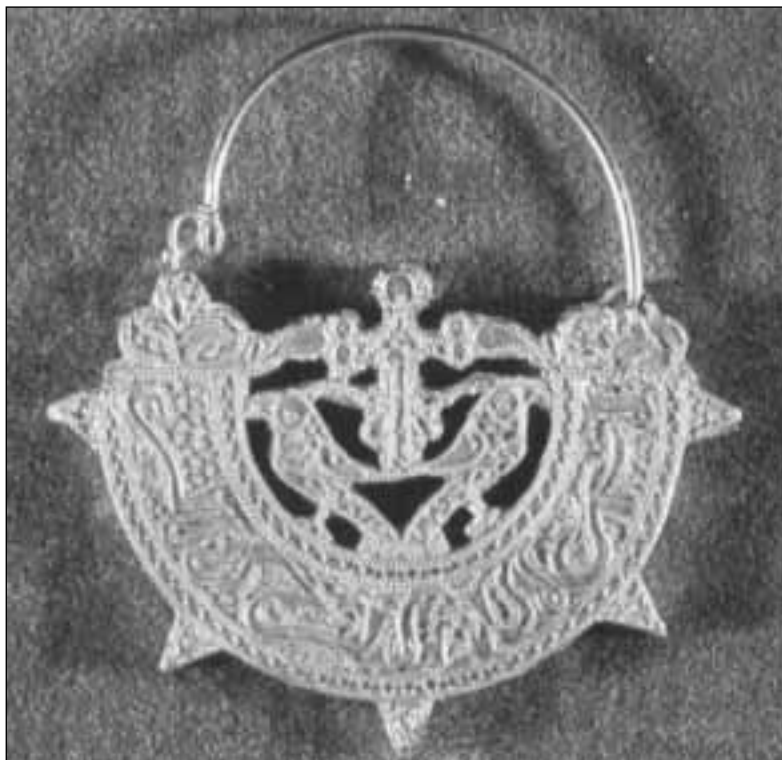


LÁMINA 3. Arracadas (Palma de Mallorca).

este caso contiene un mayor número de piedras de colores como cuentas del collar. Está fechado entre los siglos XII³³ y XIII³⁴, según las monedas que en él se hallaron, por lo que podría pertenecer al período almorávide o almohade. El conjunto, encontrado en el interior de una vasija y conservado en el Museo de la ciudad, es muy interesante pues está formado por diversas piezas, entre las que sobresalen un grupo destacado de monedas, dos arracadas, brazaletes, pulseras, numerosas brácteas, anillos, un amuleto y un collar, que ha sido reconstruido partiendo de las diferentes cuentas y abalorios conservados.

Las dos arracadas están realizadas con planchas de oro y adoptan la forma de media luna con cinco apéndices triangulares en la parte inferior (lám. 3³⁵). La decoración se encuentra en ambas caras distribuida en tres sectores: la parte inferior recoge la banda epigráfica con la basmala, habitual frase coránica: *en el nom-*

33 Idem. p. 300.

34 A.A.V.V. *El Tesor d'Època Almohade*. Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Esports Govern Balear. Palma de Mallorca, 1991. p. 7.

35 Imagen tomada de AA.VV. *El Tesor d'Època Almohade...*p. 6.

bre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. La parte central está presidida por la presencia de dos aves rampantes contrapuestas en posición de reposo, en torno a una manifestación muy estilizada del árbol de la vida que actúa como eje de simetría. La tercera zona o sector cuenta con dos flores de tres lóbulos, para algunos autores flores de loto³⁶, que rematan la banda epigráfica de la zona inferior y, por supuesto, por la anilla de sujeción de la arracada.

El collar sería de dos vueltas, a tenor de las cuentas conservadas, formado por diversos componentes: bolas esféricas, piezas de filigrana que servirían como alargadores en forma tubular, huecas, que terminan en ambos extremos en pequeñas bolitas también de oro y diferentes tipos de ágatas, de color verde y rojo, y también bolas blancas. Entre las monedas de oro conservadas en este tesoro, destacan tres por presentar unas anillas, signo inequívoco de que fueron modificadas por medio de este enganche para reutilizarlas como elementos colgantes, costumbre habitual en la orfebrería islámica. Puesto que todas estas piezas aparecieron sueltas, el collar ha tenido que ser reconstruido, basándose para ello en modelos norteafricanos actuales, debido a la similitud de piezas.

El hallazgo de tres pulseras y dos brazaletes pone de manifiesto la importancia y riqueza del tesoro. Los dos brazaletes son de plata en su color y plata nielada para los motivos ornamentales e inscripciones. Entre los motivos decorativos se puede distinguir en uno de ellos, la mano de Fátima, en un tono más oscuro, como un símbolo de protección para el portador del brazalete. Las inscripciones que decoran los brazaletes combinan las escrituras cúfica y nesjí, lo que demuestra que estos brazaletes fueron realizados a finales del siglo XII, momento en el que los dos tipos de escritura comenzaban a darse por igual en al-Andalus. El resto de la decoración de los brazaletes está realizada por incisiones que reproducen motivos vegetales y geométricos

Diversos tipos de anillos se encontraron también en este Tesoro, uno de ellos muy interesante, realizado en plata, pues presenta un adorno en forma de tronco de pirámide de base hexagonal, decorada con incisiones geométricas. El colgante o amuleto de plata, de carácter mágico, presenta una cartela, en la que se puede leer en ambas caras versículos del Corán; en una de las caras el texto está escrito en letra cúfica, mientras que en la otra cara está en cursiva.

El conjunto de las brácteas está formado por veinticuatro pequeñas placas de oro en forma de roseta de cuatro pétalos, que presentan una bolita semiesférica en el centro y decoración de filigrana añadida en algunas de ellas. Se supone que serían elementos decorativos aplicados a la ropa, complementados por un aplique de oro en forma de la estrella de Salomón que conserva restos de pasta vítrea en pequeños casetones³⁷.

36 AA. VV.: *Al-Andalus...* op. cit. p. 300.

37 AA. VV.: *El Tesoro d'Època...* op. cit. p. 9-31.

Probablemente de este período sea el Amuleto con cuadrado mágico del Museo Arqueológico Nacional de Madrid; aunque no está fechado con exactitud, los historiadores encargados de su estudio lo sitúan en época almohade e incluso post-almohade, precisamente por el parecido que presenta con los dirhams almohades, cuadrado y de plata. Juan José Rodríguez Lorente lo encontró en el fondo del Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, quien junto a Hans Dieter Kind emprendió un estudio acerca de esta pieza. Es un cuadrado de plata, que ha sido perforado probablemente para ser colgado, con dieciséis cuadraditos o casillas en relieve que representan números en una cara y las letras en árabe correspondientes en la otra.

La investigación de dichos autores condujo a la conclusión de que se trataba de un amuleto mágico, muy utilizados en la cultura islámica como protectores de mal y de los malos espíritus, ya que curiosamente algunas de las letras que aparecen en el reverso forman palabras árabes relacionadas precisamente con la protección, una interpretación que indudablemente refuerza la teoría que identifica esta pieza con un amuleto. Esas palabras, compuestas por algunas de las letras de la primera línea horizontal del reverso, son: *Ayat* traducido como milagros o presagios, *Yad* como la mano o la ayuda y *Dal* interpretada como una abreviación de uno de los noventa y nueve nombres de Dios, *al-da'im*, el permanente, de modo que pudiera resultar una fórmula protectora que reza “Milagrosa ayuda de Dios, el permanente”³⁸.

3.4. Época nazarí

El último Reino musulmán de la Península era una corte muy suntuosa y esto, sin duda, se traduce en abundantes encargos de piezas de joyería. Por las fuentes, se sabe de la enorme demanda de joyas que las mujeres granadinas tenían³⁹, una demanda que, indudablemente, se veía satisfecha por activos talleres de maestros orfebres, en lo que se aprecia respecto de los períodos anteriores, aun manteniéndose las mismas técnicas, una ampliación del esmalte, que será más utilizado y con una mayor gama cromática. Sin embargo, de todo lo que pudo ser la orfebrería nazarí, se han conservado muy pocas piezas, pues, como bien apunta Leopoldo Torres Balbás, se fundieron para aprovechar el metal y las piedras⁴⁰. De este modo, lo que ha llegado hasta nuestros días se traduce en piezas corrientes, pero no por ello menos importantes, pues dejan constancia de las tendencias y del saber hacer en la orfebrería de aquellos momentos.

38 Rodríguez Lorente, J.J. y Kind H.D. “Un amuleto arábigo con un cuadrado mágico en el Moneterario del Museo Arqueológico Nacional de Madrid”. *Al-Qantara. Revista de Estudios árabes*. Vol. XII, fasc. 2 (1991). Ed. C.S.I.C. Madrid, 1991. p. 405.

39 Pérez Higuera op. cit. p. 142: (...) *la referencia de Ibn al-Jatib sobre lo que califica de “desenfreno” entre las mujeres de Granada que rivalizaban en el arte de adornarse con alhajas y vestidos.*

40 Torres Balbás op. cit. p. 230.

En efecto, entre las escasas piezas conservadas, fragmentos de collares, brazaletes o cinturones, sobresalen como una labor independiente las armas y, más concretamente, la aplicación de plata y oro en muchas de las empuñaduras de espadas y dagas nazaríes, únicos vestigios del armamento andalusí que han llegado hasta nuestros días. Las espadas nazaríes conservadas ponen de manifiesto que se trataban de piezas de lujo por el trabajo de orfebrería realizado en las empuñaduras y vainas, junto con emblemas y escudos de la dinastía nazarí. Las empuñaduras, realizadas en plata o bronce, contienen decoración de damasquinado, nielado, engaste de piedras y esmaltes, marfil y filigrana, con variantes decorativas en los arriaces que incluso marcan una evolución cronológica. El patrimonio conservado de armamento nazarí se completa con otros elementos como las llamadas dagas “de orejas”, estoques o vainas, donde se observan también labores de orfebrería.

La espada de Boabdil es, sin duda alguna, el ejemplo más representativo, arrebatada al último sultán nazarí en la batalla Lucena del año 1483, cuando Boabdil fue apresado por Diego Fernández de Córdoba. La espada, fechada en el siglo XV y conservada en el Museo del Ejército de Madrid, presenta una empuñadura muy rica, de plata dorada, como corresponde a la espada de un sultán, una pieza de marfil central y unos arriaces exquisitamente decorados por técnicas de damasquinado, filigrana, nielado, repujado y esmaltes⁴¹. La vaina ofrece decoración de hilos de plata dorada que siguen un diseño geométrico que se corresponde con el de la empuñadura, estrellas de ocho puntas y crucetas, con esmaltes de color rojo y blanco, todo enmarcado por filigrana⁴².

Quizá pertenecientes a algún tesoro con piezas de joyería de uso personal, sobresalen cinco piezas de oro procedentes de un cinto fechadas en el siglo XIV, conservadas en la actualidad en el Museum für Islamische Kunst de Berlín. Las piezas centrales son cuatro, de forma rectangular, articulables por medio de unas oquedades en sus lados mayores, que presentan una serie de tres motivos centrales, dos semiesferas gallonadas y un cabujón, en el que iría colocado una piedra. El fondo de las placas está muy decorado por medio de hilos que forman espirales concéntricas, una cenefa en forma de almenas remata los lados menores. La quinta placa es triangular y se sitúa adosada a una de las placas, sin duda como remate lateral del cinturón por la pequeña argolla que tiene en el vértice. En cada una de las placas, en la parte superior, aparecen letras árabes en nesjí, martilladas sobre el fondo de espirales, que forman palabras en las que puede leerse *felicidad* en una o *victorioso* en otra⁴³.

Igualmente, destacan las piezas de un collar (lám. 4⁴⁴) realizado posiblemente por orfebres musulmanes del Reino nazarí para un monarca cristiano, según se

41 Torres Balbás op. cit. p. 231 y 232.

42 AA. VV.: *Al-Andalus...*p. 288 y 290.

43 Idem. p. 301.

44 Imagen tomada de AA. VV.: *Al-Andalus...*p. 303.



LÁMINA 4. Collar.

deduce de una inscripción en el colgante circular que reza: *Ave María Gracia Plena*. Se trata de un conjunto de cinco alargadores tubulares, cuatro colgantes de cinco puntas que asemejan flores de loto, un motivo ornamental que como hemos visto, en opinión de algunos autores, en realidad reproduce el perfil de dos aves espaldadas a un frasco central y, finalmente, un colgante circular orlado en su perímetro por pequeños lóbulos con agujeros para esmaltes. Todas las piezas están realizadas en oro y han sido fechadas en el siglo XV, conservándose en la actualidad en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Los cinco colgantes, al igual que los alargadores, presentan celdillas para esmaltes, en algunas conservados, en colores granate, verde y blanco en vistosas combinaciones⁴⁵, que pone de manifiesto la ampliación de la técnica del esmalte en época nazarí.

Para concluir con la orfebrería de la etapa nazarí, hay que destacar las piezas procedentes de un Tesoro hallado en Bentarique (Granada), consistentes en dos pares de ajorcas, utilizadas como brazaletes e incluso como tobilleras, realizadas

45 Idem. p. 302.

en oro repujado y grabado⁴⁶. En el mismo tesoro sobresale, además, un precioso collar, que podemos fechar hacia los siglos XIV o XV, conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

4. CONCLUSIÓN:

Hemos visto como, a pesar de los escasos ejemplos conservados de orfebrería andalusí y de la escasez de documentos que hagan referencia a estas piezas, el interés de los gobernantes y dirigentes musulmanes de al-Andalus por atesorar objetos realizados en materiales nobles fue muy importante, ya que su valor social se acrecentaba en función del valor de las piezas que poseían. Arquetas y esencieros constituyen elementos habituales en los ajuares personales de hombres y mujeres. Las piezas de joyería mantienen unas técnicas y tipologías a lo largo de todas las etapas sin apenas variantes. La conjunción en estas piezas de joyería, de metales nobles como el oro o la plata con piedras preciosas o esmaltes, indica la continuidad de técnicas antiguas y, desde luego, el gusto por la ostentación, vehículo fundamental en la transmisión del poder político o social.

Pero, sin duda, serán las labores ornamentales, vegetales y geométricas, de estas piezas de la orfebrería andalusí las que marquen una continuidad en la platería cristiana renaciente; muchos de estos diseños musulmanes de lacería y arabescos vegetales se reproducían en grabados que, sin duda, sirvieron de plantillas para los plateros del siglo XVI.

Por otra parte, hay que destacar el interés de monarcas cristianos por la tenencia de joyas musulmanas o realizadas a “la manera musulmana”. En este caso, un buen ejemplo lo constituye la Reina Isabel la Católica, quien contaba entre sus joyas con piezas musulmanas procedentes de botines de guerra y regalos, pero también con joyas encargadas a plateros cristianos según diseños musulmanes. Sirva como ejemplo de esto último, un broche con la estrella de Salomón, piedra central y esmaltes, que se creía había pertenecido a la madre de Boabdil⁴⁷.

46 Torres Balbás op. cit. p. 231.

47 A.A.V.V. *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*: Arbeteta Mira, L. “Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V”. Ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 2000. p. 25 y 26 y Manuel Gómez-Moreno “Joyas árabes de la Reina Católica”. *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios árabes de Madrid y Granada*. V. VIII (1943). Ed. Consejo superior de Investigaciones científicas. Patronato Menéndez y Pelayo-Instituto Benito Arias Montano. Madrid, 1943. p. 473-475.

La platería en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ

Universitat de València

ENRIQUE LÓPEZ CATALÁ

Museo de Bellas Artes de Valencia

El estudio de la platería valenciana está por hacer en su conjunto, aunque se han realizado trabajos parciales. Entre ellos cabe destacar los de Roque Chabás, de finales del siglo XIX, José Sanchis Sivera, durante el primer tercio del siglo XX, y, más recientemente, los de Catalá, Soler o Ferri, entre otros. También han contribuido a conocer y difundir las distintas piezas conservadas, las fichas de catálogos de exposición. Nuestro escrito se enmarca dentro de un proyecto más amplio, pues pretende analizar la plata y los plateros de las iglesias de la ciudad de Valencia, donde aún se guardan numerosas obras si tenemos en cuenta algunos avatares acontecidos como la Francesada, la Desamortización o la Guerra Civil de 1936. Esta labor es difícil ya que al valor intrínseco de los objetos hay que sumar, en ocasiones, la escasa colaboración de algunas instituciones. Por ello hemos comenzado nuestra tarea en la iglesia parroquial de Santa Cruz, donde nos han ofrecido todo tipo facilidades¹, a pesar de que ésta no conserva el mejor ajuar de la ciudad.

1 Queremos agradecer al reverendo don José Ramón Crespo López, responsable de la Parroquia de Santa Cruz, la confianza que nos ha otorgado para estudiar las piezas del templo.

LA PARROQUIA DE SANTA CRUZ Y SU HISTORIA

La fundación de la Parroquia de Santa Cruz data de la época de la Conquista. En 1239 ya estaba instituida². Su antigua fábrica era medieval. En 1683 se decide su reconstrucción³. Después de la Desamortización, en 1842, la Parroquia fue trasladada a la iglesia del antiguo convento del Carmen Calzado⁴, derribándose el antiguo templo por amenazar ruina⁵.

El antiguo cenobio del Carmen está ubicado en el mismo barrio de Roteros. Tiene su origen en un real privilegio de Pedro III de Aragón, otorgado en 1281⁶. La iglesia es consagrada en 1343⁷. Se realizan reformas en el siglo XVI⁸ y, a lo largo del Seiscientos, se llevan a cabo importantes obras en las que se amplía la nave y se construye la sacristía y la capilla de la Comunión –ésta, la primera de su tipo conocida en Valencia⁹-. A pesar de no existir documentación directa, se sabe de la intervención del fraile carmelita Gaspar de Sant Martí en las obras del templo y monasterio¹⁰. Una de las capillas más importantes es la de la Virgen del Carmen –cuya cronología comprende de 1774 a 1783–. Es obra del arquitecto Vicente Gascó, quien levantó una vigorosa estructura oval inspirándose en modelos clásicos¹¹. La fachada, diseñada por Gaspar de Sant Martí, es realizada en dos fases. La primera acusa el vocabulario tardomanierista de este arquitecto. La segunda introduce el acento barroco con columnas salomónicas y cornisas quebradas. En ella intervienen Juan Bautista Viñes, José Bonet y Leonardo Julio Capuz, a quien se asignan las esculturas¹².

2 J. TEIXIDOR: *Antigüedades de Valencia*. Tomo I. Valencia, 1895 (Ed. Facsímil, Valencia, 1985). p. 217. Esta noticia procede de las adiciones que Roque Chabás añade al libro del padre Teixidor, quien indicaba que la Parroquia figuraba, por primera vez, en un documento de 1245.

3 F. PINGARRÓN: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia, 1998. pp. 185-189.

4 M. de CRUILLES: *Guía urbana de Valencia*. Tomo I, Valencia, 1876 (Ed. Facsímil, Valencia, 1979). pp. 113-114.

5 T. LLORENTE: *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Valencia. 1889 (Ed. facsímil, Valencia, 1980), v. I. p. 742.

6 J. TEIXIDOR: *Antigüedades...* Tomo II, pp. 37-38.

7 J. M. ORTIZ: *Carta en que se da noticia de algunas antigüedades del Real Convento de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Valencia*. Valencia, 1779. p. 15.

8 D. GARCÍA HINAREJOS: “Iglesia y convento del Carmen (Valencia)” en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*. Valencia, 1995. Tomo X. pp. 130-132.

9 F. BENITO y J. BÉRCHEZ: “Iglesia y convento del Carmen” en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, 1983. Tomo II. p. 444.

10 F. PINGARRÓN: *Opus cit.* p. 323.

11 J. BÉRCHEZ: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilibert*. Valencia, 1987. pp. 162-164.

12 D. GARCÍA HINAREJOS: *La arquitectura del convento del Carmen de Valencia*. Valencia, 1989. pp. 31-32.

La Parroquia de Santa Cruz ha sido relacionada con varias cofradías. Una de ellas es la de los ciegos oracioneros, fundada por privilegio de Alfonso IV en 1329. Ésta nunca tuvo su sede en este templo, sino en su propia casa, donde todavía la conoció Teixidor¹³. Otra cofradía destacada fue la del Sufragio, cuya fecha de erección desconocemos, y que se trasladó con la Parroquia al antiguo monasterio carmelitano¹⁴. En ella se conserva una imagen de la Virgen, de madera encarnada y policromada, con esta advocación que se atribuye a Leonardo Julio Capuz. Quizá, como era frecuente entonces, esta imagen poseería piezas de plata importantes, a tenor de la corona y la aureola actuales, que, no obstante su exiguo valor, pretenden acaso emular las piezas perdidas. En la misma línea está el ajuar de la Virgen de Agosto¹⁵, de la segunda mitad del siglo XX y de escasa importancia, que sin duda recrea diversas obras de calidad ya desaparecidas. En el convento del Carmen, por otra parte, se fundó la cofradía de la patrona en 1606¹⁶, todavía existente en la actualidad.

LA COLECCIÓN DE PLATERÍA

La Parroquia de Santa Cruz de Valencia guarda una colección de platería de carácter muy desigual. Contiene piezas cuya cronología se encuadra entre los siglos XVI y XX. Desconocemos su procedencia y, a falta del archivo histórico, desaparecido en 1936, de momento, no es posible afirmar cómo algunas llegaron aquí. Si sabemos que las obras del siglo XX fueron realizadas expresamente para esta iglesia. Durante la Guerra Civil la colección fue ocultada por personas que eran conscientes, sobre todo, del valor –material y artístico– de su cruz mayor, símbolo de la comunidad parroquial.

El presente trabajo pretende analizar la colección y poner de relieve los plateros que la llevaron a cabo. Si bien algunos no se han podido identificar, otros son contemporáneos, pero de reconocido prestigio. Se trata de un primer estudio y una primera valoración que, estamos seguros, se completará en un futuro no muy lejano. Algunas obras son ya conocidas por los investigadores. A ello ha contribui-

13 J. TEIXIDOR: *Antigüedades...* Tomo I. pp. 373-376.

14 *Valencia en la mano, ó sea Manual de forasteros. Guía cierta y segura para encontrar las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella, sin necesidad de preguntar: contiene además, por medio de apéndice, las mejoras introducidas hasta el día, y muchos artículos y noticias interesantes, como se advierte por sola la lectura del índice.* Valencia, 1852 (Ed. facsímil, Valencia, 1979). p. 60.

15 José Esteve Bonet labró una Virgen de Agosto para Santa Cruz en 1772. Cfr. A. IGUAL ÚBEDA: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII.* Valencia, 1971. p. 46. Lo más probable es que se realizara un ajuar para esta imagen compuesto de láurea, corona, media luna y tarjón.

16 *Ordenanzas de la cofradía de Nuestra Señora del Carmen fundada y existente en la iglesia parroquial de Santa Cruz de la ciudad de Valencia.* Ruzafa. Imprenta de Manuel Piles. 1865. La documentación de la Bula, custodiada en el Palacio Arzobispal de Valencia, pereció en 1936.



LÁMINA 1. *Diego López y obrador de los Orrico. Cruz procesional.*

do la exposición Orfebrería y Sedas Valencianas, organizada por el Ayuntamiento de Valencia en 1982, y el inventario de la *Generalitat Valenciana*.

La pieza más antigua y valiosa es la cruz procesional (lám. 1). Esta pertenece a mediados del Quinientos, aunque se reformó a fines el siglo XIX o comienzos de la centuria siguiente. Entre 2002 y 2003 se restauró en el obrador de los Hermanos Piró¹⁷. Se trata de una cruz latina constituida por brazos, nudo y caña¹⁸. Combina plata blanca y dorada, sobre alma de madera, y ha sido labrada por medio de la

17 Archivo Parroquial de Santa Cruz de Valencia. Proyecto de restauración. s/p. Solicitud del cura-párroco para que la *Conselleria de Cultura i Educació* sufrague la restauración. s/p.

18 Sus medidas son 132 cm de alto, 73'7 x 64'5 cm el árbol.

fundición, el cincelado y el repujado. Los brazos abalaustrados –acabados en ensanches cruciformes, sin medallones en los extremos, y perillones– se separan del crucero circular por cuatro cuerpos cuadrilobulados con un florón de acanto. El brazo inferior acaba en una línea recta y descansa sobre un tondo y un cuerpo rectangular que lo une a la manzana. Todo el perímetro está rodeado, en el interior, por láureas y, en el exterior, por una crestería de conchas fundidas. La superficie abalaustrada se cubre con grutescos, que reproducen figuras monstruosas, cabezas de ángeles y motivos vegetales, así como *candelieri*. Por su decoración, el árbol pertenece a la década de 1550. La figura del Crucificado –realizada mediante repujado y cincelado– no es original, al igual que los perillones que rematan los brazos¹⁹. Acaso todos estos elementos fueran obra de la reforma de fines del siglo XIX o principios del XX.

En cuanto a la iconografía del árbol distinguimos en el anverso a Cristo. A su espalda destacan las figuras del sol y la luna con rasgos humanos, complementadas con cinco estrellas en dos grupos: uno de tres, referente al sol, y otro de dos, referente a la luna, aludiendo a un mensaje que entronca con la antigüedad clásica²⁰. En los brazos está Dios Padre bendiciendo junto a dos cabezas de querubines en la parte superior y, abajo, una calavera con tibias. La parte central representa el Calvario, situando a la Virgen María a la derecha y a san Juan Evangelista a la izquierda. El Crucificado es muy expresivo. Asido con tres clavos, está en trance de expiración. Muestra una anatomía cuidada y el paño de pureza se anuda con una cuerda, dejando un trozo de cadera a la vista. La corona de espinas no está labrada en la misma pieza sino que está añadida. El tondo inferior representa la resurrección de Adán.

En el reverso, el crucero acoge a la Anunciación: el arcángel Gabriel comunica a María que será madre del Hijo de Dios. Los brazos muestran, arriba, a santa Catalina con la rueda de su martirio, san Juan Bautista con el cordero a la derecha y a Santiago a la izquierda. En el interior de estos, cuatro tondos dorados representan el Tetramorfos: el águila, el toro, el león y el ángel. En oposición a la figura de Adán del anverso, está el mártir Bartolomé sosteniendo el cuchillo. Muchos de estos santos van acompañados de cipreses, aludiendo a un fondo de paisaje, y, alrededor del crucero, hay cuatro cabezas de querubines dentro de tondos calados rematados por perillones y motivos curvilíneos. La mayoría de estas figuras serían tomadas de grabados contemporáneos.

La manzana es una estructura arquitectónica de sección cuadrada, a modo de templete. Decorada con serlianas, *candelieri* y grutescos, tiene cuatro cuerpos con

19 En la restauración realizada por el obrador de Piró, se sustituyó el alma de madera de la caña por una estructura metálica.

20 La proporción 3:2, cuya suma es 5, fue un número sagrado para los pitagóricos y, junto con el sol y la luna, a los que hace referencia, indica la armónica unión de los opuestos, el principio de la vida. También aparece en las obras de Hildegard von Bingen. Véase *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Edición a cargo de Victoria Cirlot). Madrid, 2001, p. 102.

columnas corintias que albergan otras tantas hornacinas aveneradas con imágenes de santos. La parte superior, cupulada, exhibe dragones que la unen al cuerpo principal. La inferior, sustentada por cuatro tenantes con cabeza y manos, es abombada y se adorna con cabezas de querubines alados. Es posible que ésta, a excepción de los tenantes, sea el único fragmento original que subsiste de la antigua macolla, junto con la caña, esta última ornamentada con acantos y óvalos muy estilizados.

La iconografía del nudo pone de manifiesto que éste se realizó *ex profeso* para la Parroquia de Santa Cruz de Valencia, pues dos de las figuras representadas están relacionadas con el instrumento del martirio de Jesucristo y las otras dos con devociones de la comunidad. En el anverso está san José con el Niño y en el reverso la Purísima Concepción. A la izquierda se sitúa la imagen de santa Elena, que encontró el sagrado madero en Jerusalén, y a la derecha Constantino el Grande, quien venció en la batalla llevándolo como escudo. Los modelos utilizados para estas imágenes nos son conocidos. San José repite la iconografía habitual, mientras que la Purísima reproduce el tipo codificado por Joan de Joanes en numerosas tablas, entre las que sobresale la de la iglesia de la Compañía de Valencia. Santa Elena debe de inspirarse en la imagen que había en la Parroquia. Ésta fue reproducida en una estampa de Francisco Jordán, según dibujo de Vicente López, y en el rollo, de autor anónimo, de la procesión del Corpus de Valencia conservado en el Archivo Histórico Municipal de Valencia²¹. El tipo es similar al que Esteve Bonet esculpe para la Parroquia de la misma advocación de Palma de Mallorca. Para Constantino el Grande el artista se inspiró en el Augusto de Prima Porta.

El árbol de la cruz es obra de Diego López, pues su marca –DIEGO/LOPE3 (lám. 1)– aparece repetida cuatro veces. Este platero, por lo que se conoce hoy en día, está activo en Coria durante el siglo XVI. Sólo sabemos de otra pieza suya, datada en 1548, un copón que se conserva en la iglesia de la Asunción de Villanueva de la Sierra (Cáceres)²², además de numerosas referencias documentales²³. La calidad, formas y decoración del copón, al igual que ocurre en la cruz de la iglesia valenciana, hacen pensar en la autoría de este artífice, a pesar de que el mismo López fuese también contraste de Coria entre 1566 y 1567²⁴. Estamos ante un autor maduro, que acepta y asume con rotundidad los gustos del Renacimiento italiano. La tipología de la cruz es claramente castellana. Se ha dicho que tiene su

21 Se ha dicho que, en 1790, José Esteve Bonet realizó para Santa Cruz una imagen de Santa Elena arrodillada sobre un peñasco adorando la cruz. Cfr. J. V. MARTÍ MALLOL: *Biografía de D. José Esteve Bonet*. Castellón, 1817. pp. 48-49. Sin embargo, la estampa y el rollo del Corpus la muestran de pie sosteniendo la cruz.

22 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN: *La orfebrería religiosa en la diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)*. Vol. I. Cáceres. 1987, p. 639.

23 García Mogollón lo documenta hasta 1578. Cfr. *Ibid.* Vol. II. pp. 913-916.

24 *Ibid.* Vol. I. p. 69.

origen en Burgos y que el modelo deriva de la que Juan de Horna realizó para la catedral de esa ciudad, aunque, en la creación del tipo, intervienen también otros plateros como Francisco de Vivar y Miguel de Espinosa²⁵. El modelo se difundió por las dos Castillas, La Rioja, Navarra, País Vasco y Extremadura²⁶.

La reforma de los siglos XIX y XX fue llevada a cabo por el obrador de los Orrico, ya que lleva su marca –ORRICO– (lám. 1). Éste, uno de los de mayor renombre dentro de la platería valenciana contemporánea, es fundado por Miguel Orrico Laroca. Miguel, pues todos sus sucesores se llamaron Manuel, nació en la localidad italiana de Trecchina, provincia de Potenza, hacia 1835²⁷ y joven se instaló en la ciudad de Valencia²⁸. Debió de casarse en dos ocasiones, la segunda con Josefa Rigal Gómez, natural de Gandía, con la que tuvo al menos dos hijas, según el primer padrón consultado. Miguel aprueba como maestro platero el 12 de julio de 1882, en clase de matriculado²⁹. La última noticia que conocemos de él corresponde a 1904, año en está empadronado en la calle Ausias March, Distrito de la Audiencia³⁰.

El continuador del obrador es Manuel Orrico Guzmán, nacido, según se desprende de su segundo apellido, de un matrimonio anterior de Miguel. A él se

25 A. A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Salamanca, 1998. Vol. I, p. 207-208 y Vol. II pp. 93-95 y 132-136. Véase también del mismo autor “Los plateros Juan de Horna” en *Boletín de la Institución Fernán González*. N.º 208. (1994). pp. 17-38.

26 Las cruces abalustradas que conocemos en Extremadura se datan entre 1575 y 1583. Cfr. F. TEJADA VIZUETE: *Platería y plateros bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*. Badajoz, 1998. p. 29. Véanse figuras 93-109.

27 La noticia del nacimiento de Orrico Laroca, que oscila entre 1835 y 1836, está tomada de los distintos padrones municipales. Véase Archivo Municipal de Valencia = A.M.V. PADRÓN. PRIMERA A-Iº B. Años 1875-80, sig. 259. f. 2474; 1880-1885, sig. 317, f. 2060; 1885-90, sig. 359, f. 473; 1889, sig. 401, f. 4966; 1894, sig. 493. f. 381; 1899, sig. 522, f. 7232; 1904, Distrito Audiencia, f. 7241.

28 En el padrón de 1875-80 expone que tiene cuarenta años y hace dieciséis que vive en Valencia. Las fechas, quizá por defecto de estos documentos, no coinciden, pues en 1854 y 1857 ya restaura o limpia la cruz gótica de Sant Mateu (1397) Cfr. N. de DALMASES I BALANÀ: “A la llum d’una restauració: la creu pocessional de l’Arxiprestat de Sant Mateu del Maestrat” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Tomo LXXIX (2003). pp. 140-141. En 1857 realiza la custodia de Guadassuar, en 1860 la de Sollana y al año siguiente la de Almussafes, todas estas poblaciones cercanas a la ciudad de Valencia. Véase A. FERRI CHULIO: *La platería valentina*. Sueca, 1992, pp. 69-71.

29 F. P. COTS MORATÓ: *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia: Los Libros de Dibujos y sus artifices*. Valencia, 2004. C D adicional. Apéndice documental. 2.4. LISTAS DE MAESTROS APROBADOS SIN REALIZAR EXAMEN. Doc. 101.

30 En una nota marginal del mismo padrón, su mujer, el 6 de agosto de 1908, cambia de domicilio y se traslada a la calle Portal de la Valldigna, donde la documentamos -como viuda y acompañada de su hija María, que es soltera- hasta 1924. Cfr. A.M.V. PADRÓN. PRIMERA A-Iº B. Año 1904, Distrito Audiencia, f. 7241; 1910, Distrito Audiencia, f. 7179; 1915, Distrito Audiencia, f. 7662; 1924, Distrito Audiencia, Sección 21 A. f. 333. Con anterioridad el matrimonio había vivido en las calles Estameñería Vieja y Tundidores. A partir de 1889, los padrones lo sitúan en la calle Ausias March. En estos Miguel Orrico figura como dorador, industrial, bronceista y platero.

deben la mayoría de las obras del primer tercio del siglo XX –seguramente, entre ellas, el nudo de la cruz que estudiamos–. Orrico Guzmán nace hacia 1866 y hasta su casamiento con Matilde Vidal Gascó vive con su padre. El matrimonio tiene varios hijos, entre los que está el continuador de la tradición familiar: Manuel Orrico Vidal³¹. El tercero de la saga Orrico ve la luz en Valencia en 1891³², ciudad donde fallece en 1961³³. Casa con Mercedes Gay y fruto de esas nupcias es Manuel Orrico Gay, con quien concluye esta importante casa de platería valenciana que realiza numerosos y relevantes trabajos durante más de un siglo³⁴.

Sin embargo y a pesar de haberse labrado en un obrador de prestigio, el conjunto formado por el árbol y la manzana de esta cruz no es armonioso. Parece que en la manzana se partió de un original, que fue rehecho de nuevo aprovechando algunas piezas antiguas. Si fue así, el restaurador no se basó en obras de la época del árbol, ya que por lo que hoy vemos no corresponde en absoluto a un diseño de c. 1550.

La segunda pieza en antigüedad es la custodia procesional realizada por medio de la fundición, cincelado y repujado (lám. 2). De cobre dorado y plata blanca en el pie y astil, muestra un sol de latón y bronce dorados. Éste se adorna con piedras de colores y una serie de joyas donadas por los fieles³⁵. El pie y el astil pertenecen a un artífice anónimo del primer tercio del siglo XVII, pero su ornamentación se divide entre el Seiscientos y Setecientos. A la primera de estas centurias corresponden los serafines, “ces”, hojas de acanto y picado en lustre. Al siglo XVIII pertenecen las rocallas asimétricas y los escudos (c. 1750), producto de una restauración. En el anverso está el de la Parroquia: las cuatro barras de Aragón y la cruz –armas que se creían donadas por Pedro IV de Aragón, a quien se atribuía la fundación de Santa Cruz, cosa ya desmentida por Teixidor³⁶– y, en el reverso, un escudo que

31 La noticia del nacimiento de Manuel Orrico Guzmán oscila entre 1864 y 1867. Véase A.M.V. PADRÓN. PRIMERA A-I° B. Años 1875-80, sig. 259. f. 2474; 1880-1885, sig. 317, f. 2060; 1885-90, sig. 359, f. 473; 1889, sig. 397, f. 513; 1892, sig. 452, f. 2911; 1904. Distrito Misericordia, f. 28106; 1910, Distrito Misericordia, f. 26641; 1915, Distrito Audiencia, f. 8737; 1920, Distrito Audiencia, f. 10033; 1924, Distrito Teatro, Sección 52, f. 398. Lo hemos documentado en las calles Estameñería Vieja, Tundidores, Zaragoza, Guillem de Castro y Jorge Juan. En cuanto a su profesión se le nombra como dorador, cincelador, industrial, fabricante y “comercio”.

32 Véase nota anterior y A.M.V. PADRÓN. PRIMERA A-I° B. Año 1920, Distrito Audiencia, f. 9490; 1924, Distrito Audiencia, Sección 25 A, f. 375. Primero vive con sus padres y, con posterioridad, en las calles Juristas y Zaragoza. En el último padrón figura como industrial y vecino de Valencia.

33 Así consta en el registro del Cementerio General de Valencia.

34 M. Orrico Gay nace en Valencia en 1924, pero en 1921 sus padres tuvieron otro hijo con los mismos nombres y apellidos, quien debió de morir poco después. Agradecemos a don Manuel Orrico Gay sus atenciones, al igual que la información que nos ha proporcionado de su familia. Toda ella, además de otra que hemos encontrado, ha sido contrastada en el padrón municipal.

35 Sus medidas son 116 cm de altura, 37 x 30 cm de base y 51 cm de diámetro del sol.

36 J. TEIXIDOR: *Antigüedades...* Tomo I, p. 376.



LÁMINA 2. *Anónimo valenciano y José David. Custodia procesional*

probablemente pertenece a un *Escrivà d'Ixer*, conde de la Alcudia³⁷. Este noble debió de sufragar la reforma del XVIII, de ahí que figure su blasón en el basamento de la pieza.

37 Escudo con cuatro cuarteles timbrado con corona señorial del reino de Valencia. El primer cuartel y el cuarto se identifican con un *Escrivà d'Ixer*, los otros, al carecer de esmalte, desconocemos a qué persona pertenecen. Agradecemos al Dr. Mateu Rodrigo i Lizondo, del Departamento de Historia Medieval de la Universitat de València, su ayuda en la identificación de estas armas.

La custodia descansa sobre una peana mixtilínea con alma de madera que presenta cuatro orificios para sujetarla a unas andas, dos de ellos cubiertos por las rocallas. El astil parte de un diminuto cuerpo cuadrado muy poco resaltado. Le sigue una estructura con costillas y platos que da paso al nudo, casi ovoide, con asas. De un poco más arriba de éste parten dos cuernos de la abundancia con ángeles arrodillados portadores de espigas y racimos, cuyas alas pertenecen a la restauración realizada después de la Guerra Civil. Termina con un sol de rayos de sección romboidal, donde alternan los lisos con los flameados. Éste se remata por una cruz de bronce, latina y flordelisada, con motivos decorativos.

El astil comparte cronología y semejanzas con el de la custodia de la iglesia de San Martín de Valencia (c. 1625), este último probable obra del platero Simó de Toledo sobre un diseño de Eloi Camanyes. La disposición de los cuernos de la abundancia es similar en ambas. Sin embargo, la de Santa Cruz no resalta el cuerpo cuadrado inferior, tan característico de las custodias valencianas de los siglos XVII y XVIII. Este cuadrado no es una novedad del XVII, pues, de una forma u otra, está presente en obras de los primeros años de la centuria anterior como el cáliz de la catedral de Segorbe (c.1525) o el copón-arqueta de Vila-real, documentado por primera vez en 1529 y atribuido al obrador de los Cetina³⁸. Quizá sea una estructura centrada en el ámbito catalán-valenciano, pues también figura en piezas barcelonesas del Quinientos como la Vera Cruz de Sant Julià i Sant Germà (Andorra), datada en la segunda mitad del siglo XVI³⁹.

Trens califica a esta tipología como “custodias ramificadas”. Especifica que su característica principal son los dos tallos del astil sobre los que descansan los ángeles y asegura que es *empeño vano buscar el origen de este detalle*. Estos tallos, que con el tiempo se convertirán en cuernos de la abundancia, los atribuye a una idea piadosa relacionada el Arca de la Alianza, ya que en ésta había dos serafines adoradores. El mismo autor indica que tienen la misma estructura y función que los que están en las custodias-copón medievales⁴⁰.

Esta apreciación de Trens, creemos que resulta acertada y, desde la Baja Edad Media, los tallos o cuernos de la abundancia figuran en numerosas obras. No hay que olvidar la custodia-copón de Traiguera (1415, de Joan Olzina) o el copón-arqueta de Vila-real (c.1529, atribuido a los Cetina), caso este último donde las ramificaciones ya se han convertido en cuernos de la abundancia. Al mismo tiempo, numerosas custodias muestran al lado del viril ángeles adoradores. Entre ellas están las de Burriana (fines del siglo XV), Xàtiva (c. 1502, de Lope de Salazar), San Agustín de Valencia (primera mitad del XVI), Onil (c. 1590), Polinyà del Xuquer

38 J. M. DOÑATE SEBASTIÀ: “Orfebrería y orfebres valencianos”. *Archivo de Arte Valenciano*. Año 1969. p. 30.

39 N. de DALMASES, M. C. FERRÉ I SANPERA, E. VIVES I BALMAÑA, J. FERNÁNDEZ I TERRÓN, R. M. BERTRAN I CASADO. *Argentería d'Andorra*. Andorra, 1990. pp. 192-193.

40 M. TRENS: *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952. pp. 70-72.



LÁMINA 3. Gaspar Quinzá. Sacras laterales.

(siglos XVII-XVIII) o la gran custodia de la catedral de Tortosa (1626-1638, de Eloi Camanyes y Agustí Roda).

El sol de la custodia se realiza después de la Guerra Civil por José David Esteve. Este importante platero contemporáneo, cuyos descendientes regentan aún el obrador familiar, es hijo del herrero José David y Remedios Esteve. Nace en Valencia en 1890, casa con Amparo Marqués⁴¹ y fallece en 1966⁴².

Son piezas de mérito el conjunto de sacras. La de la Consagración⁴³ es de finales del XVII, mientras que las del Evangelio y Lavabo son de c. 1763/64⁴⁴. La primera es anónima y no hemos hallado su marca. Muestra numerosas similitudes con una perteneciente a la capilla de los Jurados de Valencia. En ambas encontramos el total protagonismo de la decoración floral y vegetal, así como también el óvalo que encierra las palabras de la consagración y la cruz. Las otras dos, estructuradas por medio de la rocalla, llevan las marcas QVIN/ZA, L coronada y

41 A.M.V. PADRÓN. PRIMERA A-Iº B. Año 1904, Distrito Audiencia, f. 7194; 1910, Distrito Audiencia, f. 7356; 1915, Distrito Misericordia, f. 27294; 1920, Distrito Audiencia, f. 8929; 1924, Distrito Museo, Sección 94, f. 3237. Vive en las calles Abadía de San Nicolás, Valencians, Borrull, Bany dels Pavesos, Alta. Figura como cincelador y orfebrero.

42 Así consta en el registro del Cementerio General de Valencia.

43 Sus medidas son: 48 cm x 43'7 cm.

44 Medidas: 48 cm x 40'5 cm.

MRTZ (lám. 3). Es muy posible que la iglesia de Santa Cruz conservara un juego anterior del que sólo quedaría la sacra central y, con posterioridad, acaso por deterioro o pérdida de las otras, se labraron las dos laterales para complementar aquella. Estas dos tienen la forma de escudo característica en la platería valenciana del tercer cuarto del siglo XVIII, que también advertimos en otros ejemplares como los de la iglesia del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia, la iglesia parroquial de Andilla o los de San Jaime de Alesmesí, pero es con las procedentes de la capilla de Santa Rosa de Lima –en la actualidad en la colección del Ayuntamiento de Valencia– con las que comparten mayores semejanzas. En ambas encontramos unos pies, a modo de animales fantásticos, muy del gusto rococó.

En el estado de nuestra investigación, es difícil distinguir el artífice del marcador. En Valencia, a partir de las ordenanzas de 1733, se introduce el triple marcaje castellano. Los marcadores, normalmente, son los mayores primero y segundo, o en su defecto, el tercero y cuarto del Colegio de Plateros. Por lo tanto, hay que saber los años en que ocupan sus cargos, no siempre posible por los vacíos documentales, y la fecha de ejecución de las piezas. Sabemos que la marca QVIN/ZA corresponde a Gaspar Quinzá (*1700–+1783)⁴⁵, pero también fue utilizada –la misma u otra muy parecida– por su hijo Bernardo (1752–+1803) –uno de los mejores plateros valencianos del siglo XVIII–⁴⁶, quien, seguramente, colaboraba con su padre antes de ser examinado en 1768. Ambos ocuparon el cargo de mayoral primero, pero creemos que las sacras, por datación y formas, pertenecen al obrador de Gaspar Quinzá⁴⁷. Opinamos que el contraste es José Martínez Vento (*1706–+1786/87) que tiene, al menos, dos marcas conocidas: una de 1733 y otra, con el apellido más pequeño, de 1763⁴⁸. Si la marca de Gaspar fue presentada al Colegio de Plateros en 1761 y Martínez Vento fue mayoral primero entre 1763 y 1764, como sabemos por fuentes documentales⁴⁹, no es aventurado pensar que ambas sacras corresponden al platero setabense y fueron contrastadas durante la mayoría del padre de Estanislao Martínez.

Al siglo XVIII también pertenece un relicario que guarda restos, entre otros, de los beatos Nicolás Factor y Gaspar Bono⁵⁰. Tiene una inscripción en la base, en letras capitales, que lo data: “AÑO / 1724”⁵¹. Es de cobre dorado exceptuando el reverso del expositor, que está forrado de una lámina de plata blanca. El relicario

45 F. COTS MORATÓ: *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989, p. 186. Doc. IX.

46 Véase la marca que ostenta el cáliz de oro del cardenal Cebrián (1792) de la colegiata de Xàtiva, labrado y firmado por Bernardo Quinzá.

47 Para estos plateros véase F. P. COTS MORATÓ: *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (Siglos XVI-XIX). Repertorio biográfico*. Valencia, 2005. pp. 684–686 y 688–689.

48 F. COTS MORATÓ: *Estudio histórico-artístico...*, pp. 174 y 187. Doc. IX. Esta última es la que aparece en las sacras.

49 F. P. COTS MORATÓ: *Los plateros valencianos...* pp. 558–560.

50 Medidas: 39'5 cm de altura, 14'3 de diámetro de base y 22'5 cm x 14 cm en el expositor.

51 Fue donación de doña María Luisa Haro Sabater hacia 1998.



LÁMINA 4. Domingo Galtés. Cáliz.

descansa sobre una base circular moldurada con decoraciones florales a cincel. El astil es torneado con nudo en forma de toro y teca oval con “ces” y cintas. De los lados parten guirnaldas que convergen en una tarjeta y lo remata una cruz latina. Al carecer de marcas, es difícil saber el obrador del que procede, aunque es pieza de elegancia influenciada por los repertorios italianos.

Entre las numerosas piezas del siglo XIX se conserva un conjunto de cálices de diferentes escuelas y diversa calidad. El más antiguo –del primer tercio del Ocho-cientos– debe de ser uno valenciano, a juzgar por las marcas que exhibe en la pestaña de la base: LÑO, L coronada, C/RO⁵², marcas que por el momento no

⁵² Tal vez pertenezca al platero de plata de la Ciudad y Reino Cristófol Romero (doc. *1767-+1829).

hemos identificado con toda seguridad. Es de plata blanca, batida, torneada, troquelada y con copa dorada⁵³. La base es circular y abombada, con pestaña lisa, astil abalaustrado con nudo semiovoide y remate de dos tiras de perlas que se repiten en la sotocopa. El modelo, procedente de fines de la centuria anterior, pervive durante la primera mitad del siglo XIX, aunque desprovisto de decoración.

Más interesante si cabe, es un cáliz catalán de la segunda mitad del siglo XIX, de plata blanca repujada, cincelada, con decoraciones a troquel y copa torneada (lám. 4)⁵⁴. Presenta tres marcas en la pestaña de la base: GALTES, escudo de la ciudad de Barcelona y B y R. La base es circular y abombada con decoraciones de cueros recortados y símbolos pasionarios. Estos se repiten en el nudo, que centra el astil abalaustrado, y en la sotocopa. El hecho de labrarse en una fina plancha de plata revela la insistencia por crear obras pretenciosas con un mínimo de metal. Quizá sea una característica del obrador de Barcelona en estos años, muy poco estudiado aún.

La tipología de cáliz es diferente al que conserva la catedral de Coria, datado en 1858 y obra del mismo autor⁵⁵. No obstante, existe uno en la iglesia de la Asunción de Carcaixent (Valencia), de 1870⁵⁶, con el que guarda mayores similitudes. Con este último comparte también los cueros recortados y las *Arma Christi*. La decoración de cueros recortados, difundida en la Monarquía Española a partir de 1550⁵⁷, hacen de estas obras piezas historicistas, que combinan elementos pertenecientes a los siglos XVI-XIX.

Las marcas corresponden a Domingo Galtés y a un platero no identificado, que actuó como contraste. El primero se examina, ante del Colegio de Barcelona, en 1829 con una sortija acompañada de dos figuras femeninas. La cronología que se le atribuye es amplia y quizá pudiera incluirse en ella a un hijo del mismo nombre. Lo cierto es que un Domingo Galtés presenta diversas piezas de plata a la Exposición de Barcelona de 1880⁵⁸.

La corona de la Virgen del Carmen, de plata dorada con pedrería falsa y esmalte azul, se data en 1830⁵⁹. Está labrada mediante el cincelado, repujado y torneado. Esta obra, perteneciente hoy a la cofradía del Carmen, fue en su día

53 26'8 cm de altura, 14 cm de diámetro de base, 8'8 cm de diámetro de copa.

54 Sus medidas son 25'1 cm de altura, 13'6 cm de diámetro de base y 7'7 cm de diámetro de copa.

55 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN: *La orfebrería religiosa ...* Vol. II. p. 1482. fig. 327.

56 A. FERRI CHULIO: *La platería...* pp. 44-45.

57 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada. CEHA. vol. II (1973). p. 555.

58 J. F. RAFOLS FONTANALS (Dir.): *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Barcelona, 1980. Vol. II. p. 479. No debería de ser de los plateros más solicitados, pues no figura en las noticias entresacadas del Diario de Barcelona durante el siglo XIX. Cfr. S. ALCOLEA: "L'Orfebrería barcelonina del segle XIX". *D'Art*. N° 6-7. (1981). pp. 141-193.

59 Sus medidas son: 55'3 cm de altura y 14'8 cm de diámetro de base.

“Propiedad de las Sas. D^a / Dolores y D^a Josefa de Maloux / 1830”, como atestigua esta inscripción grabada en orbe. De tipo imperial y de grandes proporciones, es pieza clasicista que combina acantos, guirnaldas, óvalos y perlado -característicos del siglo XIX- con motivos de rocalla residual y cresterías en los imperiales también presentes en otras coronas cronológicamente anteriores.

De gran calidad son dos fuentes de plata blanca, batida, repujada, cincelada y picada en lustre⁶⁰. Poseen una inscripción, grabada en letras capitales, en la escocia del medallón circular: “SOY DEL DR. DN. SERAFÍN REVERT BENEFICIA-DO DE SANTA CRUZ DE VALENCIA. +”. Las dos son circulares, con cuerpo plano y liso, orillas adornadas con lacerías, óvalos y puntas de diamante. El círculo central muestra una ornamentación muy esquematizada y la inscripción “AÑO / DE / 1850”. Se trata de un *revival* del Ochocientos como atestiguan el considerable grosor del metal y el escaso relieve de los motivos ornamentales. Recrean los tipos del Alto Renacimiento presentes en la Monarquía Española.

Se conserva, también, una naveta decimonónica que acaso formara pareja con un incensario hoy desaparecido. Ésta, de la segunda mitad de la centuria, es de plata blanca repujada, cincelada, batida y grabada⁶¹. Muestra base circular con las marcas de M / GALLEN, L coronada (fragmentada) y M B A (?). Es un modelo muy sencillo y común en la platería valenciana del momento, pues se asemeja a otras dos existentes en las parroquiales de Campanar y Alginet, esta última también marcada por Manuel Gallén Ferreres. Este platero morellano, muy prolífico en la segunda mitad del siglo XIX, se establece en la ciudad de Valencia. Aquí es aprobado, en clase de “hijo de colegial”, por el Colegio de Plateros el 28 de septiembre de 1838⁶². Años más tarde, el 24 de junio de 1842 es elegido alumbrador de la misma corporación⁶³. Desempeña cargos importantes como platero de la catedral y de la capilla de la Virgen de los Desamparados, falleciendo en 1894 en la ciudad del Turia. De su mano se conservan numerosas obras⁶⁴.

No debemos concluir las obras del siglo XIX sin el comentario sucinto de otras piezas de carácter historicista. En primer lugar un cáliz de plata blanca y dorada con decoración de palmetas y un copón de plata blanca, quizá de proce-

60 Tienen un diámetro de 47 cm.

61 Mide 14'5 cm de altura, 16'7 cm de largo y 8'1 cm de diámetro de base.

62 F. P. COTS MORATÓ: *El examen...* C D adicional. Apéndice documental. 2.4. LISTAS DE MAESTROS APROBADOS SIN REALIZAR EXAMEN. Doc. 93. Véase también Archivo Histórico Municipal de Valencia = A.H.M.V. Plateros. Caja 29. *Libro de Deliberaciones del Colegio de Plateros de esta ciudad de Valencia. Año 1815 (1815-1848)*. ff. 93-93v. y Gremios en General. Caja 8. N° 31. *Manual de Deliberaciones particulares, en lo perteneciente a la Mayoralía de dn. Jose Alemany año 1832 en 1833 (1832-1842)*. ff. 43, 44v.-45v.

63 A.H.M.V. Gremios en General. Caja 8. N° 31. *Manual de Deliberaciones particulares, en lo perteneciente a la Mayoralía de dn. Jose Alemany año 1832 en 1833 (1832-1842)*. f. 69v.

64 Para este platero véase M. MILLIAN BOIX: “El punzón de orfebrería de Morella (1320-1910)”. *Martínez Fernández Archivero. Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos*. 1968. pp. 370-372.

dencia francesa a juzgar por su marcaje, formado por una inscripción en un rombo y una cabeza masculina de perfil. Coetáneo de ambas piezas resulta un juego de doce blandones clasicistas de bronce, de gran tamaño, y una cruz de altar del mismo juego que combina este material con el latón. Esta última está fechada en 1892.

De 1918 es un magnífico copón ecléctico de plata dorada y de autor anónimo⁶⁵. De fecha coetánea es otro copón neogótico de plata blanca, del obrador de Manuel Orrico Guzmán, a juzgar por la marca que ostenta⁶⁶. Al siglo XX también pertenece un relicario de la Vera Cruz de plata dorada formado por una base tubular que contiene en su interior un relicario posiblemente del siglo XVII⁶⁷.

La más importante de cuantas obras se labraron en la centuria pasada es el fastuoso sagrario de la capilla de la Comunión. Es obra de José David Esteve datada en 1928. Se trata de una estructura con un cuerpo central cupulado y esquinas en esviaje. Éstas se articulan mediante columnas salomónicas y están flanqueadas por casalicios con las imágenes de san Vicente Ferrer y santa Matilde, patronos de los donantes. El sagrario incorpora relieves de la Última Cena y la Trinidad⁶⁸. Avanza un repertorio ornamental de gran fortuna a partir de 1939.

Para concluir diremos que la Parroquia de Santa Cruz de Valencia cuenta un ajuar de más treinta piezas. Sin embargo, la mayor parte de estas son modernas y de escaso valor artístico. En el presente estudio nos hemos referido a las más destacadas, aportando datos sobre los diferentes artistas que las labraron. La falta del archivo histórico no ha permitido más avances, aunque pensamos que lo que aquí se dice es significativo para la platería de la ciudad de Valencia.

Aunque el traslado de la Parroquia a la antigua iglesia del Carmen plantee la posibilidad del traspaso de su ajuar a Santa Cruz, es poco probable que este hecho llegara a ocurrir. Siendo objeto preferencial de la codicia desamortizadora, resulta más probable que los frailes se llevaran las piezas y se dispersara la colección al disolverse la comunidad. Apunta en este sentido la existencia de un relicario de la Vera Cruz, procedente del convento, en la iglesia parroquial de Vinalesa (Valencia)⁶⁹.

65 Lleva dos inscripciones. Una en la sotocopa: "HOC EST / ENIM CORPUS / MEUM HIC / EST ENIM / CALIX SAN / GUINIS MEI". Otra en la pestaña de la base: "Exacta voluntad del finado Dn Francisco Suay Director que fue de las Hijas de María. 1918". Sus medidas son 28 cm de altura, 15,4 cm de base y 11'2 cm de copa.

66 27'1 cm de altura, 12'8 cm de base y 11'1 cm de copa.

67 No presenta marcas ni inscripciones. Mide 44'5 cm de altura y 15 de base.

68 108 cm de altura. Según una inscripción que posee, fue regalado por don Vicente Vives Liern, Matilde y Vicenta Boluda Martínez. Resulta muy semejante al de la parroquial de Estivella (Valencia), obra del mismo autor y ofrecido por los mismos donantes.

69 Se trata de una obra clasicista de cobre dorado con aplicaciones de plata blanca. Su factura vendría exigida por la desaparición durante la Francesada de una pieza de mayor empeño. La inscripción grabada en la pestaña del pie es "SE HIZO EN 1819 DIA 27 DE MARZO SIENDO PRIOR DE ESTE CONV TO DEL CARMEN EL M. R. P. M. F. JOSEF FERRANDI S.". Esta datación amplía las noticias del priorato de José Ferrandis publicadas por López Melús. Cfr. R. M. LÓPEZ MELÚS: *El Carmen en Valencia*. Onda, 2004, p. 212.

Platería eucarística hispánica: vasos para la comunión de los legos y para dar lavatorio a los que comulgan

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense

Se cumplen treinta años desde que empezamos a encontrar en la documentación de iglesias parroquiales que pertenecían a la archidiócesis toledana, diversas referencias a unas piezas de plata denominadas vaso para la comunión de los legos o para dar lavatorio a los que comulgan. Quizá la primera vez que nos referimos por escrito a estas obras fue -centrados en la platería complutense- en septiembre de 1985¹. Discípulas nuestras como Margarita Pérez Grande y Pilar Nieva Soto dieron a conocer sendos ejemplares conservados en Talavera (1985) y Rota (1995), mientras nosotros lo hacíamos con otro de Sevilla (1992). Varios autores publicaron piezas de este tipo, aunque confundiéndolas con cálices, copones, copones sin tapa, copas con tapa, copas para flores o copas para viático; Sánchez Lafuente (1997) y García León (2001), al estudiar obras conservadas en Teba (Málaga) y Écija, han seguido nuestra enseñanza².

1 José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Platería madrileña del siglo XVI" en *Madrid en el Renacimiento*, Madrid (Comunidad) 1986, en especial, 260-262.

2 Véase en el apéndice de este trabajo el inventario de todas las piezas publicadas -con la cita bibliográfica correspondiente- que identificamos como vasos de comunión, así como una inédita.

Desde mediados del siglo XVI, en inventarios de bienes de iglesias parroquiales de la citada archidiócesis, aparecen menciones a vasos empleados para dar agua a los enfermos en la Comunión³. En alguna ocasión se indica que es para el “lavatorio” de los que comulgan, función a la que luego nos referiremos más ampliamente. En cualquier caso, no pretendemos tratar de tales piezas⁴ sino de las empleadas en la comunión de legos o seglares no enfermos.

El capítulo VI de la sesión XXII del concilio de Trento declaró deseable que los asistentes comulgaran en la Misa, aunque consideró que no eran ilícitas aquellas celebraciones en que sólo comulgara sacramentalmente el sacerdote⁵. El consejo conciliar produjo la consecuencia de una comunión más frecuente de los fieles, que anteriormente no solían recibirla si no era en Pascua de Resurrección.

La atención a esta nueva circunstancia a partir del sínodo diocesano de 1566 que presidió don Tello Girón, gobernador del arzobispado de Toledo, originó la recomendación de que las fábricas parroquiales costearan una pieza de plata que sirviera para dar la comunión a los fieles. Así, al anotar el pago de una de estas piezas en Laguardia (1569), se señala que “se hizo por mandato del señor Gobernador”. Desde 1567 a 1573 –y también un poco después, 1575-1584, más esporádicamente– se registra el gasto en este nuevo tipo de piezas en las datas de las cuentas de la casi totalidad de las iglesias parroquiales que hemos examinado, pertenecientes entonces a la archidiócesis toledana.

La denominación con que aparece la pieza en los documentos es casi siempre la misma: “vaso de plata para la comunión de los legos”. Alguna rara vez se menciona como “copa” (Ajalvir, 1581; Santa Cruz de la Zarza, 1603), “taza” (Moratilla, 1572) –aunque no se menciona su uso– o “vasillo” (Torrejón de Ardoz, 1569), por su pequeño tamaño. Los comulgantes son siempre legos con dos excepciones: “seglares” (Pioz y Daganzo de Arriba, 1569, y Alovera, 1584) y “gente” (Añoover, 1586). Aunque se indique pocas veces, eran de plata blanca y llana, o sea, sin adorno; solo es “dorado y grabado” el que figura en el inventario de 1603 de Pezuela de las Torres. No suele aparecer descripción de su estructura, pero en un

3 “Un vaso de plata que se lleva para dar el lavatorio a los enfermos cuando sale el Santísimo Sacramento” (Mocejón, 1565); “un baso que mandó azer su señoría para la Comunión de los enfermos” (Bujes, 1569); “un vasico de plata con que dar agua a los enfermos, que está puesto en el sagrario, que pesa dos onças y tres reales” (Pinto, 1579); “un vaso de plata en el que se da agua a los enfermos” (Santa María de Escalona, 1580). Estas citas y las que siguen, salvo que se indique otra cosa, proceden de los libros de fábrica de las respectivas iglesias, y son inéditas.

4 En San Juan Bautista de Pamplona se ha inventariado “un vaso de viático (5’5) de plata del siglo XIX, liso, con base circular y copa abierta” que debió servir para la función descrita. Cfr. María Concepción GARCÍA GAÍNZA (dir), *Catálogo monumental de Navarra. V***. Merindad de Pamplona. Pamplona*, Pamplona (Gobierno de Navarra) 1997, 214.

5 Cfr. José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción” en Miguel Ángel CASTILLO (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid (BBVA) 2001, 149-168, en especial, 158.

par de ocasiones se escribe que tiene forma de cáliz con pie (Camarma, 1608, y Horcajuelo, 1679).

Respecto al precio, hay variaciones, aunque no suele ser posible conocerlo porque no consta o porque se pagó con plata de alguna pieza inservible en todo o en parte, o porque la cifra anotada incluye otras partidas sin distinguir por separado los costes individuales. Además, en pocas ocasiones hay datos para relacionar el precio con el peso de la pieza, lo que dificulta que podamos conocer lo cobrado por la hechura. Si tenemos en cuenta que el precio del marco de plata era fijo (65 reales) y que –sin embargo de ser piezas desornamentadas, y por tanto, de bajo precio de hechura– algo había de cobrar el platero por sus manos, es evidente que su bajo precio ha de deberse a que eran vasos muy pequeños, que rarísima vez alcanzarían el marco y medio de peso (345 gramos) que hemos documentado como máximo en los del Casar de Talamanca (1575) y Santa Cruz de la Zarza (1603); otros pesos mencionados son dos marcos menos cinco onzas y media (Porquerizas, ahora Miraflores de la Sierra, 1576) y un marco, tres onzas y dos ochavas (Griñón, 1568). El ejemplar de Griñón lo hizo el madrileño Antonio Negrete, que cobró 110 y 1/2 reales, por tanto, 20 reales aproximadamente por la hechura, unos 14 reales por marco, cifra muy baja. El de Laguardia se dice que pesó siete ducados y medio, o sea, algo más de un marco y dos onzas, y que se pagó por la hechura 22 reales, cifra algo mayor. El precio más alto que hemos documentado es de 3.910 maravedís (115 reales) que cobró Gaspar de Guzmán, platero de Alcalá de Henares, por los vasos de Pioz (1569) y Cobeña (1570), mientras por el de Anchuelo (1569) sólo recibió 105 reales y por el de Meco (1567) 90 reales. Bartolomé de Yepes cobró 108 y 1/2 reales por el de San Vicente de Toledo en 1602⁶. Los precios más bajos registrados son 88 reales (2.992 maravedís) que cobró Bartolomé Hernández, de Alcalá, por la pieza de Santa María de la Almudena de Talamanca (1571), lo mismo que se pagó también por la de Pezuela de las Torres o poco más por la de Pinto (3000 maravedís); todavía es menos lo recibido por el toledano Francisco Morales por el vaso de Santa María de Escalona (1572), 78 y 1/2 reales.

Los visitantes eclesiásticos debieron recomendar a algunos artífices, como resulta indudable en el arciprestazgo de Alcalá, y cabe sospechar en algunos otros. Era preferible que ciertos plateros se especializaran y realizaran un alto número de ejemplares iguales de la misma pieza, lo que, sin duda, las abarataba. Gaspar de Guzmán, que demostraría muy pronto su extraordinaria habilidad en piezas singulares, es el artífice a quien llegaron más encargos: Meco y probablemente Porquerizas (1567), Escariche (1568), Anchuelo, Daganzo de Arriba, Monasterio, Pioz y Valdeavero (1569), Cobeña y Pozuelo del Rey (1570) y

6 Cfr. Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, Toledo (Diputación) 1920, 328; hay edición facsimilar de 2002.

Moratilla (1572). De otros plateros conocemos pares de vasos, pero seguramente hicieron otros varios. Así, los madrileños Antonio Negrete (Griñón, 1568, y San Sebastián de los Reyes, 1570) y Bautista Vázquez (Torrelaguna, 1568, y Valdenuño Fernández, 1569). Otros artífices que hemos documentado son Bartolomé Hernández, de Alcalá (Santa María de la Almudena de Talamanca, 1571), los toledanos Juan López (Camarena, 1568), Francisco de Morales (Santa María de Escalona, 1572), Domingo Rodríguez (San Miguel de Toledo, 1603), y el citado Yepes, y ya, en otra diócesis, Juan de Moriel (San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres, 1606). Es de lamentar que en muchas iglesias toledanas no se cite al platero que hizo el vaso, a diferencia de los territorios cercanos a Alcalá, donde es más frecuente la mención.

El panorama que hemos diseñado de la archidiócesis toledana no cabe repetirlo respecto a otras demarcaciones. Al no haberse publicado documentación al respecto ignoramos si hubo disposiciones similares a las toledanas. Parece evidente que en la diócesis cordobesa se hicieron también vasos. Se documentan en inventarios los de Añora (1579) y Adamuz (1581), a los que se denomina “calicito” o “cáliz pequeño” para la comunión de los legos⁷.

Bartolomé Carducho (1560-1608) en *San Lorenzo se dirige a dar la Comunión a los legos*, uno de los once cuadros que pintó de la vida del diácono mártir para el claustro alto del monasterio de San Lorenzo del Escorial en 1598⁸, reproduce no sólo una imagen de la pieza que estudiamos sino la propia ceremonia litúrgica. El diácono, flanqueado por dos ayudantes con ciriales, con el vaso entre sus manos, se acerca a los fieles que esperan arrodillados. La forma de la copa es acampanada de tipo cónico, con astil por donde agarra con una mano mientras lleva la otra al pie circular. Podemos calcular que mide entre 12 y 15 cm y se nos antoja mayor que las mencionadas hasta ahora en los documentos, que corresponden a pequeñas villas y lugares. Es posible que las iglesias de poblaciones con mayor número de fieles mandaran fabricar vasos mayores. El tipo recuerda claramente una copa de peltre (13'3 cm) recuperada del “Trinidad Valencera”, mercante de la Gran Armada hundido en 1588, que se conserva en el Ulster Museum de Belfast⁹.

Ninguno de los ejemplares de vasos que hemos documentado en el último tercio del siglo XVI se ha conservado. Pensamos que poco a poco se fue generali-

7 Cfr. Manuel NIETO CUMPLIDO y Fernando MORENO CUADRO, *Eucarística cordubensis*, Córdoba (Cajasur) 1993, 98. Interpretan que se trata de copones. Es seguro que un análisis minucioso en otros libros de fábrica descubriría nuevos vasos.

8 Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid (CSIC) 1969, 33-34, lám. 4.

9 Carmen IGLESIAS (comisaria), *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, Madrid 1998 (Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V), nº 360 (con ilustración).

zando la fabricación de copones, que añadían la tapa, además de aumentar el tamaño de la copa de tipo semiesferoidal y no cónica o acampanada. Tales copones se guardaban con las Hostias consagradas en el sagrario. Una de las menciones más antiguas referentes a estas piezas es seguramente la que figura en un inventario del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid de 1613: “un baso de plata dorado con su cubierta que sirbe de comulgar a las señoras religiosas”¹⁰.

Sin salir de la archidiócesis toledana, podemos citar algunos ejemplares documentados que extraemos de obras publicadas, pues no es nuestro propósito estudiar ahora de modo exhaustivo el tipo de pieza denominado copón: San Juan de Maqueda (1633, Vicente Salinas), San Antolín de Toledo (1642, Francisco de Salinas), Romeral (1643, Pedro Pérez), Santa Justa de Toledo (1654, Pedro Martín) y cofradía de Buen Suceso de Santa María Magdalena de Toledo (1667, Juan de Tébelez)¹¹.

Ante el desarrollo de los copones, los vasos para la comunión de los legos perdieron su función. Muchos, sin duda, fueron fundidos y su plata aprovechada para la fabricación de otras piezas. Otros, quizá, se destinaron a una nueva práctica, que ya se empleaba en la Comunión de los enfermos: dar agua a beber para mejor tragar la Hostia y para que el fiel pudiera realizar una ablución, evitando que quedaran en su boca restos de la Forma, lo que se consideraría irreverente.

Francisco de Quevedo se refiere con ironía a esta costumbre en el *Buscón*. La escena transcurre en casa del licenciado Cabra en Segovia: “Y pedí yo de beber, que los otros por estar casi ayunos no lo hacían, y diéronme un vaso con agua y no le hube bien llegado a la boca, cuando, como si fuera lavatorio de comunión, me lo quitó el mozo esperitado que dije”¹². El texto de Quevedo sirve además para aclarar que se llamaba lavatorio a la acción de beber de ese vaso litúrgico, lo que confirma el uso normal del término que encontramos en la documentación de la época.

Expondremos a continuación las principales citas que hemos hallado sobre estas piezas y su función. La más antigua se remonta a 1602 y es un mandato del visitador en la iglesia de San Salvador de La Palma: “Yten que se haga un baso de plata capaz y de buena echura, con sus dos asas, para dar labatorio a los que comulgan”¹³. En el inventario de 1616 de Bujes (lugar desaparecido

10 Inventario de entrega de alhajas al sacristán Francisco de Morales por la abadesa del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, 25 de mayo de 1613.

11 Cfr. Manuel GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *Artistas y artesanos barrocos en el arzobispado de Toledo*, Toledo (Caja de Ahorros Provincial), 352 y 354; RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo cit.*, 177, 260 Y 290.

12 Francisco de QUEVEDO, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, Zaragoza 1626 (se cita por la edición de Madrid (Aguilar) 1974), cap. III, 328.

13 Mandato del visitador general del obispado de Canaria en la iglesia parroquial de San Salvador de La Palma el 24 de octubre de 1602. Cfr. Gloria RODRÍGUEZ, *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, La Palma (Cabildo Insular) 1985, 226.

cercano a Meco) se anota: “un vaso a manera de cáliz para dar agua en la Comunión”; como en 1584 se había hecho un vaso para la Comunión, es posible que sea el mismo empleado ahora para otro menester. En 1619 se encargó al toledano Andrés de Salinas “un vaso de plata grande para dar lavatorio” para la iglesia parroquial de Orgaz¹⁴. En el inventario de 1622 de la iglesia parroquial de Braojos figura “un vaso de plata para dar agua en la Comunión”. En 1624 se pagó a Alonso Sánchez por un vaso para la Comunión –que ha de ser de lavatorio– para San Román de Toledo¹⁵. Como en Bujes, el inventario de 1649 de Valdeavero recoge “un vaso de plata de hechura de cáliz para dar agua después de la Comunión”, que podría ser el que hizo Gaspar de Guzmán en 1569. Y en el inventario de 1650 de Daganzo de Abajo se da cuenta de un vaso de plata, dorado por dentro, donde está el Santísimo Sacramento que se da a los enfermos en lugar del vaso “que se deshizo con el que se daba agua en la Comunión”. En Camarma de Esteruelas se inventaría en 1658 “un vaso de plata a modo de cáliz para dar lavatorio a los que comulgan”. El 28 de abril de 1659, en las actas capitulares de Escalona, se advirtió que había faltado el vaso de Comunión de San Miguel “y es muy necesario” aunque no consta que encargaran otro. “Un copón de plata para dar de beber cuando se da la Comunión” se inventaría en 1667 en La Puebla de Montalbán. Menciones semejantes aparecen en los inventarios de 1690 de Leganés y de Cubas de la Sagra, donde se indica que tiene forma de cáliz mediano.

Ninguno de los ejemplares citados se ha conservado, pero sí el de Nuestra Señora de la O de Rota: “otro cáliz que sirbe de vasso para dar agua a los que comulgan” (inventario de 1671) y “baço de platta con que se da agua en el comulgatorio” (inventario de 1691)¹⁶. También se conserva otro, fechado en 1684, en la cofradía del Santísimo Sacramento en San Salvador de Sevilla.

Esta costumbre de dar agua tras la Comunión se guardaba también en el Palacio real. En el inventario que se hizo a la muerte de Carlos II, en el Oratorio del Alcázar, figura “una copa de comunión con su tapa y salvilla de plata dorada” que había de tener esta función, por la presencia de la salvilla, y “una copitta de platta dorada, con pie, basa y tapador de cúpula con cruz, para el labattorio de su Magestad en la Comunión y un coponzitto de la misma echura también de plata dorada”¹⁷, sin duda una copa de comunión y un copón pequeño hechos a juego.

14 GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *Artistas cit.*, 345.

15 RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo cit.*, 263.

16 Pilar NIEVA SOTO, *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*, Rota (Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos) 1995, nº 13, 60.

17 Cfr. *Inventarios reales. Testamentaría del rey Carlos II. 1701-1703* (ed. de Gloria Fernández Bayton), Madrid (Museo del Prado) 1975, 234. El inventario lleva fecha de 5 de diciembre de 1700, sin embargo del título de la edición.

Con la nueva dinastía borbónica no hubo cambios litúrgicos y sigue documentándose la hechura de estas piezas. En el inventario de 1721 de la catedral de León se incluye “el copón de laboratorio de plata blanca; pesó quince onzas menos dos reales de plata”¹⁸. En las cuentas de 1761 de San Pedro de Toledo –parroquia catedralicia– consta que se pagaron 6.800 maravedís (200 reales) a Manuel de Vargas Machuca por “una copa de plata para dar agua a los que comulgan”¹⁹. En un inventario del mismo año –aunque la pieza sería anterior– de la iglesia parroquial de El Olivar se anota “un vaso de plata liso” con la misma función²⁰.

Diversos documentos y algunas piezas testimonian la continuación de esta práctica entre los miembros de la familia real. Es posible que una copa con tapa, pie y basa –de la que se hizo cargo a la sacristana del oratorio de damas de la reina viuda Isabel Farnesio el 30 de noviembre de 1746 tras su separación al palacio de Leganitos– fuera una copa para la comunión²¹. Las “dos copas medianas para las abluciones, lisas, hechas en dicho año” que se reseñan en el inventario formado en septiembre de 1754 donde se anotaron las piezas salvadas del incendio del Alcázar, pero también las de nueva hechura²², han de ser las dos que se conservan marcadas por el platero real Fernando Velasco; de ninguna manera debe entenderse que las abluciones son las que realiza el sacerdote tras la Comunión, sino las de los fieles al beber agua tras recibir la Hostia. El citado Velasco arregló las piezas del oratorio del infante don Antonio y en la factura presentada el 30 de julio de 1775 figura “una copa que sirve a la Comunión y ésta se doró toda; vale oro y dorado 150 reales”²³. Fermín de Olivares, otro platero real, limpió en julio de 1789 un vaso con pie redondo y su plato del oratorio de Damas²⁴ y redoró en mayo de 1794 diversas piezas, entre las que se menciona una copa y su salvilla, que eran para el oratorio del Rey y pasaron al del Príncipe tras el arreglo²⁵; por lo que luego se dirá, tenían que ser copas para el agua de la Comunión. Muy importante fue el encargo que se hizo a Domingo Urquiza de un oratorio portátil para Carlos IV. El 2 de abril de 1798 firmaron los contrastes la tasación de las piezas del oratorio viejo, pues su plata sería empleada en las nuevas; entre ellas figuran una salvilla con pie atornillado y una copa con pie, columna y tapa, que pesaron juntas poco más de tres

18 Cfr. Javier ALONSO BENITO y María Victoria HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la catedral y el museo catedralicio-diocesano de León (siglos XVII-XX)*, León (Universidad) 2001, 189.

19 RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo cit.*, 20.

20 Cfr. José Ramón LÓPEZ DE LOS MOZOS, “Un libro inventario de El Olivar (Guadalajara)”, *Wad-al-Hayara* 8 (1981), 475-480.

21 Esta noticia y las que siguen procedentes del archivo del Palacio Real de Madrid las debo a mi colaboradora, la doctora doña Pilar Nieva Soto. Real Capilla, leg. 1129, 2ª caja.

22 Real Capilla, *ibidem*.

23 Carlos III. Cuentas, leg. 49, 1ª caja.

24 Carlos IV. Casa, leg. 47, 1ª caja.

25 Carlos IV. Casa, leg. 56, 3ª caja.

marcos y medio, luego eran pequeñas. Afortunadamente se conservan casi todas las obras que hizo Urquiza, que están marcadas en 1799 y que fueron tasadas el 2 de enero de 1800, aunque en conjunto. Figuran “...una salvilla pequeña con pie, un baso compañero con pie, tapa suelta, remate con orlas de granos aperlados, todo redondo, liso, dorado, con armas reales...” que grabó Bernardo Albíztur, grabador de la casa real, y que se hallan entre las conservadas²⁶.

Para terminar esta selección documental deseamos mencionar que en la visita eclesiástica que se hizo en 1813 a Camarma de Esteruelas se mandó “que se entreguen a la persona destinada por el señor ministro de Hacienda las alhajas de plata de las iglesias parroquiales que ha elegido el Consejo de Estado y en esa parroquia serán las siguientes... un copón para dar de beber después de la Comunión, su peso nueve onzas y media...” que sería el mismo inventariado en 1788: “yten un copón o baso de plata blanca para dar de beber después de la Comunión, que pesa doce onzas y media” y en 1658, y quién sabe si el vaso para la Comunión de los seglares que se hizo en 1578.

A la vista de la documentación aportada y de las piezas conservadas, podemos establecer algunas conclusiones sobre estas piezas de lavatorio. La denominación inicial es la de vaso –continuando la que recibía cuando su función era dar la Comunión de los legos– pero ya a fines del siglo XVII recibe las de copa, copita o incluso copón. Resulta evidente que beber era voluntario y, si nos fiamos de Quevedo, se trataba de un pequeño sorbo. Como testimonio de la pérdida definitiva de su función respecto a los legos, tenemos los inventarios de Rota de 1850 y 1880, que indican que el vaso se usaba para dar el vino el día de Jueves Santo a los clérigos, lo que confirmaría que su finalidad era la de hacer una ablución en la boca semejante a la del cáliz²⁷.

Su forma sigue siendo la de cáliz liso según se indica en ocasiones, con la excepción de la pieza palmera –muy temprana– que contaba con dos asas²⁸. La variante principal es la aparición en piezas del servicio real de la tapa –quizá ya con Carlos II– y, avanzado el siglo XVIII, de una salvilla con pie; todas ellas van doradas. La más moderna conocida, de 1799, del platero Urquiza, modifica el cuerpo, que se hace aovado, y suprime el vástago, que aún siendo corto, acercaba el tipo al del cáliz.

26 Carlos IV. Casa, leg. 69, 1ª caja. Las piezas fueron entregadas al ayuda de oratorio el 31 de enero de 1800 y la factura del artífice está datada el 9 de febrero siguiente.

27 NIEVA SOTO, *La platería cit.*, 60.

28 En un inventario de 1708 de la catedral de Tuy se recoge “un baso de platta sobredorado con un borde devajo de las dos asas... y sirve para dar la Comunión por la quaresma y jueves santo” que no parece que se empleara para el lavatorio y que coincidía con el vaso de La Palma en las dos asas, como tendrían más tarde las tazas de binar y trinar. Cfr. Manuela SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tui*, La Coruña (Fundación Pedro Barrié de la Maza) 2001, 337 y José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Eucaristía, liturgia y platería”, en *Camino de paz. Mane nobiscum Domine*, Orense (Xunta de Galicia) 2005 (en prensa).

Entre las conservadas, predomina la forma casi cónica o acampanada invertida: Talavera, Tricio, Rota, Sevilla, Oviedo (menos prolongada), Madrid y Écija. Resulta el tipo más característico, que se diferencia de manera ostensible de la estricta forma de cáliz. En cambio, el ejemplar burgalés de Villatomil –sobre el que mantenemos un margen de duda– y el de Teba, son como cálices. Otro grupo lo forman el del Escorial, el peruano y el arandino de Ayllón, más cerca de la forma de copón semiesférico. Singular es el de Plasencia y desconocido para nosotros el de Pamplona.

El tamaño es pequeño, como en los vasos para la Comunión, pero piezas como la inventariada en León o las conservadas en Oviedo y Rota rondan o superan los dos marcos (460 gr). Entre las que conocemos con medidas, aunque sin peso, hay tres grupos diferenciados. Las que se acercan a una cuarta de vara (21 cm) de altura son las de Villatomil y Teba –las más antiguas, como cálices– y por otra parte algunas de las que tienen la típica forma cónica, Rota, Sevilla y Palacio Real. Otro grupo menor, alrededor de una quinta (16'8 cm), lo forman los ejemplares del Escorial y Talavera. Más pequeños, entre 10 y 12,7 cm, están los de Pamplona, Plasencia, Perú, Tricio, Palacio Real con tapa y Oviedo. No conocemos las medidas de los conservados en Ayllón y Écija.

La datación de los vasos para lavatorio, como ha quedado expuesto, se extiende desde los inicios del siglo XVII y probablemente desde los años finales del anterior hasta, por lo menos, el final del siglo XVIII, como demuestra el fabricado por Urquiza. Su uso fue desapareciendo, pero todavía se usaban en el reinado de Fernando VII. Tanto el nacimiento como la extinción de estos vasos o, más exactamente, de la costumbre de dar a beber agua tras la Comunión se produjo de manera diversa en el tiempo y en la geografía sin que, por ahora, se vislumbren motivos concretos que determinaran su irrupción y desarrollo. Como se observa por los ejemplares documentados y por los conservados, el reparto por la Península, las islas y los territorios americanos es común y, al tiempo, irregular y desigual. Seguramente el estudio minucioso de la documentación de obra y fábrica de muchas iglesias y la identificación de piezas que han podido pasar por cálices o copones sin tapa acrecentará nuestro conocimiento de los vasos para la comunión y lavatorio. Los territorios de la Corona de Aragón y de América –donde solo conocemos un ejemplar– son ahora las mayores incógnitas.

Sin duda, el posterior desarrollo de la investigación sobre estas piezas no sólo enriquecerá lo aquí expuesto, sino que podrá, incluso, modificar alguna de las conclusiones expresadas. Pero deseamos iniciar el camino a pesar de la incompleta documentación, precisamente en este Año de la Eucaristía que estará recién terminado cuando este estudio vea la luz.

INVENTARIO DE LAS PIEZAS

1. Burgos. 1590/1610.

Villatomil, iglesia parroquial.

20'8 y 14'4 cm.

Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, Burgos (Diputación y Junta de Castilla y León) 1998, 264 (con ilustración).

Copa de tipo semiesférico que se prolonga en cilindro por encima de la moldura que separa la rosa. Astil cilíndrico con nudo de manzana que se adorna con lengüetas incisas. Pie circular escalonado con zona en talud hundida en su centro, peana, zona de perfil convexo con cruz grabada y otra peana cilíndrica.

2. ¿Sevilla? Inicios del siglo XVII.

Teba, iglesia parroquial

21, 10 y 12 cm.

Rafael SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga (Universidad) 1997, 188, nº 18, fig. 48.

Copa levemente acampanada con filete en su mitad y rosa adornada con cuatro pares de costillas. Astil con gollete (seguramente mal colocado), cuerpo troncocónico, nudo de bala muy alargado y pequeña escocia. Pie circular escalonado con zona de perfil convexo hundida en su centro y peana cilíndrica. Rosa, nudo y pie se adornan con espejos y cintas grabadas.

3. ¿Madrid? Antes de 1623.

Monasterio de San Lorenzo del Escorial (procede de la iglesia parroquial de Santiago de Madrid) (lám. 1).

16'6, 10 y 10'5 cm. Plata dorada y esmaltes azules. Inscripción sobre la peana del pie: FRAI GVAN DE OL MEDO CON FESOR. En la rosa, parrilla bajo corona repetida cuatro veces.

Fernando A. MARTÍN, *Copón sin tapa en Iglesia y Monarquía. La liturgia. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid (Patrimonio Nacional) 1986, PT 32, 169 (con ilustración).

Copa de tipo semiesférico que se prolonga en cilindro por encima de la moldura que separa la rosa. Astil cilíndrico entre baquetones, más saliente el inferior, y gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular escalonado con cuerpo cilíndrico hundido en su centro, zona plana con perfil convexo y peana cilíndrica. Cuatro espejos ovales esmaltados adornan la rosa y la zona mayor del pie enmarcados por picado de lustre como el astil.

El donante profesó en El Escorial en 1570 y murió en 1623.



LÁMINA 1. ¿Madrid?. Antes de 1623. Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

4. ¿Toledo? Primer cuarto del siglo XVII.

Talavera de la Reina, Colegiata de Santa María la Mayor (procede del Colegio de jesuitas).

16'5, 10 y 10 cm.

Margarita PÉREZ GRANDE, *La platería en la colegiata de Talavera de la Reina*, Toledo (Diputación) 1985, 97-98, nº 10, fig. 19.

Copa casi cónica con doble anillo inciso junto al borde. Astil troncocónico, nudo de jarrón alargado con baquetón en la parte superior y gollete cilíndrico. Pie circular escalonado con cuerpo cilíndrico hundido en su centro, zona plana con perfil convexo y peana cilíndrica.

5. Pamplona. Primera mitad del siglo XVII.

Pamplona, iglesia parroquial de San Nicolás.

10 cm.

María Concepción GARCÍA GAINZA (dir.), *Catálogo monumental de Navarra. V***. Merindad de Pamplona*, Pamplona (Gobierno de Navarra) 1997, 160.

Nudo aovado estilizado. Se le denomina en el texto “copa de viático”.

6. Virreinato del Perú. Segundo tercio del siglo XVII.

Madrid, colección particular (lám. 2).

10’8, 8’8 y 12 cm. Plata dorada en el interior de la copa.

Inédito.

Copa semiesférica. Astil troncocónico que se inicia con dos molduras y se interrumpe por un baquetón en la parte baja. Pie circular con zona cilíndrica y otra mayor, plana, con perfil convexo.



LÁMINA 2. Virreinato del Perú. Segundo tercio del siglo XVII.

7. Vicente de ALDAYA (+1689). Logroño. Tercer cuarto del siglo XVII.

Tricio, iglesia parroquial.

11'4, 5'7 y 6'5 cm.

Marca en el pie: AL/DAIA (fundidas las dos letras iniciales en cada línea).

María Begoña ARRÚE UGARTE, *Platería riojana (1500-1665)*, Logroño (Instituto de Estudios Riojanos) 1993, nº 70, I, 118 y II, 358, lám. 84

8. ¿Cádiz? 1663/1671.

Rota, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O (lám. 3).

19, 9 y 11'5 cm.

Pilar NIEVA SOTO, *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*, Rota (Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos) 1995, nº 13, 60 (con ilustración).

Copa acampanada. Astil con cuello cilíndrico entre molduras, nudo de avellana y cuello menor. Pie circular muy plano y elevación troncocónica.



LÁMINA 3. ¿Cádiz?. 1663/1671. Rota, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O.

9. Sevilla. 1684.

Sevilla, Hermandad Sacramental de la iglesia parroquial del Salvador.
19, 10'6 y 15'5 cm.

Inscripción alrededor del borde de la copa: SOI DE LA COFRADIA DEL SSmo SACRAMENTO DE S.SALVADOR SIENDO MAYmo JVAN JOSEPH DE LA VARERA AÑO DE 1684 (algunas letras fundidas).

José Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla (Ayuntamiento) 1992, XXXIX-XL, n° 71, 109-110 (con ilustración).

Copa de tipo cónico adornada con un cáliz con hostia cercada de rayos sobre un querubín, todo grabado. Astil con escocia y nudo periforme invertido con grueso toro. Pie circular con cuerpo cilíndrico hundido en su centro, zona de perfil convexo y peana cilíndrica.

10. ¿Juan de FIGUEROA? Salamanca. Fines del siglo XVII.

Oviedo, catedral.

12'7, 9 y 11'5 cm. 400 gr. Plata dorada y esmaltes de porcelana.

Yayoi KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*, Oviedo (Real Instituto de Estudios Asturianos) 1994, n° 67, 156 y 181 (con ilustración).

Copa de cáliz floral con rosa marcada por moldura y con seis costillas esmaltadas. Nudo periforme invertido entre pequeños cuellos. Pie circular con anillo cilíndrico, zona de perfil convexo con acanaladuras y seis espejos ovales esmaltados y peana cilíndrica moldurada. Adorno picado de lustre con motivos florales en rosa, nudo y pie.

11. Plasencia. Primera mitad del siglo XVIII.

Plasencia, catedral.

10, 4'8 y 6'8 cm.

Marca en el interior del pie: puerta de muralla con basamento y tres almenas.

Salvador ANDRÉS ORDAX y Florencio-Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la catedral de Plasencia*, Cáceres (Diputación) 1983, n° 37, 98 y 240 (con ilustración).

Copa de tipo cilíndrico, exvasada y con moldura en la parte inferior. Astil estrangulado con dos toros. Pie circular plano que se eleva en el centro de forma troncocónica.

12. Fernando VELASCO (+1787). Madrid. 1754.

Madrid, Palacio Real (lám. 4).

20'8, 9'5 y 10'5 cm.

Marcas en la superficie del pie: castillo, MORA/47 y FERN/VELAS/CO.



LÁMINA 4. *Fernando Velasco. Madrid. 1754. Madrid, Palacio Real. © Patrimonio Nacional.*

Inscripción en la parte alta de la copa: REAL CAPILLA (fundidas AP) y en medio escudo real coronado y timbrado con el collar del Toisón; la inscripción se repite en la superficie del pie, todo grabado.

Fernando A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid (Patrimonio Nacional) 1987, nº 48, 79 (con ilustración).

Copa levemente acampanada con dobles líneas incisas junto a la boca y a media altura. Astil con escocia y nudo de jarrón con toro muy sobresaliente y acabado en escocia. Pie de contornos con cuerpo acampanado, zona de perfil convexo dividida en seis secciones, prolongada en doble peana escalonada.

13. Cayetano del CASTILLO (1713-1781). Aranda de Duero. Hacia 1760-1765.

Ayllón, convento de concepcionistas franciscanas.

Marca en el interior del pie: CTNO/CTLLO (la N invertida).

Esmeralda ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid 1985, 584, fig. 362.

Copa levemente acampanada con baquetón a media altura. Astil con escocia, toro, escocia, toro mayor como nudo y cuerpo troncocónico invertido. Pie circular escalonado con cuerpo cilíndrico hundido en su centro, zona de perfil convexo y peana cilíndrica. Tiene tapa que no es original.

14. Vicente BARREDA (1722-1806). Écija. 1780.

Écija, iglesia parroquial de Santa Cruz.

Gerardo GARCÍA LEÓN. *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*, Sevilla (Diputación) 2001, 199-200, fig. 101.

Copa acampanada, labio exvasado, filete a media altura y cuatro adornos de rocalla en la rosa. Astil estrangulado, nudo de jarrón con gran toro y perfil sinuoso. Pie circular con cuerpo troncocónico elevado, zona de perfil convexo y peana sobresaliente.

15. Domingo de URQUIZA (1730-1806). Madrid. 1799.

Madrid, Palacio Real (lám. 5).

11'5 y 4'3 cm. Plata dorada.

Marcas en el borde vertical del pie: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 99 y corona/VRQ/ZA.

Escudo real coronado y timbrado con el collar del Toisón grabado en el cuerpo.

Fernando A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio nacional*, Madrid (Patrimonio Nacional) 1987, nº 100, 132 (con ilustración).

Cuerpo aovado. Pie bajo, circular, escalonado, con dos molduras sinuosas, orla de granos aperlados y peana cilíndrica. Tapa con orla y moldura similares, otra de perfil convexo y perilla de remate.



LÁMINA 5. Domingo de Urquiza. Madrid. 1799. Madrid, Palacio Real. © Patrimonio Nacional.

El maestro del cáliz de Fuente Obejuna

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Universidad de Córdoba

Durante el siglo XVI hubo en Córdoba una actividad considerable en lo que a platería se refiere, como lo pone de manifiesto la existencia de numerosos talleres en los que trabajaban un plantel estimable de artífices, la mayoría de los cuales nos son conocidos sólo por referencias documentales, siendo mucho menor el número de obras conservadas. Estos maestros ejercieron su labor en el campo profano y en el religioso, al socaire de lo que solicitaba su clientela, mayoritariamente compuesta por miembros procedentes tanto del estamento nobiliario local como de la Iglesia; en este último caso, los promotores financiaban por lo general obras del ajuar litúrgico destinadas, bien a las capillas que poseían en la Catedral, bien a las parroquias que estaban a su cargo.

No faltaron las piezas donadas a las parroquias de las villas, sobre todo de aquellas a las que el donante se sentía unido por algún tipo de vínculo; en otros casos fueron encargos promovidos por la propia parroquia, casi siempre por indicación del Provisor episcopal. Probablemente debió ser una de éstas la vía por la que llegó la pieza que estudiamos a Fuente Obejuna, villa de larga historia acrecentada por su proyección literaria. Según recoge la historiografía cordobesa, esta villa había pertenecido en la Edad Media a la orden de Calatrava. A partir de 1513 y tras la concordia firmada entre la ciudad de Córdoba y la mencionada Orden, fue cedida a la Corona, a cambio de una sustanciosa suma de dinero. En julio de 1557 el obispo don Leopoldo de Austria adquirió la villa por 100.000 ducados¹.

1 ARANDA DONCEL, J. *Historia de Córdoba. La Edad Moderna. 1517-1808*. Córdoba, 1984. T. III, p. 151-152.



LÁMINA 1. *Fuente Obejuna. Cáliz. Hacia 1560.*

La parroquia de Nuestra Señora del Castillo de Fuente Obejuna conserva una serie de objetos sagrados de excepcional calidad, la mayoría de los cuales corresponden al siglo XVI, destacando entre ellos la soberbia custodia de asiento, considerada obra de Juan Ruiz el Valdalino². Entre ellas se halla un cáliz de excelente calidad que hasta el momento no parece haber despertado el interés de los investigadores (lám. 1). Se trata de una pieza de plata sobredorada que presenta marcaje completo y se halla primorosamente labrada. Es obra de gran calidad, en la que se ha empleado abundante plata, por lo que probablemente fuera fruto de la donación de algún destacado personaje, como parece deducirse de la abundancia decorativa y del programa iconográfico que muestra, algo ciertamente excepcional si se compara con otras piezas marcadas en Córdoba por esos mismos años.

El cáliz, que mide 28'3 cm. de alto, 17'5 de diámetro base y 9'1 de copa, presenta pie circular dividido en dos secciones: la primera, de perfil convexo, luce medallones circulares con los Evangelistas, separados entre sí por parejas de niños desnudos sosteniendo cartelas de cueros recortados, en cuyo interior se ven símbolos pasionistas de látigos, dados y cuchillo, lanza e hisopo y tabernáculo. La segunda, menor, realzada sobre pequeño tambor y ligeramente cóncava, muestra dos escenas en relieve continuo de claro sentido eucarístico: Moisés en la peña de Horeb y la Recogida del Maná.

El astil es de esquema abalaustrado, mostrando en la parte inferior un plato liso al que se superpone un anillo laureado; el nudo responde al tipo de jarrón, compartimentado en cuatro secciones por cintas planas que alojan figuras de medio relieve que efigian a los apóstoles Pedro, Juan, Santiago y Pablo. Por encima se dispone un plato adornado con cabezas de querubes y otro anillo laureado, como el ya citado. La copa, ligeramente acampanada, se divide en dos partes, la superior lisa y la inferior ornamentada; la separación se hace mediante una crestería, un friso decorado con querubes y una sencilla bordura, por debajo de la cual se aprecian ángeles mancebos, separados entre sí por colgaduras que penden de boto-

2 Además de la custodia, posee un píxide, una cruz procesional, una custodia de mano, y el cáliz objeto de este trabajo. Desde antiguo se han considerado donaciones del obispo don Leopoldo de Austria, pero de momento no hay nada que lo corrobore. Sobre la custodia pueden consultarse, entre otros: ORTIZ JUÁREZ, D.: *Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973, p. 41-43. HERNÁNDEZ PERERA, J.: "La custodia de Fuente Obejuna" *III Congreso de Historia del Arte*, Sevilla, 1980 (resúmenes). LARIOS LARIOS, J.: "La custodia procesional de Fuente Obejuna, joya del plateresco español". En *Fons Mellaria*, 1979. DABRIO, M.T.: "Orfebrería en Córdoba. Del Renacimiento a nuestros días". En *Córdoba y su provincia*. Sevilla, 1985, T. III, p. 339. AA.VV.: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1986, T. IV, p. 71-74. HERNIMARCK, C.: *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, p. 20. SANZ SERRANO, M.J.: *La custodia procesional: Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, p. 81-85. CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 28-35. IDEM.: "Platería". En *Artes decorativas II*. Summa Artis, vol. XLV**, Madrid, 2000, p. 566. DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: "La custodia procesional en Córdoba", en *Laboratorio de Arte*, n° 17, Sevilla 2004, (en prensa). Sobre las otras piezas tengo actualmente un trabajo en preparación.



LÁMINA 2. Fuente Obejuna. Cáliz. Hacia 1560. Marcas.

nes ovals algo gastados. Los ángeles, que ofrecen diferentes posturas y sostienen símbolos pasionarios, llevan las alas desplegadas y se atavían con túnicas y sobretúnicas que dejan ver los antebrazos.

Como se ha dicho al principio, el cáliz que nos ocupa conserva las tres marcas preceptivas (lám. 2), dispuestas en la pestaña de la base, lo que dificulta seriamente su correcta lectura, dificultad acrecentada por lo desgastadas que se encuentran. La marca relativa a la ciudad está formada por la sílaba *COR* con la primera letra algo frustra, que ha sido estampada al revés. La segunda de las marcas, igualmente desgastada y en posición invertida, se compone de dos líneas, la superior, en la que parece leerse la letra *M*, y la inferior en la se distinguen las letras *SAS*. En la tercera marca, aunque se presenta también parcialmente frustra, pueden verse las letras *JV* coronadas por una *o* minúscula.

Este cáliz formó parte de la exposición de orfebrería cordobesa de 1973, y en la ficha de catalogación se hacía constar la existencia de punzones “pero ilegibles”³. En 1980 el mismo Ortiz Juárez dio ya una primera lectura de las citadas marcas: clasificó la de la ciudad como la variante número 9 de las catalogadas por él, y consideró las letras *JV* con la *o* minúscula como del contraste Juan Sánchez. En cuanto a la tercera, descrita por el citado autor como “dos cuerpos rectangulares apaisados y unidos. El superior con el ángulo izquierdo redondeado. Leyenda: *SEAS/TIAN*, la *A* y la *E* fundidas en una, así como la última *A* y la *N*”, la adjudicó al platero Sebastián de Córdoba, considerándolo autor de la obra⁴.

3 En 1904 Rafael Ramírez de Arellano recogía la existencia del cáliz y adjudicaba el punzón de Sebastián de Córdoba, fechándolo en 1595; Cfr. *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*, p. 633. ORTIZ JUAREZ, D. *Exposición...*, p. 47, nº 70.

4 ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 39, 78 y 67.

Los autores del *Catálogo arqueológico* aceptaron sin reservas la identificación hecha por Ortiz, al igual que haría posteriormente Sequeiros⁵. Desde nuestro punto de vista, existen varias razones que inducen a poner en duda tales identificaciones, y que se basan esencialmente en tres aspectos: la lectura e interpretación de las marcas, la cronología atribuida a la pieza y cuestiones estilísticas y técnicas.

Nada hay que objetar en lo que concierne a la marca de la ciudad; las discrepancias afectan a las marcas personales y a sus correspondientes poseedores. En efecto, a tenor de los estudios realizados hasta ahora, consideramos conveniente hacer algunas puntualizaciones al respecto. En relación con el platero Juan Sánchez hay que decir que actualmente es un artífice de labor prácticamente ignota; Ortiz Juárez lo identifica con el mismo platero que ocupó en varias ocasiones la contrastía de la ciudad en el periodo comprendido entre los años 1523 y 1553, a saber, en abril de 1523, agosto de 1542, agosto de 1544, mayo de 1547 y octubre de 1553⁶.

La tercera marca se ha relacionado con el platero Sebastián de Córdoba, artífice del que hasta el momento no se conocen muchos datos. Es sabido que fue hijo del también platero Diego Fernández el Mayor, habiéndose fijado su nacimiento en torno a 1520⁷. Es de suponer que se iniciaría en el oficio junto a su padre, pero desconocemos si fue examinado y si en algún momento formalizó su ingreso en el Colegio-Congregación de San Eloy, ya que nada se sabe de él en la etapa más temprana de su vida. La primera referencia documental se remonta a 1560, cuando forma sociedad laboral con su padre; según declaró éste en su testamento, “habrá tiempo de diez años poco más o menos que Sebastián de Córdoba mi hijo legítimo y de la dicha mi mujer entró conmigo en compañía que dio y entregó por ella noventa y siete mil maravedíes...”⁸. Al morir su padre quedó encargado del taller, formando entonces sociedad con su hermano Diego Fernández Rubio II⁹. Finalmente, a partir de 1577, aparecerá asociado con el platero Rodrigo de León,

5 AA.VV.: *Catálogo...* T. IV, p. 75-76; SEQUEIROS PUMAR, C.: *Los pueblos de Córdoba*. Córdoba, 1992, T II, p. 667.

6 ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones...*, p. 78. Figura también en la relación publicada por Merino Castejón, véase “Estudio del florecimiento de la platería en Córdoba y de las obras más importantes”. En *Boletín de la Real Academia de Córdoba (BRACO)*, 1930, p. 74-75. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro documental de plateros cordobeses*. Edición de D. Ortiz y M. J. Rodríguez. Córdoba, 1983, p. 19 y 21.

7 Dado que en el testamento de su padre, Diego Fernández, fechado en 1570, se dice que llevaba casado con su esposa unos cincuenta años, puede establecerse como fecha del enlace 1519-1520, por lo que Sebastián de Córdoba pudo haber nacido en ese último año. DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “Diego Fernández, un platero cordobés de seis cabezas”. *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, p. 62- 65.

8 AHPCO. 1570, Junio 21, Oficio 10, Legajo 6, Alonso Pérez de Castillejo, Fol. 306 vº. Edt.: De la Torre y del Cerro, José: *Registro documental*, p. 43.

9 El documento está fechado el 8 de mayo de 1571. AHPCO. Diego Rodríguez de Ribera, Oficio 27, Leg. 11279 P, f. 532-533 vº. No se mencionan obras.

maestro más joven que él, sociedad que se mantuvo hasta la muerte de aquel¹⁰. Se le conoce un aprendiz, Lucas de Valdés, que para 1576 ya abandona el taller por haber finalizado su formación¹¹.

El segundo aspecto que queremos abordar es el de la cuestión cronológica que, según lo conocido hasta ahora, presenta algunos detalles contradictorios. Si cotejamos las fechas de ambos plateros, es evidente que hay que descartar 1523, puesto que por entonces Sebastián de Córdoba contaba apenas tres años de edad. Ello nos lleva, pues, al periodo que abarca desde 1542 a 1553, último año en que consta que Juan Sánchez ejerciera la contrastía; periodo en el que a su vez se desarrolla la primera época de labor profesional de Sebastián de Córdoba.

Las escasas alusiones que hemos hallado sobre el cáliz coinciden en datarlo en el último cuarto del siglo XVI, lo que remite al periodo que va de 1575 a 1600, fechas que se alejan sensiblemente del periodo de contrastía de Sánchez, aunque sí coinciden con la etapa en que Sebastián de Córdoba trabaja conjuntamente con Rodrigo de León. La posibilidad de que el cáliz hubiera sido realizado por Sebastián de Córdoba en estos años se nos antoja la menos probable, tanto porque es León el que siempre figura como contratante, cuanto por ser los años finales de Sebastián de Córdoba, quien moriría en 1589, cuando contaba casi setenta años. Nos inclinamos a pensar que, de haberse hecho este encargo en esos años, más que su marca habría llevado la de Rodrigo de León.

La tercera objeción se refiere a cuestiones estilísticas, que acaso sean las que mejor pueden ayudar a resolver las distintas incógnitas que planteamos. En efecto, tanto la labra cuanto la decoración que ofrece el cáliz revelan la obra de un artífice de gran nivel, con pleno dominio de la figuración y versado en el manejo de estampas, acorde con la estética vigente en los talleres españoles de ese periodo. Rasgos que, a tenor de lo conocido hasta ahora, no fueron características comunes entre los artífices con taller abierto en la ciudad durante ese periodo.

Desgraciadamente no abundan las piezas de platería cordobesa que puedan encuadrarse en el periodo que va de 1530 a 1570 y, entre las conocidas, son pocas las que responden a una estética similar al cáliz que comentamos; y aún es más reducido el número de las que presentan las marcas preceptivas. La consulta de los fondos documentales del Archivo Histórico de Córdoba correspondientes a ese periodo nos ha permitido comprobar que la nómina de artífices activos en Córdoba en esos años había crecido considerablemente con respecto a la etapa anterior,

10 Según se desprende de su propio testimonio, el nacimiento de Rodrigo de León se produciría en torno a 1539-40. Véase DABRIO, M. T. "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Universidad de Murcia, p. 108, nota 6. La muerte de Sebastián de Córdoba debió ocurrir en torno a 1588-89, pues en abril de ese último año Rodrigo de León da poder al hijo, Diego Fernández Rubio, para que cobre ciertos pagos pendientes. APHCO, Oficio 22, Legajo 36, Alonso Rodríguez de la Cruz, fol. ilegible. Edt.: De la Torre y del Cerro, J: *Registro documental ...*, p. 69.

11 DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro documental...*, p. 51.

lo que parece indicar un oficio en auge y una clientela solvente. Son años en los que aún se perciben los ecos de la estancia de Enrique de Arfe en la ciudad, pues muchas de las piezas que salen de estos talleres mantienen todavía elementos estructurales y decorativos de raigambre gótica, claramente inspirados en las tipologías que el viejo Arfe realizó para la ciudad.

Paulatinamente, a partir de la década de 1540, irá ganando terreno el lenguaje “del romano”, entremezclado a veces con los modos goticistas a los que pronto va a desbancar. Entre los plateros activos entonces se cuentan maestros como Diego Fernández el Mayor o Diego de Alfaro, recién llegado a la ciudad, autores de algunas de las más bellas obras que se conservan de esta etapa¹². Es también el periodo en el que comienza a despuntar Rodrigo de León, uno de los artífices más interesantes del tercio final de la centuria, que llegó a ocupar el cargo de platero catedralicio¹³. Pero, sobre todo, son los años en los que trabaja Juan Ruiz el Vandalino, el más afamado e innovador de todos, si hacemos caso a los conocidos elogios de Arfe; los años que nos ocupan, singularmente la década de 1540, vienen a coincidir con la etapa en que fueron realizadas sus más valoradas creaciones, las custodias de asiento de Jaén, Santo Domingo, Baza y, curiosa coincidencia, la de Nuestra Señora del Castillo de Fuente Obejuna. Pero entre esos artífices Sebastián de Córdoba no ocupa papel relevante.

En efecto, de lo expuesto hasta ahora parece evidente deducir que uno de los principales problemas que plantea el estudio de este cáliz es el concerniente a su autoría. Según se ha dicho más arriba, al menos desde 1560 y hasta su muerte, Sebastián de Córdoba no tuvo taller propio, sino que trabajó siempre asociado a otro artífice, familiar o no; las escasas referencias documentales sobre él tampoco arrojan luz sobre su posible actuación en solitario, pues lo único documentado de momento son algunas obras realizadas en colaboración con Rodrigo de León, es decir ya en la etapa final de su vida¹⁴. En cuanto a obras conservadas, Ortiz Juárez reseñó su punzón en una naveta de propiedad particular y en un acetre de la parroquia egabrense de la Asunción; por su parte, Ventura Gracia cataloga en la parroquia de Espejo unas crismas a las que data genéricamente como de la segunda mitad del XVI¹⁵.

De modo que, de ser el cáliz de Fuente Obejuna obra de Sebastián de Córdoba, estaríamos ante su primera obra conocida, realizada con toda seguridad en

12 Precisamente la parroquia de Fuente Obejuna conserva obras de ambos plateros sobre las que estoy trabajando.

13 NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 624. DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “Obras de Rodrigo de León...”, p. 111.

14 Sobre la colaboración de ambos plateros véase, DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “Obras de Rodrigo...”, p. 115-121.

15 ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones...*, p. 67; señala también como obras suyas un cáliz y un custodia que no se han conservado. VENTURA GRACIA, M.: *Orfebrería de la parroquia de San Bartolomé de Espejo*. Espejo, 1989, p. 21 y 54.

fecha anterior a 1560, cuando aún no se había asociado con su padre. La suposición podría ser verosímil si no fuera porque no hay constancia documental de obras suyas en esos años, ni tampoco se conservan otras piezas que pudieran corroborar su estilo; las dos obras antes mencionadas, el acetre de Cabra y las crismeras de Espejo, responden a un concepto diferente al utilizado en el cáliz melariense, pues en ninguna de las dos la ornamentación constituye un elemento de especial relevancia. En el trabajo que el Prof. Rivas Carmona publica en este mismo libro se identifican con Sebastián de Córdoba las marcas que han aparecido recientemente en la custodia de la Purificación de Puente Genil, fechada en 1563; pero tampoco aquí la ornamentación relivaria tiene un papel destacado¹⁶.

Lo hasta aquí dicho nos obliga a plantear algunos interrogantes ¿Cabe en lo posible que la pieza melariense sea obra de otras manos? ¿Podría considerarse la posibilidad de que la lectura de las marcas y su adjudicación no sea la correcta?

Según se ha señalado, para Ortiz Juárez una de las marcas del cáliz correspondía a Sebastián de Córdoba; sin embargo, en mi opinión tanto ésta como la marca de ciudad han sido estampadas al revés y, en ambos casos, se hallan algo frustras. Si damos la vuelta a la pieza, además de leer correctamente la sílaba COR, podemos ver que en el registro superior de la otra marca puede verse la letra M y en la inferior se leen las letras SAS. Además, por su proximidad a la marca de ciudad, suponemos que se trata del contraste y no del autor. No hemos podido averiguar a quién corresponde, pues no se ajusta a ninguno de los nombres publicados en las relaciones de contrastes cordobeses, pero ha de tenerse en cuenta que tales relaciones presentan lagunas, por lo que pudiera tratarse de un contraste del que no ha quedado constancia¹⁷.

Por su parte, la marca JV con la o sobrepuesta, se ha entendido como perteneciente al contraste Juan Sánchez, si bien en mi opinión podría tratarse más bien del autor. El nombre de Juan evoca casi de inmediato la figura del cordobés Juan Ruiz el Vandalino, uno de los artistas más afamados de su tiempo y, a la vez, uno de los más desconocidos y enigmáticos de la platería española¹⁸.

16 AA.VV. : *Catálogo...* T. II, p. 70; no hay foto de la pieza pero se la describe así: “forma troncocónica con gallones verticales. La única decoración es un mateado uniforme. Los arranques del asa son mascarones de fundición”. Consta que estaba en la iglesia en 1590. Las crismeras lucen motivos incisos de hermas y cintas planas sin rasgos destacables. VENTURA GRACIA, M.: *Orfebrería...*, p. 54. Agradezco al Prof. Rivas el dato sobre la citada marca.

17 MERINO CASTEJÓN, M.: Op. Cit. p. 73-75. ORTIZ JUAREZ, D.: “El libro registro de hermanos y actas de visita de la congregación de San Eloy”. En *BRACO*, nº 93, p. 74 y ss. VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *El colegio-congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba 2001, p. 691-692. Este historiador recoge el nombre del platero Martín Sánchez de la Cruz, pero lo que de él se conoce corresponde ya al siglo XVII.

18 Entre los plateros cordobeses documentados por D. José de la Torre sólo se recogen dos de apellidado Ruiz, pero ninguno se llama Juan. Véase Op. Cit., p. 18 y 31.

Pero esas iniciales, además de al mencionado contraste y al Vandalino, también podrían pertenecer a otro platero de nombre Juan, o incluso ser iniciales de un nombre y un apellido que desconocemos. Todo lo cual abre ante nosotros una tercera posibilidad, la de que estemos ante la obra de un maestro no identificado, buen conocedor de la técnica escultórica, y acaso formado en el entorno de maestros como Alfaro o el propio Vandalino, que sería además el introductor en la platería cordobesa de las nuevas soluciones estructurales y decorativas que van a definir la platería andaluza del tercio central de la centuria.

El creciente interés que el Vandalino ha despertado entre los investigadores ha cristalizado en un paulatino aumento de su producción, tanto religiosa como profana; en la mayoría de los casos se trata de referencias documentales, ya que el número de piezas conservadas con marcas identificativas es, por el momento, casi nulo. Fue Blanca Santamarina la primera que consideró como su marca personal la del IVAN/RVIS que figura en el hostiario de la parroquia de Jerez de los Caballeros (Badajoz), que va acompañada por la de Sevilla y la de Hernando de Ballesteros¹⁹; posteriormente José Manuel Cruz consideró válida la identificación, dando como fecha de la citada pieza 1550²⁰.

Hay que señalar, no obstante, que la marca que figura en el cáliz de Fuente Obejuna no presenta los mismos rasgos de la que aparece en la pieza pacense; en la que presentamos sólo se leen las letras JV surmontada la primera por una *o* minúscula, mientras que en el hostiario se lee IVAN/RVIS; sin embargo hay que considerar que ésta se acompaña con la Giralda de Sevilla, en tanto que aquella lo hace con la sílaba COR, por estar contrastada en Córdoba. Cabe en lo posible que el artífice hubiera usado marcas diferentes en cada localidad.

Fue también la propia Santamarina la primera en esbozar una posible biografía del maestro; la historiadora lo supone nacido en Córdoba antes de 1500 y vinculado al taller de Enrique de Arfe desde los primeros momentos en que éste se estableció en la ciudad²¹. Siguiendo a Merino Castejón, lo identifica con el platero de igual nombre que firma, entre otros muchos colegas, la solicitud de exención de avales presentada al Cabildo de la ciudad; es de suponer que para entonces era ya maestro examinado.

No se conocen por el momento las razones que motivaron su salida de Córdoba y su asentamiento en Sevilla, ni tampoco la fecha en que tuvo lugar este viaje, que podemos suponer se produjo entre mayo de 1523 y 1528, año en el que estaba

19 SANTAMARINA, B.: "Platería civil andaluza: Juan Ruiz el Vandalino. Aproximación documental a su vida y a su obra." En *Academia*, Madrid 1992, n.º. 75, p. 301. La pieza pacense había sido publicada por Cristina Esteras, que no la asoció con el artista cordobés. Cfr. *Orfebrería de la baja Extremadura II. La plata en Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 1984.

20 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, p. 41-42. Se trata de una pieza con sencilla decoración incisa, muy alejada conceptualmente de las otras obras que se le atribuyen.

21 SANTAMARINA, B.: "Platería civil...", p. 298. J. M. Cruz adelanta la fecha de nacimiento a 1490. Cfr. *Cinco siglos...*, p. 382.

ya afincado en la capital hispalense. De aquí marcha a Cuenca llamado por el platero Francisco Becerril, algunos años mayor que el cordobés, para que colaborase con él en la realización de dos de sus más importantes custodias, y con él permaneció hasta 1529²². Según se ha señalado repetidamente, se desconocen las circunstancias que motivaron la llamada de Juan Ruiz por parte de Becerril; cabe suponer que se conocían o bien tenían un conocido común, que pudo ser tanto algún cliente como otro platero²³. Instalado de nuevo en Sevilla, se inicia ahora su etapa más brillante, en la que realiza las más destacadas obras que se le conocen, tanto religiosas como profanas²⁴.

El hecho de que viviese en Sevilla no es impedimento para que también pudiera tener casa aquí, o al menos que residiera en Córdoba temporalmente, mientras tuviese algún encargo, sometiéndose para ello a la autoridad del gremio local. Téngase en cuenta que no se conoce su lugar de residencia antes de 1528, y que nada se sabe con certeza de los años que median entre 1529 y 1533 en que aparece en Jaén. Por tanto, es verosímil suponer que esos años pudieron transcurrir en Córdoba, y que mantuviera en la ciudad un taller que le permitiese aceptar trabajos para el ayuntamiento o la diócesis.

Entre 1533 y 1540 se le supone residiendo en Jaén, donde el Cabildo catedralicio le habilitó una casa y un taller para poder trabajar en la gran custodia de asiento. Desde 1540 y hasta su muerte en 1550 mantuvo casa y taller en Sevilla, dedicándose especialmente en esos años a la elaboración de platería profana²⁵. Según ha documentado posteriormente la Dra. Sanz Serrano, el artífice murió en la capital hispalense entre el 6 y el 14 de abril de 1550²⁶.

Hasta el momento, la documentación cordobesa no ha revelado estancias fehacientes del platero en nuestra ciudad. Se da por supuesto su origen cordobés, su nacimiento en fecha anterior al cambio de siglo y su vinculación con Enrique de Arfe, pero el resto son hipótesis: si tuvo taller aquí, si trabajó para el Cabildo catedralicio, el episcopado, o la nobleza local, si dejó obra profana, etc. Lo único cierto es que en 1523 un platero de ese nombre estaba activo en la ciudad, tal como figura en la relación publicada por Merino Castejón²⁷.

22 LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, p. 11. El platero conquense nació en 1496 y murió en 1572.

23 Es probable que el nexo de unión sea Enrique de Arfe, ya que posteriormente será su paisano Enrique Belcove el que trabaje con Becerril al marcharse el Vandalino. Sobre Belcove véase HERRÁEZ ORTEGA, M. Victoria: *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones. León 1997, p. 81.

24 Entre ellas figuran las custodias de Jaén, República Dominicana y Fuente Obejuna, así como piezas de vajilla para casas nobles.

25 SANTAMARINA, B.: "Platería civil andaluza...", p. 297-299.

26 SANZ SERRANO, M. J.: *La custodia procesional...*, p. 73-74.

27 Este erudito lo identificó sin género de duda con el famoso artífice; véase "Estudio...", p. 75 y 82-83.

En la formación del estilo de Juan Ruiz se pueden señalar dos momentos, separados por su estancia conuense; en el primero se mantendría aún cercano a la estética de Enrique de Arfe, es decir, que se movería dentro de los cánones del gótico humanista, que era por otra parte el estilo vigente entre los artífices cordobeses contemporáneos, como lo prueban los ejemplares conservados de esas fechas. A su vuelta de Cuenca muestra ya un estilo innovador, plenamente inmerso en las formulaciones renacentistas, transformación en la que sin duda influyeron las formas y el lenguaje de Becerril²⁸.

La estética que Francisco Becerril proyecta en las obras que por entonces tiene entre manos, como las custodias de la Catedral de Cuenca (desaparecida) y la de Villaescusa de Haro, es ya plenamente renacentista; en ambos casos se trata de piezas de muy clara estructura arquitectónica que sirve de escenario a un gran despliegue figurativo, en el que aparecen imágenes exentas, escenas en relieve y motivos ornamentales de inspiración italiana²⁹. Ese lenguaje lo encontramos también en las obras conocidas del Vandalino: las grandes custodias de Santo Domingo, Fuente Obejuna y la tristemente perdida custodia de Jaén, más compleja de formas e incluso más cercana a los presupuestos de Becerril que el ejemplar cordobés. Son piezas en las que la estructura, aunque nítida, se ve envuelta en un verdadero torrente ornamental que apenas deja resquicios ni planos vacíos, trabajadas con una excelente técnica, como corresponde a un maestro de tan alta cualificación.

En esta misma línea se halla el cáliz de Fuente Obejuna; es una obra decididamente renacentista, tanto en la estructura como en el ornamento, y claramente alejada de los modelos goticistas que aún pervivían en los talleres cordobeses³⁰. En general, se ajusta a los modelos característicos de la platería andaluza de mediados del Quinientos, tipología que Cruz Valdovinos relaciona sin reservas con el Vandalino: “De lo que sí estamos seguros –escribe el historiador a propósito de las piezas de astil– es de que el creador de este tipo fue Juan Ruiz el Vandalino, con apoyo en lo que de él dice Juan de Arfe”³¹. Y es que, en efecto, en el cáliz melariense hay detalles que remiten al insigne platero, pero también aparecen otros elementos que se nos antojan más avanzados y que no hemos visto en las obras que se creen de su mano.

La base, por ejemplo, se compartimenta en dos zonas, una convexa decorada con tondos moldurados, y otra menor y realzada por un pequeñísimo tambor, ligeramente cóncava; es una disposición que recuerda en parte soluciones empleadas por Becerril, como en el cáliz de Altarejos (Cuenca), donde se ven también

28 LÓPEZ-YARTO, A.: Op. cit., p. 13.

29 Ibídem lám. 6.

30 Así se aprecia al compararlo con obras de Diego Fernández, como el cáliz de Baena o el cáliz de Palma del Río, que se fecha entre 1541 y 1557.

31 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, p. 37-38.

medallones con doble moldura que alojan cabezas³². En la pieza cordobesa este espacio va decorado con relieves de los Evangelistas, alternando con cartelas de cueros recortados sostenidas por parejas de niños desnudos de robusto aspecto, en las que se ven símbolos pasionistas. Pero el uso de cartelas con niños tenantes remite, por otra parte, a un periodo más avanzado, lo que parece indicar para esta pieza una labra más tardía; téngase en cuenta también que el recurrir al empleo de decoración escultórica no se hará práctica habitual en la platería cordobesa hasta los comedios de siglo, cuando laboran en la ciudad artistas como Diego de Alfaro y Diego Fernández³³, sin que llegue a ser un recurso generalizado de los talleres cordobeses.

La copa, ligeramente acampanada, se adorna en la zona central con crestería y friso, y tiene subcopa decorada, solución que aparece también en piezas como el hermoso cáliz de la parroquia de Santiago de Castilleja de la Cuesta (Sevilla), para el que se ha propuesto la fecha de 1540, aunque el modelo sevillano muestra el friso sin decorar. Pero la subcopa del ejemplar melariense tiene mayor protagonismo, por cuanto luce friso con querubes y por debajo se aprecian paños que penden de botones enmarcando figuras de ángeles pasionistas, lo que tampoco parece un recurso habitualmente empleado antes de 1560³⁴.

Más interesante es, si cabe, el astil, abalaustrado y con nudo de jarrón muy desarrollado, lo que llama poderosamente la atención. Este tipo de nudo no se generaliza en la platería española hasta pasada la mitad del siglo, resolviéndose con soluciones decorativas diferentes según los centros³⁵. En el caso de la platería andaluza, lo encontramos, por ejemplo, en piezas marcadas o atribuidas a Hernando de Ballesteros el Viejo, como el cáliz del convento ecijano de Santa Inés (1562), donde aparece unido a la arandela superior mediante tornapuntas, y en el cáliz marcado por Diego de Alfaro para la parroquial de Santa María, de hacia 1565, de la misma localidad³⁶.

32 LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: Op. Cit., lám. 8.

33 De Alfaro se conservan también dos obras en Fuente Obejuna, una cruz parroquial y una custodia de mano, ambas con decoración escultórica.

34 En la caja eucarística del monasterio sevillano de Santa Clara, fechada entre 1546-47, que Cruz cree sin reservas obra del Vandalino, también se ven cintas o paños colgantes, pero aquí van dispuestos en la base, en la zona circular que rodea el arranque del astil, y no aparecen los ángeles.

35 Según López-Yarto, este tipo de nudo fue poco usado por Becerril, pero sí aparecerá en piezas conquenses fechables en el tercio final del XVI. Cfr. Op. Cit., p. 21 y lám. 10. Ese tipo de nudo, aunque con otra decoración, lo vemos también en el cáliz de Viñuelas, obra de Juan Francisco Faraz de 1560, véase HEREDIA, M. C.-LÓPEZ-YARTO, A.: *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, p. 232; asimismo, los candeleros de Diego de Alfaro para San Juan de Marchena llevan nudo ovoide, pero liso, RAVÉ, J. L.: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV-XIX*. Marchena 1986, p. 28. Victoria Herráez señala este tipo de nudo como característico de la platería leonesa del tercio final del XVI. Cfr. Op. Cit., p. 160-163.

36 GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p. 285, figura 18 y p. 286, figura 21.



LÁMINA 3. *Fuente Obejuna. Cáliz. Hacia 1560. Detalle del nudo con el apóstol Santiago.*



LÁMINA 4. *Fuente Obejuna. Cáliz. Hacia 1560. Detalle de la base, con San Mateo y niños tenantes.*

El nudo del cáliz de Fuente Obejuna muestra, sin embargo, una ornamentación diferente; se emplean aquí bandas planas que dibujan espacios ovales en los que aparecen figuras de Apóstoles de cuerpo entero; esta solución no es tan frecuente, siendo más habitual el uso de cabezas veladas, cintas, querubenes, guirnaldas y motivos geométricos, como se aprecia en las obras del ya citado Ballesteros el Viejo. La mayor semejanza que hemos hallado con la obra que comentamos la encontramos en un cáliz que guarda el Museo Metropolitano de Nueva York; ésta presenta un nudo idéntico, decorado con figuras de apóstoles de cuerpo entero, aquí enmarcadas en hornacinas³⁷. La copa luce asimismo friso y crestería, aunque la decoración figurativa no son ángeles sino los Evangelistas.

Y es que, en efecto, un elemento de especial significación en la obra melariense es sin duda la presencia de decoración escultórica. La base, el nudo y la subcopa del cáliz de Fuente Obejuna se hallan ornados con escenas en relieve y figuras diversas que evidencian la mano de un platero experto en el tratamiento figurativo, algo que, por otra parte, no es frecuente en los talleres cordobeses del momento. Entre la producción cordobesa conocida de la primera mitad del siglo XVI son escasas las piezas que se adornan con relieves y figuras; tanto Fernández como Alfaro recurren a la decoración figurada en sus obras, pero por lo general sus piezas llevan marca de autor y además el estilo es diferente. También Vandalino se distingue por la utilización de motivos escultóricos: lo hace en la custodia de Fuente Obejuna y en la de la catedral dominicana; son figuras bien trabajadas, con paños amplios y posturas escorzadas que se han puesto en relación con modelos berruguetescos³⁸. En el cáliz que nos ocupa, tanto los Apóstoles del nudo como los Evangelistas del pie (láms. 3 y 4), muestran actitudes variadas, con las piernas en contrapposto o cruzadas, los hombros y las cabezas giradas y los brazos cruzando en diagonal. Pero los ángeles pasionarios y los niños desnudos tenantes suponen un concepto algo más avanzado en el tratamiento de la figura. Todo ello parece apuntar a un maestro desconocido, probablemente formado en el entorno de los plateros antes citados, y perfectamente al día de todas las innovaciones que pudieran llegar desde otros lugares del país.

De lo hasta aquí expuesto, creemos que se pueden extraer varias conclusiones; en primer lugar que nos hallamos ante una pieza notabilísima de la platería cordobesa, que hasta ahora había pasado desapercibida; que se trata de una obra de un maestro cordobés o afincado en Córdoba hasta el momento no identificado; que su autor es un artífice que domina las diversas técnicas y es además un buen escultor; y que es, además, un artífice buen conocedor no sólo de lo que se hace en otros núcleos plateros del país, sino que también se muestra al día en el manejo de los repertorios grabados que tanto circularon por los talleres españoles del siglo XVI.

37 Agradezco a la Dra. María Jesús Sanz el haberme facilitado el conocimiento de esta interesante obra, de momento anónima.

38 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, p. 28-30.

Mencia de Mendoza y el intercambio de regalos: Una práctica obligada entre las elites del poder

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

“(...) el hombre liberal y generoso dará porque es bello dar; y dará convenientemente, es decir, a los que debe dar, lo que debe dar, cuando debe dar, y con todas las demás condiciones que constituyen una donación bien hecha”¹.

ARISTÓTELES. *Moral a Nicómano*

Desde la Antigüedad el regalo ha sido empleado con fines muy diversos que iban más allá del deseo de agradar o sorprender a la persona obsequiada, ya que el concepto de gratitud era tan decisivo como el acuerdo basado en un contrato escrito. Agradecer intercesiones o préstamos, ganarse el favor y la consideración de un personaje poderoso o sellar pactos y alianzas eran algunos de los intereses que se escondían tras el obsequio de un presente². Como señala Peter Burke, el hecho de

1 ARISTÓTELES, “Análisis de las diferentes virtudes”, en *Moral a Nicómaco* [335-322], Madrid, Austral, 1972, p. 106.

2 En relación con el intercambio de regalos, han sido muchos los estudios que, desde un punto de vista antropológico, se han realizado en torno a este tema. Entre ellos, pueden verse: Maurice GODELIER, *The Enigma of the Gift*, Chicago, Chicago University Press, 1999; Claude LÉVI-STRAUSS, *Las estructuras elementales del parentesco* [1908], Barcelona, Paidós, 1981, idem, “Selections from Introduction to the Work of Marcel Mauss”, en *The logic of the gift. Toward an Ethic of Generosity*, Nueva York, Londres, Routledge, 1997, pp. 45-69; Marcel MAUSS, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* [1925], Nueva York, W. W. Norton & Company, 1990, idem, “Gift, Gift”, en *The logic of the gift. Toward an Ethic of Generosity*, Nueva York,

regalar constituía toda una declaración de intenciones que perseguía la concesión de un favor³. En este sentido, no es de extrañar el trato preferente y los valiosos regalos que algunos personajes valedores de un cierto poder, como Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, recibía de la Casa Real, tratando de conseguir su amparo y recompensar, de alguna manera, la ayuda económica que ésta prestaba a la corona y podía seguir prestando en un futuro⁴. Los regalos formaban parte de una complicada red de obligaciones y expectativas aceptadas y asumidas tanto por las clases humildes, guiadas por la caridad cristiana, como por nobles y príncipes, quienes eran educados valorando la importancia de la generosidad. Siguiendo a Aristóteles, “el hombre liberal y generoso dará porque es bello dar; y dará convenientemente, es decir, a los que debe dar, lo que debe dar, cuando debe dar, y con todas las demás condiciones que constituyen una donación bien hecha”⁵. De hecho, los libros de cortesía del siglo XVI, sin duda consultados por la clase dominante, hacían especial hincapié en el intercambio de presentes, recordando al lector que debía devolver los beneficios del regalo recibido ni demasiado pronto –ya que resultaría forzado–, ni demasiado tarde –ya que humillaría al primero–, sino espe-

Londres, Routledge, 1997, pp. 28-32; Marshall, SAHLINS, “The spirit of the gift”, en *The logic of the gift. Toward an Ethic of Generosity*, Nueva York, Londres, Routledge, 1997, pp. 70-99; Annette WEINER, *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*, Berkeley, University of California Press, 1992. En cuanto a los estudios realizados desde una perspectiva histórico-artística, véanse: Brigitte BUETTNER, “Past Present: New Year’s Gifts at the Valois Courts ca. 1400”, *Art Bulletin*, 83, 4 (2001), pp. 598-625; Michael CAMILE, *The medieval art of love. Objects and subjects of desire*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1998; John CUNNALLY, “Ancient coins as gifts and tokens of friendship during the Renaissance”, *Journal of the History of Collections*, 6, 2 (1994), pp. 129-143; Natalie Zemon DAVIS, “Gifts, Markets and Communities in Sixteenth-Century France”, conferencia presentada en “The Gift and its transformations”, National Humanities Center, Research Triangle Park, 1990, idem, *The gift in sixteenth century France*, Oxford, Oxford University Press, 2000; Fernando CHECA CREMADES, “Regalos y arte en las sociedades del Renacimiento y Barroco”, *Revista de Occidente*, 67 (1986), pp. 31-40; Bernardo José GARCÍA GARCÍA, “Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española. Intimidación, gusto y devoción”, *Reales Sitios*, 37, 143 (2000), pp. 17-27; Jan HIRSCHBIEGEL, *Étrennes: Untersuchungen zum höfischen Geschenkeverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380-1422)*, Munich, Oldenbourg, 2003; Sharon KETTERING, “Gift Giving and Patronage in Early Modern France”, *French History*, II (1988), pp. 131-51, reeditado en 2002 en Sharon KETTERING (ed.), *Patronage in Sixteenth and Seventeenth-Century France*, Aldershot, Ashgate, 2002; Aafke E. KOMTER, *The Gift: An Interdisciplinary Perspective*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996; Martin WARNKE, *L’artiste et la cour. Aus origins de l’artiste moderne*, París, Éditions de la Maison des Sciences de l’homme, 1989; Genevieve WARWICK, “Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta’s Drawing Albums”, *Art Bulletin*, 79, 4 (1997), pp. 630-646 y Jean C. WILSON, *Painting in Bruges at the close of the Middle Ages: studies in society and visual culture*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1998, pp. 61-70.

3 Peter BURKE, “Renaissance jewels in their social setting”, en *Princely Magnificence. Court jewels of the Renaissance, 1500-1630*, Londres, Beckett’s Peerage Limited y Victoria and Albert Museum, 1980, p. 11.

4 Existen dos cartas del rey Carlos I y el príncipe Felipe dirigidas a Mencía en las que piden socorros para las guerras de Italia y Flandes. A.P.M.Z., Leg. 119, 13.

5 ARISTÓTELES, op. cit., p. 106.

rar al momento y lugar apropiados⁶. Como apunta Christine de Pizan en su obra *Livre du corps de policie*, el regalo no sólo había de corresponderse con el estatus de ambas partes –donante y destinatario– sino también tener en consideración la razón del ofrecimiento; puesto que no era lo mismo la concesión de un presente como resultado de un mérito, a modo de galardón o recompensa, que un regalo realizado por pura cortesía⁷. En cualquier caso, el intercambio entre donante y destinatario se empleaba para crear y mantener un vínculo personal, una obligación de correspondencia y una reciprocidad disfrazada y dirigida por las reglas y el lenguaje de la cortesía, siempre basada en el interés de ambas partes.

En este sentido, las obras de arte desempeñan un papel fundamental al erigirse como el regalo idóneo capaz de adecuarse a infinidad de usos y funciones. Una pintura, una medalla, un tapiz o una joya eran frecuentemente empleados para premiar una actuación, agradecer una intercesión y manifestar todo tipo de afectos, siempre dentro de los parámetros establecidos por la cortesía. A diferencia de otras formas de arte, las piezas de oro y plata con incrustaciones de piedras preciosas y semipreciosas, bien fueran de carácter religioso, formaran parte del ajuar doméstico o se tratara de joyas de carácter civil, poseían un valor inherente derivado del material con el que eran fabricadas. Este hecho convertía a estas piezas en fácil moneda de cambio en caso de necesidad, ya que bien se podían fundir para hacer nuevas obras, bien empeñarlas para saldar deudas o, en el peor de los casos, venderlas y obtener en su lugar su valor en metálico. Un valor añadido a una formas artísticas que, más allá de su valor monetario y su belleza formal, constituían el signo de ostentación por excelencia, atestiguando el estatus, la autoridad, la devoción y las adhesiones de quien las portaba o, simplemente, poseía. Pero no sólo eso, su tamaño normalmente reducido, especialmente en el caso de joyas y medallas, facilitaba su transporte. En el caso de las medallas, a su fácil transporte se sumaba su fácil reproducción, que garantizaba la amplia difusión no sólo de la imagen física de una persona sino también de su carácter. A través de este método de autorepresentación, los gobernantes reafirmaban su imagen pública, conmemoraban sucesos destacados y difundían su imagen entre las elites como signo de afecto y alianza. Papas, cardenales, reyes, nobles, humanistas... todo personaje que se preciara de ostentar un cierto poder se hacía representar en una medalla como parte de ese ideal humanista de *magnificenza*.

Ciertamente, entre las elites del poder el intercambio de regalos constituía una práctica obligada a través de la cual enriquecían considerablemente sus colecciones particulares. Evidentemente, el número de presentes que un personaje recibía era directamente proporcional al poder e influencias de que fuera depositario. En este

6 Ibidem, p. 110.

7 Christine DE PIZAN, *The Book of the Body Politic*, (traducido al Inglés por Kate Langdon Forhan), Cambridge University Press, 1994, pp. 25-28, citado por Brigitte BUETTNER, op. cit., p. 612.

trabajo estudiaremos el caso de una de las mujeres más poderosas del Renacimiento hispano flamenco: Mencía de Mendoza (1508-1554), Marquesa del Zenete (lám. 1), centrándonos en la red de contactos que la obsequiaron con un sinfín de piezas de oro y plata procedentes de los destinos más diversos.⁸

Fueron muchos y de índole muy diverso los obsequios con los que Mencía de Mendoza fue agasajada por familiares, vasallos y personajes de los círculos reales y nobiliarios. Dentro de estos regalos destacan, en primer lugar, los de sus consanguíneos más próximos, como es el caso de sus padres, Rodrigo de Mendoza y María de Fonseca, o sus primos Diego Hurtado de Mendoza, Antonio de Mendoza o Francisco de Mendoza⁹. Del mismo modo, sus parientes, destinados en distintos puntos de la geografía europea y americana en misiones diplomáticas, como es el caso de Antonio y Francisco de Mendoza, agasajaron a Mencía con distintos obsequios entre los que destacan, de manera especial, los procedentes del Nuevo Mundo¹⁰:

8 Mencía de Mendoza (1508-1554), hija de Rodrigo de Bivar y Mendoza y María de Fonseca, Marqueses del Zenete, hereda el mayorazgo familiar a la muerte de su padre en 1523, convirtiéndose en la mujer más rica de Castilla. Un año más tarde, por intercesión y voluntad de Carlos V, contrae matrimonio con Enrique III de Nassau señor de Breda, miembro del Consejo de Estado, de Hacienda y de Guerra, gobernador de las provincias de Güeldres, Holanda y Zelanda y capitán general del ejército. Convertida ya en Condesa de Nassau, se traslada junto a su esposo a Flandes, donde reside entre 1530 y 1538, con un intervalo de dos años (1533-1535) en los que ambos viajan a España con motivo del enlace de la hermana de la Marquesa: María de Mendoza. A la muerte de Enrique de Nassau, en 1538, Mencía regresa a España y establece su residencia en Valencia, donde, tres años más tarde, se casa con Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Virrey de Valencia. La Marquesa del Zenete muere en Valencia en enero de 1554. Tal como hiciera en los anteriores artículos publicados en *Estudios de Platería* 2002, 2003 y 2004, este trabajo pretende dar un paso más en el análisis del consumo de artes suntuarias que realiza Mencía de Mendoza, en este caso, el papel desempeñado por las piezas de oro y plata en el intercambio de regalos en la Europa del Renacimiento, desarrollando más ampliamente uno de los temas esbozados en la publicación del 2002: "Legados, obsequios y adquisiciones. Tres cauces para atesorar piezas de platería". Por este motivo, y dada la limitación de espacio, he reducido los apuntes biográficos a tan sólo unas notas, remitiendo para una mayor información a los últimos estudios realizados en torno a la figura de Mencía de Mendoza y su colección de obras de arte: Noelia GARCÍA PÉREZ, *Arte, Poder y Género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, Murcia, Naüssica, 2004; idem, *Entre España y Flandes. Corpus Documental de Mencía de Mendoza*, Murcia, Naüssica, 2004 e idem, *Mencía de Mendoza*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004.

9 Así, con tan sólo cuatro años, el Marqués manda entregar a "Francisco de Tébar criado del señor bayle general treynta y tres libras y doze sueldos y seys dineros, las cuales son para pagar ciertas joyas de oro que mandó su Señoría tomar para la señora doña Mencía". José María MARCH, "EL Primer Marqués del Cenete su vida suntuosa", *A.E.A.*, XXIV (1951), p. 61.

10 Antonio de Mendoza (Guadalajara, 1496 - Lima, 1552), virrey y capitán general de la Nueva España desde el 17 de abril de 1535. En 1549, tras caer enfermo, le sustituye en el cargo su hijo Francisco de Mendoza. Por su parte, Diego Hurtado de Mendoza (Granada, 1503-1575) fue enviado como embajador imperial a Inglaterra en 1537, dos años más tarde a Venecia y, posteriormente, a Roma. Sobre estos personajes y otros miembros del linaje Mendoza, véanse: Cristina DE ARTEAGA Y FALGUERA, *La Casa del Infantado cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940; Ángel GONZÁLEZ PALENCIA y Eugenio MELE, *Vida y obras de Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1943; Diego GUTIERREZ CORONEL, "Historia Genealógica de la casa de Mendoza", en *Biblio-*



LÁMINA 1. J. van Cleve. Retrato de Mencía de Mendoza. Chantilly, Museo Condé.

teca Conquense, T II y IV, Cuenca, Instituto Jerónimo Zurita del CSIC, 1946; Helen NADER, *Los Mendoza y el Renacimiento Español*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1986; Helen NADER (ed.), *Power and Gender in Renaissance Spain: Eight Women of the Mendoza Family, 1450-1650*, Urbana, University of Illinois Press, 2004; Rogelio PÉREZ-BUSTAMANTE, *Íñigo López de Mendoza. Marqués de Santillana (1398-1458)*, Madrid, Fundación Santillana, 1981; Erika SPIVAKOVSKY, *Son of the Alhambra, Diego Hurtado de Mendoza 1504-1575*, Londres, Austin, University of Texas Press, 1970.

“Item un ydolo de las indias tiene en la barriga una plasma de esmeralda y tiene en la mano una roza con un madroño y tiene los ojos colorados en la otra mano tiene como una luna con unas odas y tiene unas aracadadas a los oydos y tiene sinco penjantes baxo

Item una escarcela de oro de las yndias tiene en el medio una roza como una quenta oradada plama de esmeralda y mas quatorce cascavelles y tres borlas y cada una de las borlas con una quenta de plasma de esmeralda esta labrada por toda ella a modo de celosía tiene un palo de oro para atadero

Item mas un ydolo de las yndias es un rostro con una barba y en las orejas tiene unas acaraditas con su pecho labrado de ylo de oro y alrededor unas obras a modo de las yndias

Ytem un peruco de las yndias de oro la cabeza codo pies y mano todo juega

Item un pomo de las yndias

Item una flor con unas ojas a modo de madroño es de oro de las yndias tiene un agujero en medio

*Item una plasma de esmeralda de oro de las yndias guarnecida de oro a manera de escudo con las armas de los yndios y tiene alrededor unas como bellotas de oro y ay tiene una бага para colgar a manera de un cayo (...)*¹¹.

Junto a ellos, y dentro del ámbito familiar, encontramos a sus dos esposos: Enrique III de Nassau y Fernando de Aragón, quienes obsequiaron a Mencía, a pesar de que la Marquesa disfrutó siempre de una posición económica mucho más privilegiada que sus cónyuges, que le permitía, según Enrique, dilapidar su fortuna. El gasto de la Marquesa, que por aquel entonces disponía de unos ingresos anuales de 450.000 florines, algo parecido a unos 220.000 euros, era tan elevado que llegó a escandalizar a su primer marido, que difícilmente comprendía cómo su esposa podía invertir unas cantidades tan elevadas de dinero en adquirir un sinfín de objetos para su uso personal. Y así se lo manifestó a su hermano Guillermo I el Rico, comentándole que, a pesar de que Mencía había traído con ella cantidades importantes de dinero, lo gastaba con una rapidez incomprensible e inusitada¹². Esta posición de clara ventaja económica con respecto a sus esposos no le impidió recibir importantes presentes del Conde de Nassau y el Duque de Calabria, como la cruz que este último le regaló con motivo de su casamiento: *“Item una cruz de*

11 A.P.M.Z., Leg, 122, 23. Igualmente, véase: Antonio PAZ Y MELIA, “Medallas y piedras grabadas que la Marquesa del Cenete legó en su último testamento a Diego Hurtado de Mendoza”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. VII (1902), pp. 310-319.

12 A. VAN ECK, “Het kasteel van de millionair”, en *De bonte historie van Breda*, Breda, 1946, pp. 11-17.

oro de martillo tiene seys diamanticos y quatro esmeralditas y seys robinicos y quatro quafiricos y un diamante tabla donde esta escrito el nombre de Jesucristo y tiene a nuestro señor crucificado y los clavos son tres puntitas de diamantes y tiene mas quatro perlas en los cantones de la cruz y por pijante tiene una perla pera arriba tiene su asica como sierpe y a las espaldas de la cruz estan los improperios de la pasion pesa todo: una onza y tres quartos tres arjes y veinte quatro granos¹³. En el caso de Enrique, los principales obsequios de los que queda constancia se realizaron a la muerte del Conde. Así, regaló a la Marquesa las joyas de gran valor que él le había prestado a su esposa para su adorno personal durante los años de matrimonio: “Todas las joyas de oro y piedras y perlas y otras cosas que durante nuestro matrimonio yo he comprado y tenia antes mias para el ornato de su persona libremente (...) es my voluntad que por el mucho amor que siempre he tenido e tengo a la dicha señora marquesa sea suyo y para ella¹⁴”.

En segundo lugar, destacan aquellos presentes que, en señal de gratitud o con la intención de ganar su favor, recibe con motivo de su visita a diferentes ciudades flamencas¹⁵. La aceptación de estos presentes, que bien podrían tildarse de diplomáticos, atestiguaba cierto grado de entendimiento entre las partes implicadas¹⁶. A propósito de su estancia en la villa de Bruselas, Mencía es obsequiada por las autoridades con una “copa blanca y dorada con sobre copa blanca y dorada que tiene en lo alto a San Miguel”. Del mismo modo, la villa de Malinas le regala “dos copas de plata blanca”, la de Amberes “una copa grande de plata dorada por dentro y por de fuera muy bien labrada y sobre copa de bestiones y medallas al romano” o la villa de Diest “una copa de oro grande con sobre copa con las armas de la villa”. Igualmente, la villa de Cuÿk le presenta “una copa grande de oro con sobre copa a manera de jarra con las armas de la villa”, la de Breda “dos paños de plata con sus aldabas”, la de Lira “una copa pequeña de plata dorada” y la de Besdom “una fuente de nueva hechura con el escudo de las armas de la dicha villa”. Por su parte, la villa de Estrago le entrega “dos copas de plata doradas, la una grande alta y la otra pequeña de bestiones muy bien labrada con las armas del lugar”, al tiempo que la villa de Bolduque manda a Mencía, mientras visitaba Besdom, “una copa labrada con sobre copa¹⁷”. Junto a los regalos de estas ciudades, se encuentran aquellos provenientes de particulares que, en agradecimiento de alguna actuación

13 A.P.M.Z., Leg. 122, 8.

14 A.P.M.Z., Leg. 124, 3.

15 B. DUBBE y W. VROOM, “Patronage and the art market in the Netherlands during the sixteenth century”, en *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, p. 32.

16 Elisabeth RODINI, “Los signos de las piedras. Valor simbólico de las joyas en la Europa del Renacimiento y el Barroco”, en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana. Siglos XV al XVIII*, Valencia, Consell General del Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana, 2000, p. 24.

17 A.P.M.Z., Leg. 122, 30.

o intercesión de la Marquesa, la obsequian con algún detalle. Este es el caso de los Abades de Brabante que le regalan “*una nao de plata de muy buena hechura*”¹⁸.

Por último, se sitúan los regalos de miembros de la nobleza y realeza. Entre ellos destaca la figura de María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos, con quien mantuvo una estrecha relación durante su estancia en Flandes, no sólo por cuestiones de carácter político sino también por el interés que ambas manifestaban por el arte y la cultura, hasta el punto que el patronazgo que ejerciera Mencía de Mendoza durante su estancia en tierras flamencas ha sido comparado a la ayuda que la gobernadora prestaba a toda clase de eruditos y artistas¹⁹. La reina de Hungría aprovechaba las diversas celebraciones en las que hacía de anfitriona para propiciar el intercambio de regalos. Por citar tan sólo un ejemplo, en una fiesta celebrada en Amberes obsequia a Mencía con “*quatro copas grandes doradas con su sobrecopa labrada de unos follajes y unos onbrezicos encima*”²⁰. Si la relación mantenida con la gobernadora se sitúa en un marco espacio-temporal muy concreto, circunscrito a Flandes entre 1531 y 1537, en el caso de la reina Leonor se trata de una amistad fuertemente arraigada. La hermana de Carlos V hizo las veces de madrina en la celebración del matrimonio entre Mencía de Mendoza y Enrique de Nassau en 1524. La entonces reina de Portugal, viuda del rey Manuel I el Grande, alojó a Mencía en su residencia burgalesa. La relación se hizo cada vez más estrecha y Mencía se convirtió en una de las confidentes de Leonor, acompañándola hasta Bayona en 1526, donde esperaba la ratificación del tratado de paz que la convertiría en reina de Francia. A pesar del traslado de Leonor a tierras francesas en 1530, tras su enlace con Francisco I, y el establecimiento de Mencía en Flandes en 1531, ambas continuaron manteniendo contacto y aprovechando cualquier ocasión para visitarse, como ocurrió en la visita que los Marqueses del Zenete realizan al Principado de Orange en 1533. Muchos fueron los presentes con los que la reina Leonor de Francia obsequió a Mencía a lo largo de los años, desde la “*nao de oro que le presento la villa de Burdeos*” hasta “*un joyel de rubi grande berrueco y diamante de punta y perla colgando del redonda*” o “*una delantera y mangas abiertas de oro de martillo*”²¹. Pero, sin duda, el regalo más personal que recibió de Leonor fueron las dos muñecas. Se trataba de uno de los muchos objetos por los que la Marquesa del Zenete sentía debilidad. De hecho, Mencía poseía una colección de muñecas de distintos países, vestidas según las modas de cada región. En respuesta a esta afición, con el deseo de agradarla y, probablemente, sorprenderla, la reina de Francia le regala dos figuras que eran el retrato en miniatura de la propia reina. La elección de este presente evidencia la estrecha relación que existía entre ambos personajes.

18 Ibidem.

19 Simon A. VOSTERS, *La dama y el humanistas: Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia* (en prensa).

20 A.P.M.Z., Leg. 122, 6.

21 A.P.M.Z., Leg. 122, 30.

“Item una monyeca que trajo Borbon de Francia vestida como anda la reyna viuda con una verdugada de tafetan negro y una saya de paño blanco lo que se parece de ella lo de mas esta enforrado de armiños que es poco mas baxo de la sinta y con una tira del mesmo paño blanco por abaxo que sale della una pestanya de los mesmos armiños por abaxo esta forrado de tafetan negro delante trae una tira de paño blanco y un cordon senydo de negro y plata con sus botonsicos abaxo tiene una toca como de liensos de Siuilla plegada por el rostro y unos cicos que salen della mesma, y asi mesmo esta plegado delante y tiene su reboso y tiene unos cabellos por las entradas y encima de todo esto tiene dos tiras doradas de cambray por la cabeza y sus pantuflos de terciopelo negro tiene unas mangas de olanda muy delgada con sus entero hadicos blancos por la lechugilla Embiola la reyna de Francia.

Esta esta envuelta en un pedaso de paño blanco

Item otra monyeca de la reyna de Francia que es agora con una verdugada de carmesi y una cota de terciopelo carmesi tiene la delantera con unas frangitas de dos en dos por ella que son sinco hilas dos de abaxo la trasera tiene lo que se parece es de terciopelo carmesi y sin ninguna frangida sino las dos de abaxo lo otro es de tafetán carmesi tiene una saya de damasco blanco de nueva lavor con dos tiricas de tela de oro negra con sus frangitas de plata es abierta por delante y ansi mesmo tiene por delante del cuerpo dos tiritas tiene unos braoncicos del mesmo damasco blanco y su guarnicion por ellos de la mesma saya y unas manguillas de terciopelo carmesi con tres golpes con sus frangidas de oro por guarnición y sus papos de olanda y plegadicas a las mangas y su lavorsica por la polaina y su guarnisionica de negro y plata con una cadenica francesa de oro de martillo tiene una perlica la cadenita y esta prendida con un alfiler delante los pechos y otra cadenita sentida tambien de oro de martillo de la mesma echura salvo que es mas gorda que la otra y un rosario con ochenta contesicas de oro y de trecho en trecho esta un perla benera sino que arriba estan dos y debaxo lo mesmo sino que tiene un rematico de oro son doce perlas y mas un colete del mesmo damasco de la saya y con las mesma guarnicion della sino que va una tira por el cabeso del colete y por la cabeza tiene una lechugilla de oro y raiz de ella sale una tira raso blanco con veinteseys perlas y veintecinco contesicas de oro y un chaparen de terciopelo negro con veyntenna pieca de oro de echura de melosincos esmaltada de rosicler y mas con veintidos pares de perlas que van de dos en dos ansi atravesadas y salle dello quinse vicos de oro de martillo esmaltados de blanco y pardo y sus pantuflos de terciopelo carmesi. Embiola la reyna de francia.

Esta esta envuelta en un panyo blanco²²”.

22 A.P.M.Z., Leg.122, 23.

Por su parte, Margarita de Angulema, reina de Navarra y hermana del rey de Francia Francisco I, fue otra de las figuras femeninas con las que mantuvo una estrecha relación, derivada de las inquietudes intelectuales y el interés por el patronazgo artístico que ambas demostraban. Relación que se vio acompañada del correspondiente intercambio de regalos, intensificado en los últimos años de vida de la reina. Es entonces, en torno a 1547-47, cuando Madame Margarita le ofrece como presente “*un bufete de plata. En un cofre van seys tazas doradas y la una con sobre taça, mas dos saleros dorados con sus cobertores, mas dos jarros doradas, mas una servilla grande dorada con asa, mas otro cofre van seys taças doradas la una con sobre taça. Mas dos frascos dorados con sus cadenas, mas una servilla grande con su asa, mas dos candeleros grandes, mas va en otro cofre seys gubilletes y el uno de ellos con su cobertor dorado, mas otros seys de la misma manera, mas dos fuentes doradas, mas dos taças doradas con su cobertor, mas tres candeleros, dos copas grandes doradas con un onbrezillo ençima de la sobre copa, mas una servilla dorada toda de plata*”²³. Igualmente, su hermano, el rey de Francia entrega a Mencía de Mendoza “*un diamante punta grande*” y el Emperador “*una sortija de un rubi tabla*”²⁴. Junto a este anillo de gran valor que Carlos V le ofrece, se encuentran las piezas de plata, realizadas por destacados orfebres, con las que su alteza el príncipe Felipe obsequia a la Duquesa de Calabria²⁵.

Sin embargo, no todo fue recibir, y en virtud del concepto de reciprocidad establecido en torno al intercambio de regalos²⁶, al igual que Mencía fue obsequiada con numerosos presentes, ella hubo de corresponder a todos ellos, sobre todo considerando que el lema de la familia Mendoza era: “Dar es señorío, recibir esclavitud”. Los libros de cuentas revelan las sumas de dinero que Mencía empleaba en agasajar a sus contemporáneos, sobre todo a las reinas de Francia y Navarra,

23 A.P.M.Z., Leg. 122, 30. Con el propósito de guardar la plata que Madame Margarita había regalado a Mencía, el ocho de mayo de 1532 se compraron cuatro cofres en Bruselas que costaron catorce florines. A.P.M.Z., Leg. 142, 5. Un estudio detallado del patronazgo ejercido por Margarita de Navarra puede encontrarse en el estudio recientemente publicado de Barbara STEPHENSON, *The power and patronage of Marguerite de Navarre*, Aldershot, Ashgate, 2004.

24 A.P.M.Z., Leg. 122, 30.

25 “*La plata que su Alteza dio a la Señora Duquesa es la siguiente Primo tres candeleros acucharados con los canones quadrados. Cetina (platero) Otros tres candeleros a manera de los de lleton con los canones larguos. Cetina Dos fuentes grandes lysas la una hurtaron la otra tiene barba. Barba Una docena de cucharas. Cetina Seis cobeletes blancos Cetina Seis cobeletes con los bordes dorados y una sobre copa que haze a todas con las armas del Marques. Tiene barba los conguo y el cobertor. Barba Diez sartenetas la una se perdió en cassa del mayordomo. Cetina Veinticuatro platos medianos. Cetina Un salero blanco. Cetina*”. A.P.M.Z., Leg. 136, 1. Este documento aparece sin fechar.

26 Marcel MAUSS, op. cit., (1990), pp. 13-14 y 39-43.

especialmente entre los años 1545 y 1550²⁷. Piezas de plata y oro, sedas y brocados o pinturas son los presentes más repetidos. Dentro del círculo formado en torno a los conceptos “dar y recibir”, es muy probable que el retrato que Mencía manda a Margarita de Navarra –el 17 de agosto de 1549²⁸– fuera correspondido con la representación de la reina de Navarra que la Marquesa del Zenete guardaba en su biblioteca²⁹. El regalo de un retrato se convertía así en el medio idóneo para mantener viva la memoria y el afecto entre miembros de una misma familia o amigos cercanos³⁰. En otros casos, este obsequio desempeñaba una función diplomática como instrumento de representación y expresión de cortesía por parte de la persona que lo entregaba, al tiempo que perseguía conseguir el favor del destinatario, procurando agradarle y corresponder sus atenciones³¹. El retrato no siempre quedaba recogido en una pintura, por el contrario, en muchas ocasiones se trataba de una medalla o de un camafeo con la imagen del donante. El regalo de una medalla tenía una función que iba más allá de la pura cortesía diplomática o del intercambio entre coleccionistas. La medalla fue ampliamente usada como un instrumento propagandístico. Se trata de un objeto personal que nos informa sobre un tema o un personaje, aportando la imagen que el patrón desea que el público, cuidadosamente escogido, perciba con la contemplación de su efigie. Sus funciones, por tanto, pueden ser conmemorativas, de glorificación, críticas o incluso satíricas. Así, mientras el anverso nos sitúa al personaje o tema principal, identificado normalmente con una inscripción, el reverso añade más información sobre el tema o el personaje escogido. El texto, bien sea en forma de fechas o de epigramas, se sitúa en la orilla o en el interior acompañado con escenas narrativas o alegóricas³². De esta manera, el patrón o la patrona, tomando como referencia los prototipos clásicos romanos, aunaba en un solo objeto texto, imagen y alegoría, exaltando lo individual en materiales indelebles que garantizaban la inmortalidad y con ello la fama eterna³³. Además, su fácil reproducción y transporte garantizaba la

27 Igualmente, el 22 de octubre de 1549, hay un libramiento a Juan de Almar, criado de su Excelencia “*por el precio de dos caballos el uno para que vaya a su tierra a flandes y el otro para llevar una carga de cosas que su Excelencia envia a la reyna de Francia*”. Igualmente, se hace un libramiento a favor de Alonso Danda, mercader, “*para pagar en Aragón por los dichos de ida y venida y peajes de las cosas que envió su exce con almela su paje a flandes y a las reyna de francia*”. 2 de julio de 1550. A.P.M.Z., Leg. 144, 1.

28 Ibidem.

29 A.P.M.Z., Leg. 122, 34.

30 Miguel FALOMIR FAUS, “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”, en *Felipe II Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 203-227.

31 Bernardo José GARCÍA GARCÍA, op. cit., p. 20.

32 Stephen K. SCHER, *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Nueva York, The Frick Collection, 1994, pp. 14-15.

33 Para un estudio más detallado de este tema, véase: Arne R. FLATEN, “Identity and the display of medaglie in Renaissance and Baroque Europe”, *Word & Image*, vol.19, 1&2 (2003), pp. 59-72.

amplia difusión no sólo de la imagen física de una persona sino también de su carácter, según lo dicho antes. Por ello se escogía celosamente la iconografía y el tratamiento de la imagen que luego regalarían, empleándola como un medio de transmisión de su figura que le garantizaría el ansiado culto a la fama y reconocimiento de los méritos logrados, tan propia del hombre del Renacimiento. Para ello, escogían con cautela su representación y la iconografía que les representaba. En cualquier caso, una vez escogido el tratamiento del tema y realizada la medalla, el patrón procedía a obsequiar con su efigie a una serie de personas cuidadosamente escogidas como muestra de su aprecio y gratitud, en algunos casos, pero también como signo y ostentación de su poder. Es el caso de las medallas y monedas que Mencía de Mendoza posee del Cardenal Petro Bembo, Erasmo, el Duque de Sajonia, Julio Safar o el propio Emperador, quien en diferentes ocasiones y con presentes de distinta índole obsequió a la Marquesa del Zenete en agradecimiento de la ayuda económica que ésta le había prestado³⁴.

Pero no todos los presentes que realizó la Marquesa respondían a devoluciones obligadas, sino que muchos fueron los casos en los que ella misma tomaba la iniciativa. En ocasiones, se trataba de actos devotos, como los candelabros realizados por el platero flamenco Juan de Breda que la marquesa envió a la Virgen de Guadalupe³⁵. En otros casos, eran presentes para sus familiares y amigos más queridos, como Bernardino de Mendoza o Juan Luis Vives. La amistad que la Marquesa mantenía con el este último culmina en 1537, cuando el filósofo se convierte en su preceptor. No obstante, su relación con el humanista venía de tiempo atrás. Mencía, consciente de los problemas económicos del filósofo, le había ofrecido su ayuda en más de una ocasión. Así, pagó su mudanza de Lovaina, donde había trabajado como profesor, a Breda; lo situó en la ciudad, le asignó un sueldo y empleó a su esposa, Margarita, en servicios de guardarropa. Fueron muchos los presentes con los que Mencía obsequiaba al humanista, entre ellos destacan los diversos encargos que encomendó a sus plateros habituales para agasajarle³⁶. Pero, sin duda, fue su primo Bernardino de Mendoza, el que fuera capitán general de las galeras, uno de los personajes que más disfrutó de la generosidad de la Marquesa, quien compró para él confituras³⁷,

34 Sobre el empleo de las monedas y medallas como regalo y muestra de amistad en el Renacimiento, véase el artículo de John CUNNALLY, op. cit., pp. 129-143.

35 Simon A. VOSTERS, *La dama y el humanista...* (en prensa)

36 El 28 de febrero de 1538 Adriaen Keyen, orfebre de Bredá, recibió el encargo de hacer dos cubiletes para regalarlos al filósofo. Sobre la relación establecida entre Juan Luis y Vives y Mencía de Mendoza, véase: Simon A. VOSTERS, *La dama y el humanista...* (en prensa).

37 “Miguel de Olesa tesorero de quales quiere dineros de vuestro cargo dad y pagad a Mossen Noise Vera clerigo treze libras diez y seys sueldos y ocho dineros que son por las confituras y cosas que aquel ha comprado por mi mandato contenydas en el presente memorial las quales yo he mandado llevar al almirante a presentar a don bernardino de mendoza y tomar su carta de pago con la qual y con el presente mandato tomando la razon mi contador hos seran recibidos en cuenta fecho en valencia primero de octubre 1545”. A.P.M.Z., Leg. 122, 8.

libros³⁸, una silla, guarniciones y aderezos para su mula³⁹, llegando a regalarle un corral cerca de las casas que la Marquesa poseía junto a la alcazaba de la Alhambra de Granada, ciudad de donde Bernardino era oriundo⁴⁰. Éste, por su parte, le correspondió con otros presentes, como 116 medallas de plata antigua⁴¹ o su retrato y el de su hermano Diego Hurtado de Mendoza⁴², quien igualmente regaló

38 “Miguel olesa mi tesorero de quales quier dineros de oro cargo dat y pagat a maestre borbon librero doze libras quinze sueldos y ocho dineros y son por el prezio de un libro que ha comprado por mi mandato para mi y tomat su carta de pago con la cual y con el presente toman la razon mi contador hos seran recibidos en cuenta fecho en valencia a xv de 1545 el qual libro mande pintar a don bernadino de mendoza la duquesa de Calabria”. A.P.M.Z., Leg. 136, 1.

39 “Primo a 7 de octubre de 1545 pago a Johan Ferris platero 4 libras y trece sueldos y quatro dineros por el prezio de un par de bollos de plata que su Excma mando regalar a don Bernardino.

Item dicho dia pago a tomas de avisanda garcetero onze sueldos por el trasquilar de la dicha mula

Item dicho dia pago a pedro bonilla 7 libras 11 sueldos y 11 dineros por terciopelo y otras guarniciones de la mula

Item dicho dia pago a Luis navarro 2 libras y quinze sueldos por el prezio de dos onzas y media y un quarto de hilo de plata hilado pa cada una franjas de la dicha mula

Item a 20 de octubre dicho año pago a Pedro bonilla 9 libras por el prezio de quatro almas dos palmas de terciopelo y medio que de aquel se compo

Item a 21 de dicho mes de noviembre pago a alvaro carmona cordonero 4 libras, dos dineros y tres sueldos por el prezio de 22 varas de franjon de plata y seda para las guarniciones de la dicha mula y almas de tela negra para una gualdrapa y la tela para con foro para la mula

A 22 del dicho mes de octubre pago a martin gayta dorador 35 sueldos por la plata y manos de paltear un par de estribos y un par de espuelas para la dicha mula

Item dicho dia pago a Julian de Alcocer dorador 24 sueldos por la plata y mano de platear la clavason de la guarnición de la mula

Item dicho dia pago a Maestre Antonio monje freneco 22 sueldos por el precio de un par de estribos y un par de espuelas que hizo y por clavar unas botas de plata

Para la dicha mula que su Excma mando preguntar al dicho señor don Bernardino.

Item dicho dia pago a maestre cifuente de logronyo guarnicionero 47 sueldos por el precio de la guarnición y por dos cordones para los filones de la litera.

Item a 14 de noviembre dicho año pago a Juan vaquedano sillero 37 sueldos por el prezio de una silla de mula y los seis sueldos por la echura de unas coraças que hizo de terciopelo con sus franjas de plata y seda para la dicha silla y los tres sueldos por el prezio de los seis palmas de bocacin negro para forzar dicha coraza y dos sueldos de costar la gualdrapa de terciopelo para la dicha mula

Han de ser recibidos y passados en cuenta a miguel Olesa mi tesorero 37 libras, 7 sueldos y 9 dineros que pago a las personas en la presente nomina contenidas por lo que costaron la silla guarniciones de terciopelo bollas de plata y otros adreços pa la mula que mande presentar a don bernardino de mendoza segun en la presente nomina se contiene

Valencia 3 de diciembre del 1545”. A.P.M.Z., Leg. 144, 3.

40 Merced hecha el 24 de marzo de 1535. A.P.M.Z., Leg. 120, 10.

41 “Item ciento y diez y seis medallas de plata antiguas estan metidas en un talaron de tienso pesan hun marco y seis onzas y media estas medallas enbio don bernardino de mendoza a su Excelencia”. A.P.M.Z., Leg. 122, 3.

42 “Ytem una pintura de don diego de mendoza pintada en lienço con una guarnicion de madera alerredor con unos follajes dorados y los cantos de la guarnicion tiene un libro abierto delante de si esta vestido de terciopelo negro esta en campo pardo tiene de alto la pintura sinco palmas y de ancho una vara (En el margen izquierdo añade: diola don bernardino)

Ytem una pintura de don bernardino de mendoza pintada en lienço con una guarnicion de madera a la redoda colorada y dorada esta armado y baxo de la una mano tiene la spada y en la otra mano tiene un baston tiene de alto seys palmas y de ancho cinco palmas (En el margen izquierdo añade: idem)”. A.P.M.Z., Leg. 122, 34.

a Mencía algunas pinturas⁴³. Estos obsequios realizados a voluntad de Mencía y sin motivaciones precisas, no son más que la representación material de un afecto que se evidencia en la nutrida correspondencia mantenida entre ambos parientes⁴⁴.

Frente a estas manifestaciones esporádicas de generosidad, el intercambio de regalos solía hacerse bien en ocasiones establecidas, como el día de Año Nuevo⁴⁵, la visita de personalidades destacados a las ciudades, acontecimientos importantes o la recepción de embajadas; bien con el propósito de celebrar determinados ritos como bodas, bautizos o coronaciones⁴⁶. Era entonces, en cualquiera de estas ocasiones, cuando el intercambio de regalos se convertía en una práctica obligada que permitía a los donantes introducirse en un mundo prestigioso y diferenciador, donde el valor artístico, exotismo o rareza de las obras se sometía a una auténtica competición. Como ha apuntado Fernando Checa, “la idea de sobrepasar los límites posibles de lo imaginable a través de la exagerada ostentación de riquezas, la idea de apabullar al rival, o al simplemente próximo, con la demostración de un inmenso poderío, encontró en el intercambio y el regalo una de sus manifestaciones esenciales”⁴⁷. Hombres y mujeres competían por hacer del don un signo de distinción social, sin embargo, como era de esperar, no lo hacían desde la misma posición. La dependencia económica y legal de la mujer con respecto a la figura masculina, en sus facetas de padre, esposo o simplemente guardián, y su inferior capacidad adquisitiva motivaron el menor valor de sus obsequios, convirtiéndola, más frecuentemente, en receptora que en donante⁴⁸. Sin embargo, como ya hemos apuntado, Mencía de Mendoza, gracias a su “independencia económica” y sus altísimos ingresos, constituye una de las excepciones a esta regla. Del mismo modo que, frente a la norma señalada por Hirschbiegel y Buettner, en relación con la corte francesa de Carlos VI⁴⁹, donde la mujer suele obsequiar al hombre, pero no al contrario, la Marquesa del Zenete fue agasajada por figuras de ambos sexos,

43 “Ytem una pintura en lienço con una guarnicion de madera ala redonda toda dorada esta en la pintura nuestra señora con un yiyo en los brassos sin ninguna ropa y otra señora que esta tayado y un hombre que tiene un espejo en la mano tiene de alto cinco palmos y medio y de ancho cinco palmos y medio (En el margen izquierdo añada: enviola don diego)”. Ibidem.

44 A.P.M.Z., Leg. 131, 19.

45 Brigitte BUETTNER, op. cit., pp. 598-625.

46 Anna Somers COCKS, Anna Somers y Charles TRUMAN, *Renaissance jewels, gold boxes, and objects de vertu: The Thyssen-Bornemisza Collection*, Nueva York, Londres, The Vendome Press, Sotheby Publications, 1984, p. 16.

47 Fernando CHECA CREMADES, op. cit., p. 39.

48 Brigitte BUETTNER, op. cit., p. 613; Ellen G. FRIEDMAN, “El estatus jurídico de la mujer castellana durante el Antiguo Régimen”, en *Ordenamiento jurídico y realidad social de la mujeres. S.XVI-XX*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1986, pp. 41-53 y Thomas KUEHN “Cum consenso mundualdi” *Legal Guardianship of Women in Quattrocento Florence*”, en *Law, Family, and Women: Toward Legal Anthropology of Renaissance Italy*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1991, pp. 212-237.

49 Jan HIRSCHBIEGEL, op. cit., y Brigitte BUETTNER, op. cit.

siendo incluso mayor el porcentaje masculino, representado por personajes como Juan de Zúñiga, Diego Hurtado de Mendoza o el propio Carlos V.

De lo visto hasta el momento se deduce que múltiples fueron las vías por las que Mencía de Mendoza y otros tantos nobles y reyes vinculados estrechamente a las élites del poder eran agasajados con regalos que, al mismo tiempo se sentían en la obligación de devolver, manteniendo un canal abierto para conseguir futuros presentes. El destino final de estos objetos se situaba en el interior de los palacios y residencias donde, en función del valor que poseyeran y del que sus propietarios les otorgaran, ocupaban un lugar más o menos destacado dentro de un orden que podía llegar a albergar un cierto valor expositivo que les confería nuevos valores y significados⁵⁰.

50 Fernando CHECA CREMADRES, op. cit., p. 35.

Precisiones sobre dos parejas de cetros de la Catedral de Ávila

FERNANDO GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ
LORENZO MARTÍN SÁNCHEZ
(Universidad de Salamanca)

Entre los años 1500 y 1630 salieron de los obradores abulenses las mejores labores de platería religiosa y civil de toda su historia. Fue éste un período inigualable en cuanto a la numerosa producción de piezas y, sobre todo, respecto a la gran calidad de las mismas. De lo dicho son buena muestra magníficos ejemplos que van desde el primer Renacimiento de la custodia de Arenas de San Pedro y la cruz procesional de la iglesia de Santiago de Ávila, realizadas a mediados del siglo XVI por Alejo Martínez, hasta el clasicismo de la cruz procesional conservada en Cantiveros, labrada por Bartolomé Rodríguez de Villafuerte, pasando por otras de singular belleza, como las mazas del Ayuntamiento de Ávila o los cetros conservados en la Catedral¹.

El Obispado de Ávila fue el mejor cliente en lo que a platería religiosa se refiere. La Catedral, como primer templo de la ciudad, secundaba al obispado en la

1 El estudio de la platería abulense se va haciendo más completo en los últimos años. A tal fin hemos contribuido en nuestras últimas publicaciones. Cf. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. y MARTÍN SÁNCHEZ, L. *Platería abulense del Bajo Renacimiento. Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*, Ávila: Excmo. Ayuntamiento de Ávila-Instituto Municipal de la Música y la Cultura, 2003. MARTÍN SÁNCHEZ, L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. "Aportación al estudio del marcate y la contrastía de la plata en Ávila (1500-1616)". *Papeles del Novelty*, nº. 11, Salamanca: 2004, pp. 7-40. MARTÍN SÁNCHEZ, L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. *Renacimiento y manierismo en la platería abulense: cruces procesionales*. En prensa.

adquisición de plata labrada para el culto. Mentar la platería de la catedral de Ávila es evocar de inmediato la conocida custodia de asiento que Arfe entregara al cabildo en 1571. Sin embargo, como ya hemos reseñado en otras publicaciones, esta magnífica obra no pertenece a la platería abulense, propiamente dicha, si bien la relevancia que tiene para el estudio de la misma es un tema apasionante que esperamos no tardar mucho en dar a conocer. En la actualidad el museo catedralicio conserva algunas obras de plata propias del templo, amén de otras muchas provenientes de parroquias de la ciudad e iglesias de pueblos de la provincia que han sido depositadas en él con el paso del tiempo, hecho que, además de haber permitido conservar dichas piezas, le da categoría de museo diocesano². Entre las piezas concebidas para uso y servicio de la Catedral, se encuentran la pareja de cetros que ahora estudiamos. Unos son buen ejemplo del cenit alcanzado por el arte de la plata en Ávila durante la segunda mitad del siglo XVI; los otros suponen vestigios del brusco empobrecimiento experimentado por los talleres abulenses a partir de la segunda década del siglo XVII.

Lo que hasta el momento se ha dicho respecto a estas piezas no es mucho, aunque en algunos casos revelador. De las dos parejas de cetros, ha sido la de mayores dimensiones y calidad la que ha centrado los comentarios históricos y artísticos, siempre breves. Las primeras valoraciones de los mismos se deben a D. Manuel Gómez Moreno, a comienzos del siglo XX, quien los incluyó en su Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila. No hace mucho, estas obras han sido redescubiertas al formar parte de una exposición de platería celebrada en Valladolid en 1998. La otra pareja de cetros, en cambio, ha pasado más desapercibida para los historiadores, lo cual puede explicarse, quizá, por ser de inferior calidad. Citados por Gómez Moreno, también aparecen reseñados en el reciente catálogo de la platería catedralicia redactado por D. Julián Blázquez Chamorro³.

Arrojar luz sobre los autores de estas obras, los años en que fueron ejecutadas y el estilo de las mismas es lo que pretendemos en las siguientes líneas, si bien aún quedarán matices por esclarecer.

LOS CETROS DE DIEGO DE ALVIZ “EL VIEJO” (láms. 1 y 2)

Material: Plata sobredorada.

Medidas: 119 cm. de longitud de la caña; 42,5 cm. de altura x 12 cm. de anchura la cabeza.

Marcas e inscripciones: muy deterioradas aparecen solamente en uno de ellos: ALVI3? (correspondiente a Diego de Alviz) y VA/FVERE? (Bartolomé Rodríguez de Villafuerte)⁴. En el otro se conserva grabado, en el nudo inferior de sección circular, el año “1564” dentro de una cartela.

2 Buena prueba de lo que decimos la aporta el hecho de que la cruz procesional que preside las principales celebraciones de la Catedral pertenece a la iglesia parroquial de Santo Tomé de Zabarcos (Ávila). Recientemente la Fundación “Las Edades del Hombre” ha colaborado en la reorganización y decoro de las dependencias del Museo, una necesidad durante mucho tiempo demandada.

3 BLÁZQUEZ CHAMORRO, J. *La platería de la catedral de Ávila*, Salamanca, 2003, p. 62.

4 Distinguir entre marcas y abolladuras es casi labor imposible.



LÁMINA 1. *Cetros realizados por Diego de Alviz “el viejo”. 1564.*

Como es lógico, los dos cetros que forman esta pareja presentan la misma composición. Se estructuran en dos partes que son las habituales en la organización de este tipo de piezas: la cabeza, que era la parte superior del cetro y la de mayor desarrollo volumétrico, y la caña, pértiga o vara –de las tres formas suele aparecer en la documentación manejada–, que solía ser un largo tubo cilíndrico dividido por molduras en tramos de similar longitud y en el cual se encajaba la cabeza de modo que fueran portados por sochantres o capellanes.

La cabeza se organiza a su vez en otros dos elementos claramente diferenciados, de los cuales, el más próximo a la caña está pensado para servir de transición



LÁMINA 2. Detalle de la cabeza de uno de los cetros ejecutados por Diego de Alviz “el viejo”.

entre ésta y la cabeza propiamente dicha, la cual, por su parte, se estructura mediante una sucesión de volúmenes decrecientes en altura y anchura.

El elemento que ajusta directamente en la caña está formado por un cuerpo cilíndrico acanalado que culmina en una pieza constituida por una sucesión en altura de molduras de diámetro creciente. En el hueco de dicha pieza se incrusta

un cuerpo, también cilíndrico, a la manera de nudo, de cuidadoso desarrollo. Se articula el mismo mediante seis hornacinas de medio punto aveneradas, con la rosca del arco almohadillada, separadas por pilastras ornadas con flores, motivos de candelieri, grutescos, panoplias, etc.; elementos todos del pleno Renacimiento. A su vez, en las enjutas se disponen bucráneos y las hornacinas llevan placas en relieve de santas mártires, con sus palmas y algunos atributos. Son bien identificables Santa Catalina de Alejandría y Santa Águeda, e incluso, si seguimos a Blázquez Chamorro, también Santa Lucía. Remata dicho nudo con entablamiento liso y cúpula semiesférica con decoración grabada que describe motivos de cinta y óvalo, con técnica de cincelado y picado de lustre. Por encima de este nudo se dispone un capitel corintio, con hojas de acanto de relieve en dos planos, que apea en otra moldura circular de perfil liso. La utilización de este tipo de capiteles fue frecuente como elemento de unión entre la caña y macolla de las cruces procesionales en el último tercio del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII.

La cabeza propiamente dicha imita una estructura arquitectónica con remate cupular. El piso inferior, de mayores dimensiones, tiene una planta basada en un hexágono que describe un perfil quebrado a modo de estrella de seis puntas. Se articula en altura por seis nichos cerrados por arcos en ángulo, solución que condiciona la planta al coincidir con las puntas de la estrella. En el interior de los nichos se disponen relieves de apóstoles, presencia que alude a su papel de difusores de la doctrina cristiana. Bien identificados, San Pedro, San Juan, San Pablo y San Bartolomé. Entre arco y arco, coincidiendo con los entrantes de la planta quebrada, aparecen cariátides que apean sobre un fragmento de entablamiento sobresaliente del zócalo que recorre el perímetro de la base, compuesto por tramo recto curvado hacia su mitad. Igual solución se da en el remate en altura de dichas cariátides.

La transición entre el primer y segundo cuerpo se realiza por medio de seis tornapuntas con ornato vegetal en su parte inferior, que unen el núcleo del segundo cuerpo con el remate del primero. Este segundo piso, de menor desarrollo, se asienta sobre una base circular compuesta por varias molduras de diámetro decreciente en altura. Su núcleo central es un cilindro del que sobresalen seis edículos rematados por un entablamiento liso, con arquitrabe, friso y cornisa, y que culminan en un frontón triangular moldurado. En cada uno de estos edículos se abre una hornacina de forma elíptica, cuyo perfil está ornado por cartela que reproduce labor de cueros recortados. En dichas hornacinas se disponen de modo alterno en ambos cetros tres figuras y otros tantos escudos de la Catedral abulense. En una de las piezas parecen ir tres apóstoles—distinguibles San Andrés y Santo Tomás—mientras que en el otro aparecen tres figuras de las que al menos dos podrían ser arcángeles.

Se remata la estructura por una cúpula, decorado su trasdós por motivos florales grabados y, en bajo relieve, cuatro hojas semejantes a las de vid salen de la clave de la cúpula. En la cúspide se dispone una forma de jarrón de boca ancha.

Este remate a base de hojas y moldura ajarronada es el cierre habitual de los brazos de las cruces de altar renacentistas.

Las precisiones que pueden hacerse al respecto se refieren a la datación de los cetros, a los posibles autores que los ejecutaron, a traer la duda de la participación en su diseño o ejecución de Arfe, y los factores que motivaron su realización.

Como quedó dicho en la introducción, las referencias historiográficas a estos cetros son muy escuetas y apenas sugieren su datación y autor material. Manuel Gómez Moreno, tan intuitivo y perspicaz en toda su obra de catalogación, los data en 1564. En publicaciones más recientes, quien fuera deán de la Catedral de Ávila, Julián Blázquez Chamorro, ha sugerido dos posibles años para datar los cetros: hacia 1570 y 1600⁵. En nuestras últimas publicaciones sobre la platería abulense datamos los cetros en cuestión en 1564, simplemente porque, tal y como se ha dicho en las líneas anteriores, éste es el año que aparece grabado en una de las pilastras que articulan el nudo de una de las piezas, práctica, por otro lado, excepcional en lo que se refiere a las obras salidas de talleres abulenses, aunque habitual en grabados de la época⁶.

El segundo punto de controversia sobre estos cetros gira en torno a su autoría. Gómez Moreno apuntó en su día los nombres de Alviz y Juan de Arfe, para decantarse por atribuirlo a este último. Blázquez Chamorro no se decanta por nadie en concreto, aunque cita los nombres de Alviz, Luis Núñez o Estrada. Nosotros nos pronunciamos claramente a favor de la autoría de Diego de Alviz “el viejo” (en adelante Diego de Alviz), si bien tal atribución será convenientemente argumentada en las siguientes líneas. Las evidencias que nos llevan a concluir la autoría de Alviz tienen su raíz en fuentes documentales así como en el reconocimiento de estilemas propios de la platería abulense del momento extraídos de un análisis estilístico de las obras, y de la propia técnica y calidad de los mismos.

No podemos aportar un contrato que adscriba directamente la ejecución de los cetros a Diego de Alviz. Sin embargo, sí contamos con varios testimonios que confirman que este platero realizó una pareja de cetros para la Catedral. El primero de ellos lo encontramos en un inventario de la plata que poseía la Catedral realizado con motivo del encargo hecho a Arfe en 1564 para realizar al custodia. En dicho inventario se detallan las piezas que se fundieron para aprovechar su material en esa obra, pero en el que también se señala que Diego de Alviz realizó unos cetros a partir de otros viejos⁷. Otra prueba la aportan los contratos que

5 Cf. BLÁZQUEZ CHAMORRO, J. “Diócesis de Ávila”. En *Catálogo de la Exposición La Platería en la Época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, pp.121-125. Idem. *La platería de la catedral...*, p. 61.

6 Cf. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. y MARTÍN SÁNCHEZ, L. *Platería abulense del Bajo Renacimiento...*

7 *Yten se hazen dos cetros de unos viejos que tiene Albiz que se an de pesar [al margen]. Pareció por un libro de Diego de Albiz, contraste y platero de esta yglesia que pesaron los dos cetros viejos que abía llevado para hazer otros nuevos doze marcos de plata.* A.H.N., Códice 926B.

especificaban que se hicieran obras con la traza y diseño que tenían otras realizadas años atrás por otros artistas. Esta práctica, que fue muy común en Ávila, se aplicó para una pareja de cetros que en 1591 contrataron Lucas Hernández y Juan Ruiz de Heredia para la iglesia de San Juan de Ávila, en cuyo concierto se especificó que *se hiciesen de la forma e manera, tamaño, traça y hechura que están los cetros de plata que tiene la yglesia catedral de esta dicha ciudad que hizo Diego Dalbiz, platero difunto*⁸. Aunque no es algo que podamos asegurar, sí hay indicios suficientes –algunos de los cuales aquí expresados– de que hasta 1621 la Catedral sólo contó con esta pareja de cetros, por lo que todo parece indicar que se trata de los mismos que hizo Diego de Alviz.

Si los indicios documentales nos dirigen con firmeza hacia la autoría de Alviz, más complicado se presenta vincular el estilo de la pieza con dicho artífice. En primer lugar porque la producción de este platero sólo comienza ahora a conocerse. En segundo lugar porque los artistas del momento, muchos de ellos formados en su taller, emplearon un estilo semejante, en ocasiones apenas distinguible por sutiles preferencias en el empleo de decoraciones. A lo dicho se une que fue una práctica frecuente el préstamo de moldes o que algunos plateros participasen de forma parcial en las obras contratadas por otro. Por último, en el supuesto de que fuera Alviz su autor, no estamos en condiciones de afirmar que los cetros respondan a su estilo.

Asumiendo la fecha de 1564 como la de su realización y partiendo de la atribución de Gómez Moreno, debemos detenernos en ver cual era la situación y las intenciones del Cabildo de la Catedral de Ávila y de su obispo. El Cabildo emprendió en ese año una de las mayores empresas artísticas de toda su historia al encargar a Juan de Arfe labrar una custodia de asiento. Realizar una nueva custodia suponía un gran desembolso monetario, que se tradujo en la necesidad de deshacerse de gran parte del tesoro catedralicio. Así se explicaría que en 1564 la fábrica, que hasta entonces no debió contar con un platero dedicado con exclusividad a ella, contratara a Diego de Alviz “el viejo” como encargado de la platería del templo⁹. De hecho, la Catedral tenía necesidad de una persona que supervisase y controlase la fundición de todas las piezas de plata antiguas que hoy forman parte de la gran custodia de Arfe. Pero, ¿quién era Diego de Alviz y cual fue su aportación a la platería abulense?. Aunque ya hemos hablado de él en otras publicaciones¹⁰, es conveniente hacer un breve repaso biográfico de su figura que explique por qué le eligió el Cabildo.

8 El contrato se hizo el 12 de febrero. A.D.Av., Códice 12, ff. 84 r. - 85 v.

9 El 24 de mayo de 1564 Diego de Alviz “el viejo” se concertó con el Cabildo de la Catedral para ser platero del templo. A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 74, ff. 148 r. y v.

10 MARTÍN SÁNCHEZ, L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. “Aportación al estudio del marcaje...”, pp. 4-70.

Desde al menos 1546 hasta bien entrado el siglo XVII, el apellido “de Alviz” identifica en la ciudad de Ávila a una amplia familia de artistas cuyos miembros no sólo destacaron en el ámbito de la platería religiosa y civil, sino que también sobresalieron en otros campos como la pintura. Tal es el caso de Jerónimo de Alviz y Diego de Alviz, quienes trabajaron entre finales del siglo XVI y principios del XVII.

El primer Alviz de cuyo asentamiento en la ciudad amurallada tenemos noticia es, precisamente, Diego de Alviz, quizá el miembro más destacado de este linaje. En 1546 ya figura en la documentación del Archivo Histórico Provincial de Ávila como platero y con el tiempo fue conocido como Diego de Alviz “el viejo”. Su estancia en Ávila coincide con un período de gran desarrollo de la platería en esta ciudad. Descendiente de un linaje de hidalgos, sus primeros años como platero transcurren errantes por varias ciudades de Castilla. Hijo de Marcos de Alviz y María de Cuellar, habría nacido en Guadalajara hacia 1497, donde debió residir hasta la muerte de su padre, acaecida hacia 1510, año en que salió de esa ciudad con un platero –posiblemente su maestro–, pasando por Segovia y Plasencia, y recalando definitivamente en Ávila en la década de 1540. Llegaría a la ciudad de los Caballeros ya con gran madurez creativa, resultado del conocimiento del trabajo que se venía realizando en los talleres locales que conociese antes de su llegada a Ávila¹¹. Sólo si presumimos esa madurez se puede entender que tan sólo tres años después de la primera referencia como vecino de Ávila, ya ostentase el cargo de contraste de la ciudad. Sin duda, también contribuyó a este reconocimiento su condición de hidalgo, por la cual pleiteó en la Sala de Hijosdalgos de la Real Chancillería de Valladolid en 1551, lo que explica que en ese mismo año se ausentase del cargo de contraste, dejándolo en manos de uno de sus hijos, Martín de Alviz¹². Pasado el trámite de probar, tal como sucedió, su hidalguía ante la Real Chancillería, siguió desempeñando dicho cargo de manera ininterrumpida hasta que en 1574, posible año de su muerte, le sucedió el expresado Martín de Alviz. Desde 1558 acaparó también el oficio de marcador de Ávila, oficio que compaginó con el de contraste igualmente hasta su muerte, momento en el que le sucede uno de sus hijos, Juan de Alviz.

Su paso por la contrastía fue bastante conflictivo y en más de una ocasión estuvo a punto de abandonar el cargo, habida cuenta de las dificultades que el Ayuntamiento le puso para pagarle su salario de 10 ducados anuales. Una quinta

11 Según la probanza de hidalguía que Diego de Alviz hizo en 1551, su padre, Marcos de Alviz, era sastre o tejedor de lienzos, por cuanto se dice que en tiempos había sido requerido por el Duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza, para realizar unas colchas. Marcos y su mujer fueron conocidos como hidalgos y el primero haría unos 40 años que murió, es decir, hacia 1510. También se dice que fueron sus abuelos, Perucho de Alviz y Leonor de Alviz, que vivían en Soria, y sus primos Alonso de Alviz y Martín de Alviz, hijos del hermano de su padre, y que eran originarios del señorío de Vizcaya. A.R.Ch.V.

12 A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 314, ff. 853 r. y v.

parte de ese sueldo (2 ducados) corría por cuenta de los propios de la ciudad. Los problemas surgieron con el pago de las restantes cuatro partes (8 ducados) que debía sufragar la Tierra de Ávila y que continuamente mostraba reticencia y dejadez. El asunto llegó incluso a la Chancillería de Valladolid, ganando Alviz carta ejecutoria para que se le pagara lo que se le debía¹³.

No fue obstáculo para su ingente producción el hecho de que el 24 de mayo de 1564 formalizara un contrato con el Cabildo de la Catedral de Ávila para servir como platero del primer templo de la ciudad, a pesar de que el trabajo en el mismo, unido a sus cargos de marcador y contraste, le restasen dedicación a otro tipo de obras. Para cumplir con todo, se valió de un magnífico taller de oficiales, algunos de ellos luego destacados plateros del último tercio del siglo XVI. Entre éstos se encuentran Cristóbal de Frías, Lucas Hernández o Pedro Hernández¹⁴.

Su formación profesional queda aún en interrogante. Apuntados ya sus primeros pasos en Guadalajara y sus estancias en Plasencia y Segovia, durante los primeros años como vecino de Ávila mantuvo algún negocio con plateros de Medina del Campo, como Juan de Segovia, pero también con Madrid y su Corte. La figura de Diego de Alviz se antoja clave para el futuro conocimiento de la platería abulense del Renacimiento, ya que su tránsito por los lugares mencionados calaría en su estilo asumiendo motivos decorativos y estructuras que manejará en su periplo abulense.

Hemos localizado su punzón (ALVI3 o bien ALVIZ, según la grafía actual) en un cáliz del Museo de la Catedral, debajo de la marca de la ciudad (dos columnas coronadas unidas por una filacteria). Desconocemos el autor material de esta pieza que debe fecharse hacia 1570 y, por el momento, la prudencia nos impide afirmar que la ausencia de otras marcas se deba a que fuera el propio Diego de Alviz su autor. Su punzón junto al de Ávila, es decir, como marcador, se localiza también en otras muchas piezas repartidas por la diócesis abulense, algunas ya reseñadas en su día por Gómez Moreno. Entre ellas destacan las custodias de Higuera de las Dueñas y la de Candeleda. La primera lleva además el punzón L/NUÑE3, corres-

13 Los primeros problemas para cobrar los encontramos el 3 de diciembre de 1558. *Diego Dalviz pidió le manden librar lo que se le deve de contraste y los dichos señores dixeron que quando se libre la casa se le librarán y pagará lo que se le deviere*. A.H.P.Av., Sección Actas Consistoriales, Libro 11, f. 78 r. Las noticias documentales se suceden desde esa fecha hasta el 19 de enero de 1572.

14 Con lo hasta ahora dicho, no sorprende que Diego de Alviz no haya pasado desapercibido en los estudios historiográficos de la platería española, bien es cierto que se le cita casi de manera anecdótica, salvo algunas referencias dadas por D. Manuel Gómez Moreno en su *Catálogo Monumental de Ávila*, y el pequeño resumen que D. Julián Blázquez Chamorro hizo sobre la platería abulense del siglo XVI con motivo de la citada exposición de Valladolid del año 1998. La ausencia de un estudio más específico sobre este platero se debe a la desaparición de la mayoría de sus obras, lo que impediría la puesta en valor de su trabajo en el contexto de la platería nacional, trabajo que por otro lado fue prolífico como así lo demuestran la abundante cantidad de contratos que concertó.

pondiente a Luis Núñez “el viejo”, quien en 1562 la contrató¹⁵, y la segunda presenta la marca D·O/MARTINE3 (M y A entrelazadas), correspondiente a su autor material, el platero Domingo Martínez. La marca de este último aparece también en otras piezas que Diego de Alviz punzona como marcador, como en la cruz procesional de Pozanco, en el pie de un cáliz conservado en la iglesia parroquial de Pedro Bernardo, y en otro cáliz de la parroquial de Villaescusa (Zamora)¹⁶.

Es posible que Diego de Alviz creara los cetros en 1564 basándose en parte de lo diseñado por Arfe para su custodia, pero sin perder la tradición estilística abulense (un híbrido entre tradición y modernidad). Dicho esto, las técnicas empleadas, el estilo, la calidad, todo está en la línea de lo que se realizaba en Ávila por entonces. Otra cuestión es saber lo que llevó a Gómez Moreno a pensar en la posible autoría de Arfe. Pensamos que estos cetros no fueron un modelo para la custodia porque, al tiempo que se ejecutan, Arfe ya había entregado modelos en madera que luego fueron retocados en varias ocasiones hasta que se entregó la obra definitiva en 1571. Habrían supuesto además un gasto innecesario. Los documentos siempre mencionan los cetros de la catedral “realizados por Diego de Alviz” y nunca se alude en ellos a Arfe. En cualquier caso, los paralelismos entre ambas obras son evidentes.

¿Quizás se encargó la realización de los cetros a Diego de Alviz como desagravio al encargar la custodia a un artífice foráneo? ¿O tal vez fueron la prueba de maestría exigida por la Catedral para contratar a un platero que se encargase de supervisar desde Ávila todo lo concerniente a la custodia de Arfe que se ejecutaba en Valladolid? Tal práctica era frecuente en otros lugares. Los cetros fueron de hecho conocidos y apreciados, pues ya vimos que se encargaron al menos otros con su misma traza. No hay que descartar ninguna hipótesis, incluso que Arfe hubiera dado la traza y la ejecución corriese a cargo de Alviz, algo improbable, o que tal vez, Alviz, viendo los diseños ejecutados por Arfe, los aprovechó para diseñar los cetros.

Aclarada nuestra posición respecto a la autoría, el comentario debe centrarse ahora en el estilo y las posibles influencias recibidas. Presentan su mayor similitud con la custodia de Arfe en su diseño, pues ambas piezas se componen de una sucesión de cuerpos decrecientes en altura y diámetro y de planta cambiante a medida que ascendemos. De hecho, custodia y cetros tienen un primer cuerpo basado en una planta de perfil estrellado de seis puntas conseguido, en la primera, mediante la colocación en esquina de los pedestales que sostienen las columnas y,

15 LÓPEZ TORRIJOS, R. “Aportación al estudio de la orfebrería abulense”. En *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982, Zaragoza: 1984, pp. 213-221. A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 62, f. 75 r. y v.

16 SAMANIEGO HIDALGO, S. *La orfebrería religiosa en Fuentesauco y comarca*, Zamora: Diputación de Zamora, 1987, pp. 55-57.

en los segundos, con la distribución de arcos en ángulo. Asimismo, es muy parecido el remate superior de planta hexagonal y cúpula semiesférica, que en el caso de la custodia adquiere todavía mayor desarrollo por la adición encima de un segundo cuerpo hexagonal cupulado. Pero también en lo decorativo encontramos ciertas semejanzas. La más palpable es la utilización de “cariátides-columnas” o “términos”, que Arfe emplea en el cuarto cuerpo de la custodia y que en los cetros se distribuyen articulando el primer cuerpo del templete. De las obras de platería abulense conocidas, ésta es la primera en la que se utilizan de esta manera los términos. Los aquí presentes recuerdan a los utilizados en obras por Antonio de Arfe, en custodias como la de Medina de Rioseco. De hecho, este mismo tipo de elementos aparecen en la cruz de Manjabálago en el segundo piso de la macolla. Los del piso inferior de dicha macolla son como los modelos de “fuste estrangulado” del neerlandés Vredeman de Vries, de gran difusión. El uso de cariátides se generalizó en Ávila durante el último tercio del siglo XVI y primer cuarto del XVII, incluyéndose tanto en la articulación de macollas de cruces procesionales como en los templetos de las custodias portátiles o de mano.

Por otra parte, el movimiento y elegancia de las figuras escultóricas de la custodia tiene su correspondencia, salvando las distancias, en los relieves que adornan las hornacinas apuntadas de los cetros, influidos lógicamente por la escultura de la época, caracterizada por un estilo manierista que buscaba con la variedad sorprender al espectador.

No podemos decir que la custodia de Arfe marcara el devenir estilístico de la platería abulense del último tercio del siglo XVI, a pesar de que no puede negarse tampoco; por lo que hasta ahora conocemos, debió ser un referente que no pasó desapercibido para los plateros abulenses. De hecho, por poner un ejemplo, el cuarto cuerpo de la custodia, en el que se emplean las cariátides-columnas, sirvió de inspiración para un buen número de macollas de cruces procesionales. Especialmente notoria es la influencia en obras de Diego de Urueña, como la macolla de la cruz de Manjabálago, realizada en la década de 1580, o la de la cruz de Villafranca de la Sierra, de hacia 1604, que repite el mismo modelo.

Por último, la referencia más cercana de las decoraciones que aparecen en el nudo la encontramos en los grabados de Nicoletto da Modena, muy conocido porque parte de sus diseños inspiraron los motivos de la fachada de la Universidad de Salamanca. No olvidemos, como posibles vías de su introducción en Ávila, la cercanía de esta ciudad con focos de intercambio como Medina del Campo, así como la estancia en la década de 1540 del impresor de libros, vecino de Alcalá de Henares, Juan de Brocar (+ 1552). Además los tipos de cartelas que Alviz incluye en el segundo piso de la cabeza de los cetros son muy semejantes a los utilizados en la platería complutense de la época.

Sólo resta hoy en día que se mejoren las condiciones de conservación en las que se encuentran estos cetros y desvelar si en realidad aparecen las marcas de Alviz, como autor, y la de Bartolomé Rodríguez de Villafuerte como consecuencia

de una posible restauración por él realizada durante el periodo que fuera platero de la Catedral.

LOS CETROS DE BARTOLOMÉ RODRÍGUEZ DE VILLAFUERTE (láms. 3 y 4)

Material: Plata sobredorada.

Medidas: 154 cm. de longitud de la caña; 35 cm. de altura x 13 cm. de anchura la cabeza. El otro, 144 cm. de longitud de la caña; 40 cm. de altura x 14 cm. de anchura la cabeza.

Marcas e inscripciones: no se han localizado.



LÁMINA 3. *Cetros realizados por Bartolomé Rodríguez de Villafuerte. 1621.*



LÁMINA 4. *Detalle del cuerpo central de uno de los cetros realizado por Bartolomé Rodríguez de Villafuerte.*

La estructura de estos cetros es muy similar a la que presentaban los realizados por Diego de Alviz. Tienen, igual que aquellos, dos partes bien diferenciadas. La primera es la caña o pértiga cilíndrica, dividida en tramos iguales por una moldura o bocel, aunque una tiene diez y la otra ocho, pues son de distinta longitud. La segunda es la cabeza, que a su vez se subdivide en otras dos partes. La inferior es el elemento que hace de transición entre la caña y los cuerpos superiores. Consta de un pequeño tubo de sección ligeramente troncocónica, sobre el que apoya un nudo periforme colocado con su lado más estrecho hacia abajo, en donde lleva costillas rectangulares en relieve a la manera de gallones. El resto del nudo se

decora con cintas, flores y cabezas de guerreros grabadas. Por encima una moldura cóncava da paso a un elemento ajarronado, del que sobresalen unas ménsulas a modo de asa y entre ellas se disponen espejos en relieve. De nuevo una moldura cóncava da paso a una última parte circular, de muy poca altura, que es la base en la que apoya el resto de la maza y que lleva decoración de citas en relieve.

La cabeza se organiza, a modo de templete, en tres pisos decrecientes en altura y anchura. El primero es de planta hexagonal, a la manera de las macollas de las cruces procesionales de las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del XVII, delimitado en su parte baja por un zócalo corrido que sobresale en los ángulos del prisma para acoger columnas de orden jónico y fuste estriado. La solución se repite en el remate, en donde se dispone un entablamento corrido de gran desarrollo, muy moldurado, que contrasta con los pequeños frontones triangulares colocados en el centro de cada lado, pues son realmente pequeños y desproporcionados en relación con el resto, incongruencia evidentemente buscada por el autor y que responde a un planteamiento manierista de la pieza, asimilado de la arquitectura de la época. En las seis caras del hexaedro se abren hornacinas de escasa profundidad, de medio punto y aveneradas, que albergan imágenes de apóstoles y en una de ellas una placa con el escudo catedralicio. Posiblemente esta placa se trate de un añadido posterior, pues la iconografía habitual de este tipo de piezas suele presentar en el cuerpo central la imagen de los doce apóstoles repartidos entre los dos cetros (de ahí que se utilicen las plantas hexagonales), y como mucho suelen aparecer abajo o arriba imágenes de santas mártires y personificaciones de virtudes acompañadas, o bien de la advocación del templo, o bien del escudo catedralicio, como en el caso de los ejecutados por Diego de Alviz. Se identifican con claridad en uno de los cetros las figuras de San Pablo, Santo Tomás, San Juan, Santiago el Mayor y San Pedro. En el otro, aparte del “descontextualizado” escudo, San Bartolomé, San Mateo y San Matías.

El segundo piso está compuesto por un núcleo central cilíndrico rematado por un entablamento que en planta describe un hexágono y en sus ángulos se han utilizado ménsulas barrocas a la manera de contrafuertes, produciendo la sensación de que esa parte es hexagonal cuando realmente no es así. Ente ellas, el núcleo central lleva óvalos dobles o pares de “piñones” en relieve. El remate es una cúpula semiesférica achatada con cubierta de tégulas.

Todavía sobre la cúpula descrita se levanta un tercer piso, a la manera de cupulino, que tiene núcleo central cilíndrico articulado en seis paños mediante ménsulas dentadas, entre las cuales se disponen espejos repujados. El remate de todo el conjunto lo conforma un pináculo en forma de jarrón con obelisco clasicista. Las bolas, detalle también clasicista, se repiten en los vértices de entablamentos y frontones.

El estudio de estos cetros depara vacíos semejantes a los ya apuntados en el caso de los cetros de Diego de Alviz. Sobre su datación y posible autor es inevitable volver a lo dicho por Gómez Moreno, quien quiso ver la mano de Alviz en los

cetros más pequeños, datándolos en 1573¹⁷. Blázquez Chamorro se refiere a los mismos como obra realizada hacia 1580 y apunta a Diego de Alviz como posible autor¹⁸. Dada la seguridad de Gómez Moreno en ofrecer la datación de 1573 para una segunda pareja de cetros, podría pensarse que los que aquí estudiamos no sean realmente los que viera el insigne historiador. En cualquier caso se corresponden con la fotografía incluida en la edición revisada del catálogo. Son piezas de menor calidad que las anteriormente estudiadas y de un estilo muy diferente, que no permite asumir una separación entre la ejecución de ambas de tan sólo nueve años. Según se desprende de la documentación consultada, desde 1564 hasta 1621 la Catedral sólo contó con una pareja de cetros¹⁹. El 9 de febrero de 1621 encontramos que el obrero de la Catedral, Felipe Cabero, pagó a Bartolomé Rodríguez de Villafuerte *mill y quatroçientos y quarenta reales que alcanza de la hechura y plata y oro de los çetros nuevos que se hiçieron conforme a vn memorial que con ella está que mostró carta de pago*²⁰. A diferencia de lo que sucede con Diego de Alviz, la obra de Bartolomé Rodríguez de Villafuerte es más conocida, de modo que sí podemos encontrar en los cetros elementos y modos habitualmente empleados por Villafuerte²¹.

De los posibles orígenes abulenses del platero Bartolomé Rodríguez de Villafuerte, poco se puede decir, por el momento, que no sea constatar que en la documentación manejada siempre aparece referido como vecino de Ávila, pues su lugar de nacimiento y formación no pueden precisarse.

Si bien el apellido Villafuerte alude al lugar del mismo nombre de la provincia de Valladolid, al menos, ya desde 1558 familias con tal apellido residían en la ciudad de Ávila. Dado el desconocimiento que, hasta no hace mucho, se tenía de la platería abulense, las referencias a este platero se limitan a las obras realizadas en la provincia de Segovia, de las que se ocupó la profesora Esmeralda Arnáez y poco más aporta Julián Blázquez Chamorro que no sea lo relacionado con su lugar de trabajo²².

Sea como fuere, el apellido Villafuerte resuena con fuerza en la orfebrería abulense del último decenio del siglo XVI y durante el primer tercio del siglo XVII, identificando a dos relevantes personalidades artísticas como son Bartolomé

17 GÓMEZ-MORENO, M. *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.

18 BLÁZQUEZ CHAMORRO, J. *La platería de la catedral...*, p. 62.

19 Siempre que durante esos años se incluyen referencias a aderezos o arreglos se reseñan como “los cetros” sin llegar a especificar nada más.

20 A.D.Av. Sección Catedral. Libros de Fábrica. 1621, fol. 24 v.

21 Cf. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. y MARTÍN SÁNCHEZ, L. *Platería abulense del Bajo Renacimiento...* y MARTÍN SÁNCHEZ, L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. *Renacimiento y manierismo en la platería abulense...*

22 Cf. ARNÁEZ, E. *La orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, tomo I, Segovia: 1983, pp. 336-342. BLÁZQUEZ CHAMORRO, J.: “Diócesis de Ávila”. En *Catálogo de la Exposición La platería en la época de los Austrias Mayores...*, pp. 121-125.

Rodríguez de Villafuerte y su hermano Pedro Rodríguez de Villafuerte, éste último casi siempre referido como Pedro Rodríguez.

Bartolomé fue el mayor de los dos hermanos y quien ocupó un papel más relevante dentro de su oficio. Determinar el año de su nacimiento sólo puede aventurarse por sendos documentos que aluden a la edad del platero en dos momentos diferentes: en 1604 dice ser de edad de 36 años, más o menos, por lo que habría nacido hacia 1568²³. Sin embargo, algunos años más tarde, en 1620, dice ser de edad de 54 años más o menos, lo que sitúa su nacimiento hacia 1566²⁴. Siguiendo, entonces, la propia memoria del platero, habría nacido entre los años 1566 y 1568. Por lo demás, es en 1588 cuando aparece por vez primera el nombre de Bartolomé de Villafuerte en la documentación conservada en los archivos abulenses. Figura como vecino de Ávila, actuando como testigo en una entrega de dinero que hace el platero Juan Ruiz de Heredia al también platero Lucas Hernández y a su mujer Mari Vélez, dinero que Beatriz Vélez, difunta primera mujer de Heredia, le había dejado²⁵. El hecho de que aparezca como testigo lo vincula por vez primera con el que fue su maestro, Lucas Hernández, de quien ya hemos tratado en otros estudios²⁶. En esta escritura nada se dice del oficio de Villafuerte. Aunque es algo cotidiano que miembros de un mismo gremio se fíen y actúen como testigos en las diferentes escrituras que otorgan, por ese motivo, el hecho de que Villafuerte aparezca como testigo en este documento es muy orientativo para ubicar, cuando menos, sus primeros pasos en el oficio y entender la relación de cercanía que tuvo con otros plateros como, por ejemplo, Juan Ruiz de Heredia.

Sus inicios en el oficio de platero hay que rastrearlos en 1593, año en el que Lucas Hernández hizo su testamento. En una de sus últimas voluntades Lucas mandaba que *a Bartolomé Rodríguez de Villafuerte le den un luto y más le den cien ducados y en ellos se le cuenten todas las erramyentas que yo tengo y cajones y moldes y papeles que fuere perteneciente a nuestro arte, y a su ermano Pedro Rodríguez den un luto*²⁷. De lo dicho se desprende que Bartolomé estaba en el taller de Lucas Hernández. Además, lo mismo se manifiesta en un codicilo otorgado por Lucas Hernández el 19 de febrero de 1596, poco antes de su muerte, en el que dice *que por quanto yo el dicho Lucas Hernández tengo echo testamento y por la cláusula del mandava çien ducados a Bartolomé Rodríguez de Villafuerte questa*

23 Villafuerte aparece como testigo en una información sobre un pleito que traían el platero Luis Núñez “el mozo”, y Antonio del Carpio, zapatero, en la que dice tener 36 años más o menos. 6 de febrero de 1604. A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 751, ff. 55 r. - 67 r.

24 En 1620 Bartolomé Rodríguez de Villafuerte aparece como testigo en un discernimiento, donde se dice que tiene 54 años más o menos. A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 647.

25 Tal escritura se fecha el 5 de diciembre de dicho año. A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 238, ff. 833 r.- 834 r.

26 Cf. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. y MARTÍN SÁNCHEZ, L. *Platería abulense del Bajo Renacimiento...*

27 Lucas Hernández otorgó testamento en 8 de abril de 1593. A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 347, ff. 139 r. - 140 v.

*en mi casa, es my voluntad que no sean más de cinquenta ducados porque el día que se casó le di dados más de cien escudos en oro*²⁸. Hemos de suponer que ya estaría trabajando en el taller de Lucas Hernández en 1588.

En 1593 Bartolomé estableció nuevos vínculos con la “elite” de los plateros abulenses al contraer matrimonio con Mari Núñez, sobrina del platero Luis Núñez “el viejo” y prima a su vez del también platero Luis Núñez “el mozo”²⁹. Al año siguiente, el matrimonio aparece viviendo conjuntamente con Lucas Hernández y su mujer³⁰. Tenemos, pues, que Bartolomé, entre 1588 y 1596, se forma y trabaja en el taller de Lucas Hernández, platero que a su vez había salido del taller de Diego de Alviz “el viejo”, en el que se formó hacia la década de 1560. El arte de Villafuerte quedará, por tanto, marcado por la impronta de su maestro, heredero a su vez de la tradición renacentista del gran Diego de Alviz “el viejo”.

El impulso definitivo que determina su condición de platero sobresaliente a partir del cambio de siglo debe situarse tras la muerte de su maestro Lucas Hernández en 1596. Villafuerte se hizo cargo de las obras que tenía contratadas Lucas, heredando al mismo tiempo el reconocimiento y la valía que habían acreditado a su maestro y que él mismo corrobora con la realización de la Cruz de la iglesia parroquial de Cantiveros (Ávila), quizás el máximo exponente del manierismo clasicista en la platería abulense³¹. Hasta este momento no consta que contratase obra alguna por sí mismo y tampoco en compañía de Lucas Hernández, por lo que cabe pensar que hasta entonces su trabajo se acomodó a lo exigido por el taller de su maestro.

28 El codicilo, que él llama memorial, lo hace el 19 de febrero de 1596. *Ibidem*, ff. 141 r. - v.

29 Se fecha en 4 de diciembre. *Ibidem*, Protocolo 344, ff. 678 r. - 681 r.

30 En el documento fechado el 24 de noviembre de 1594 se dice que *son unas casas principales que nos los dichos Lucas Hernández y Bartolomé de Villafuerte e nuestras mujeres vivimos al presente en la calle Andrín que solían ser 3 moradas de casas y al presente lo tenemos hecho 2, con otras accesorias que salen a la cárcel real que tienen por linderas de una parte plaza del Mercado chico... y por la parte de atrás las dichas casas accesorias en que solía vivir Juan (sic) de Madrid, platero*. A.H.P.Av., Sección Protocolos. Protocolo 167, ff. 480 r. - 483 v.

31 El 12 de octubre de 1596, Bartolomé Rodríguez de Villafuerte se obliga con Mari Vélez, viuda de Lucas Hernández, para hacerse cargo de las obras que tenía por concluir Lucas Hernández, difunto, así como quién se ocuparía de la tienda y dónde viviría: *Mari Bélez a de dar a el dicho Bartolomé Rodríguez de Villafuerte la plata que fuere nescesaria para las obras que se an de hazer e las erramientas e demás adherentes nescesarios para la perfiziõn de las dichas obras tocante a el arte y un aprendiz que le ayude en ella lo qual se a de entender por tienpo de un año que comenzó a correr desde el San Joan de Junio passado deste año hasta el benidero de nobenta e siete e por el trabajo quel dicho Bartolomé Rrodríguez de Villafuerte a de tener e poner en las dichas obras se le a de dar la mitad de lo que valiere la hechura dellas y la otra mitad a de llevar la dicha Mari Bélez e mas le a de dar a el dicho Bartolomé Rrodríguez unas casas que son vecinas a las suyas...por el dicho ano para su bibienda sin por ello le llevar rrenta ninguna ni lo a de poder cobrar del dicho Bartolomé Rrodríguez porque con esta condiciõn se haze este asiento e conzierto y el dicho Bartolomé Rrodriguez se obligó de asistir en la tienda de la dicha Maria Bélez la plata que fuere neszesaria... A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 347, ff. 703 r. - v.*

Poco a poco Villafuerte se hace hueco pues, gracias a la perfección técnica de sus obras, nunca le faltó trabajo, especialmente hasta 1617. La mayoría de sus encargos provienen del estamento eclesiástico y ya en el siglo XVII se le documenta aceptando alguna obra de carácter civil, como unos jaeces de plata que ejecuta en 1600 junto con Pedro Hernández³².

Su oficio de platero lo compaginó con otras ocupaciones. Así, al menos entre 1600 y 1618 se ocupó de administrar la obra pía que en 1568 había fundado María Gómez de Segovia, viuda del licenciado Muñoz, fiscal de su majestad. Otro factor determinante tanto en la prosperidad de su negocio como en su *status* social, fue su condición de familiar del Santo Oficio, privilegio que dotaba a su persona del respeto necesario entre sus conciudadanos como para que en el año 1609, el mismo en que aparece cobrando el situado de la Inquisición, fuera elegido por el Ayuntamiento para desempeñar el cargo de contraste de la ciudad.

Su nombramiento como contraste fue por dos años, y muy posiblemente fue marcador entre 1611 y 1612, recuperando el cargo de contraste en 1613 y manteniéndose en él hasta su muerte, acaecida en 1637. Tras el fallecimiento de Pedro Hernández en 1615, que entonces era marcador de la ciudad y platero de la Catedral, Pedro Rodríguez de Villafuerte se hizo cargo de la primera de sus ocupaciones, mientras que su hermano Bartolomé ocupó el otro oficio al servicio del primer templo de la ciudad³³, lo que nos habla de su ascenso tras la desaparición de los otros dos grandes plateros del momento, Juan Ruiz de Heredia y Pedro Hernández.

Con Villafuerte además se confirma algo que no puede verificarse en otros casos, y es el hecho de que contó con un amplio taller que va incrementándose desde 1599, año en que acoge a su primer aprendiz, hasta 1618, cuando toma al último de los seis que documentamos³⁴. A él se debe la regularización de los contratos de aprendizaje, que hasta entonces fueron muy dispares en cuanto a duración y dinero a percibir.

32 Cf. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. y MARTÍN SÁNCHEZ, L. *Platería abulense del Bajo Renacimiento...*

33 Su entrada como contraste se debe a la muerte del que hasta entonces era marcador de Ávila, Juan Ruiz de Heredia; el platero Pedro Hernández sustituye a Heredia en el oficio de marcador y Villafuerte se hace cargo de la contrastía. Desempeñó el cargo en un primer momento, con seguridad, desde septiembre de 1609 y durante todo el año de 1610. En los años de 1611 y 1612 es contraste Pedro Hernández y no se puede probar documentalmente cual era la función de Villafuerte. Es muy posible que Villafuerte se encargase de la marca entre los citados años de 1611 y 1612, si tenemos presente la costumbre que se siguió en Ávila desde 1575 de que no recayesen en la misma persona los cargos de contraste y marcador, si bien nada impedía compaginar ambos cargos, como ya había hecho a mediados del siglo XVI Diego de Alviz. Cf. MARTÍN SÁNCHEZ, L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. "Aportación al estudio del marcaje y la contrastía..."

34 GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. y MARTÍN SÁNCHEZ, L. *Platería abulense del Bajo Renacimiento...*, pp. 29-30.

Fue nombrado platero de la Catedral el 23 de diciembre de 1615, aunque el contrato con el templo catedralicio se formalizó el 24 de febrero de 1616³⁵. Uno de los primeros encargos que realizó para la catedral fueron sendos candeleros según una traza dada por Luis Núñez “el mozo”. Desde entonces hasta 1637 desempeñó ininterrumpidamente el cargo de platero de la catedral, con un salario de 4.000 maravedís anuales, 2.000 menos que los que se venían cobrando al menos desde que Juan de Alviz se ocupó de la obrería del primer templo de la ciudad en la década de 1570. Coincide este periplo con un periodo de decadencia muy evidente del templo, lastrado aún por el desembolso que medio siglo antes tuvo que hacer para realizar la custodia de Arfe. La mayor parte del trabajo que se le asignó durante el tiempo que permaneció como platero de la Catedral fue la limpieza y aderezo del ajuar litúrgico del templo. No obstante, Villafuerte dejó una de las obras más interesantes realizadas por entonces para la catedral. Se trata de la pareja de cetros que nos ocupa, contratada en 1621.

Continuador en sus primeros años de su maestro Lucas Hernández, en parte obligado por los encargos que éste dejó por concluir, cabe atribuir a Villafuerte un estilo enmarcado en el Manierismo Clasicista, es decir, estructuras clásicas en cuanto a nitidez de volúmenes, elementos “arquitectónicos” utilizados, y uso virtuoso de motivos ornamentales de gran riqueza, entre los que predominan los espejos lisos y gallonados, las formas bulbosas, las decoraciones geométricas, los mascarones y las “ces”.

Entre las obras conservadas de este platero en la provincia de Ávila, destacan, aparte de los cetros de la Catedral, las cruces procesionales de Cantiveros, Casas de Sebastián Pérez, y Garganta del Villar, ejecutada en 1606. Al menos se conservan dos de las obras que Villafuerte realizó en tierras de Segovia. Una de ellas es el cáliz de Mata de Cuellar, en el cual aparece su marca (AV entrelazadas/FVERE), y la de Juan Ruiz de Heredia (E/REDIA). Dicha obra debió realizarla Villafuerte entre 1598 y 1609, años en los que Heredia era marcador de Ávila. Otra de las piezas segovianas es la custodia conservada en Zarzuela del Monte, en la que sólo se ha localizado la marca de Villafuerte y que puede datarse en la segunda década del siglo XVII³⁶. Su fama debió ser mucha, pues incluso trabajó para el Real Monasterio de El Escorial.

Desde luego, hay multitud de estilemas en estos cetros que, si bien pueden atisbarse esporádicamente en la platería abulense de 1580, no así en lo que podría ser la obra de Diego de Alviz “el viejo”. Nada queda en ellos de los motivos

35 Bartolomé Rodríguez de Villafuerte, platero fiado por su mujer María Núñez Vela, se obliga para ser responsable de la obrería de platero de la fábrica de la catedral de Ávila por muerte de Pedro Hernández, cuyo cargo había tenido anteriormente. A.H.P.Av., Sección Protocolos, Protocolo 705, ff. 110 r. - 111 v.

36 Cf. ARNÁEZ, E. *La orfebrería religiosa en la diócesis de Segovia...*, pp. 335-336. En esta obra no se precisa quien es el autor del cáliz de Mata de Cuellar.

ornamentales propios de mediados del siglo XVI, pero cuya utilización se alarga hasta la década de 1580. Grutescos, tornapuntas vegetales, balaustres y la utilización del acanto para la composición de algunos elementos no tienen ya cabida en la composición.

Quizá uno de los aspectos más definitivos sean los elementos de transición entre la cabeza y la caña, pues ya no se utiliza el tradicional capitel de acantos, sino que ahora se sustituye por una forma periforme y otra en forma de cuenco. En definitiva, parece evidente que todo responde al gusto de otra época. De hecho será en la última década del siglo XVI cuando se generalice el uso de elementos como los espejos oblongos enmarcados, las ménsulas cerradas, formas achatadas en las cúpulas, cupulinos, cartuchos más complicados, formas arriñonadas, etc. Encontramos incluso un elemento más característico de la obra de Villafuerte en los moldes utilizados para la representación de los apóstoles: no tienen un gran detalle, su ropajes huyen de la curva, pero además presentan la peculiaridad de buscar la inestabilidad al cruzar sus piernas, si bien el resultado es aparentemente forzado. A lo dicho se une la intención del autor por tratar de hacer que las figuras se adapten al marco que las acoge, de ahí la torsión de algunos cuellos. Semejantes estilemas aparecen en otras obras de Villafuerte como la cruz de Casas de Sebastián Pérez. También participa de tales características Diego de Urueña en la cruz procesional de Manjabálagu. Hay en estos cetros muchos de los detalles que utilizaron los plateros de finales del siglo XVI y primer tercio del XVII. Son elementos empleados por Luis Núñez “el mozo”, Pedro Rodríguez de Villafuerte o el propio Bartolomé, entre otros. El resultado son dos obras de calidad menor, si las comparamos con los otros cetros, pero de gran interés, si atendemos a su singularidad y valor como ejemplo de modelo para una época.

Bartolomé de Villafuerte contaba con los cetros realizados en 1564 por Diego de Alviz como el referente más inmediato en el que fijarse. De hecho debió tenerlos muy presentes, ya que los suyos responden a una misma composición y disposición variando, naturalmente, formas y elementos utilizados, ya que entre ambas obras median casi 60 años.

Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada

M^a DEL CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

En el prólogo de la *Varia Commensuración para la escultura y Architectura*, defiende Juan de Arfe la nobleza de ambos oficios y su equiparación a la platería al decir que “Verdaderamente la Sculptura y Architectura son una perfección de todas las artes: las cuales nascen de la fabrica que labra la materia con las manos y de la razon y juicio que dan las cosas fabricadas... Es pues necesario al perfecto Escultor y Archirecto el conocimiento de aquellas Artes que enseñan este verdadero camino, que son Aritmética, Geometría, Grafidia y anatomía...que antiguamente no habia diferencia de los Artífices que ahora llamamos Escultores y Arquitectos á los que ahora son plateros...”¹. Más adelante, en la introducción del Título I del Libro IV afirma que “Aunque la Arquitectura estaba en los Edificios y Templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se había seguido enteramente, hasta que Antonio de Arphe, mi padre, la comenzó a usar en la custodia de Santiago de Galicia, y en la de Medina de Rioseco, y en las andas de León, aunque con columnas balaustales y monstruosas por preceptos voluntarios...”².

Con estas rotundas frases, Juan hace una declaración de principios y nos informa sobre cuáles fueron sus principales objetivos a lo largo de su carrera

1 J. de Arfe Villafañe: *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, Sevilla, 1587 (Biblioteca Nacional, V/1202).

2 J. de Arfe Villafañe: *De Varia...*, L.IV, Tít. I, f 3.

artística. Al proclamar la nobleza de la escultura y de la arquitectura se sitúa en la tradición de Vitrubio y de Alberti y al igualar la platería a estas artes, para después reafirmar la condición de arquitecto de su padre y su capacidad para diseñar y labrar microarquitecturas en plata según las normas clásicas, Juan está reivindicando la ingenuidad del arte de la platería y la calidad de los plateros como artistas liberales, al menos desde la generación anterior. En efecto, Antonio de Arfe había aprendido con su abuelo, pero también con su primo, Enrique Belcove, que había colaborado con Francisco Becerril en la custodia de Villaescusa de Haro (Cuenca) en el año 1529³. Su labor, junto con la de Juan Ruiz el Vandalino en Andalucía, Juan de Horna en Burgos, Pedro Lamaisón y su círculo en Zaragoza, y algunos otros maestros, fue decisiva para la introducción de las formas y de las proporciones renacentistas en la platería española⁴.

Es cierto que el carácter ingenuo y liberal del arte de la platería se venía definiendo desde el siglo XV, apoyado en los privilegios y exenciones que la corporación había conseguido por parte del monarca Enrique IV y de sus sucesores. Pero a lo largo del siglo XVI, los plateros se vieron obligados en varias ocasiones a defender sus derechos frente a los poderes públicos, que miraban con recelo el progresivo aumento de su prestigio y poder⁵. En este ambiente, los esfuerzos de Juan de Arfe se concentraron en demostrar sus sólidos conocimientos teóricos y en aplicarlos en su obra, impulsado también por los ejemplos de los artistas españoles contemporáneos que se habían formado en Italia. En suma, Juan de Arfe resume en su teoría y en su práctica una “actitud nueva y a la altura de su época”⁶.

En el terreno de la arquitectura, que es la que ahora comentamos, la existencia de un platero entendido e interesado en el arte de la construcción no constituye, por sí solo, un fenómeno nuevo ni extraordinario. Aparte de los comentarios del propio Juan de Arfe sobre la generación precedente, tendríamos que remontarnos a la época gótica. De hecho, las custodias procesionales españolas de la Baja Edad Media y, sobre todo, los diseños introducidos por el maestro Enrique de Arfe en Castilla a comienzos del siglo XVI eran ya auténticas “microarquitecturas” en plata, cuyos materiales permitían realizar unas trazas más esbeltas, transparentes y fantasiosas que las de las grandes construcciones contemporáneas de piedra que se

3 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: *Francisco Becerril*, Madrid 1991, p. 12.

4 J. F. ESTEBAN LLORENTE: “Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco”, *Artigrama*, núm. 5 (1988) 145-165. En este interesante artículo, el autor defiende también los conocimientos de muchos artífices aragoneses, transmitidos hereditariamente a través de los talleres locales, que concebían sus obras como piezas arquitectónicas con proporciones equiparables a las armonías musicales.

5 M. C. HEREDIA MORENO: “Consideración social del platero en el siglo XVI”, *Historia Abierta*, núm. 30 (2002) 21-24.

6 A. BONET CORREA: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, p. 71.

tomaban como modelo⁷. Pero el fenómeno no se agotó en esta centuria, sino que se mantuvo en siglos posteriores por mano de otros muchos plateros que contactaron con arquitectos de sus respectivas generaciones y establecieron con ellos fecundos y variados intercambios⁸. Recordemos al artífice madrileño A. Piquero que recreó el orden divino de los jesuitas Prado y Villalpando en la custodia de la Magistral de Alcalá de Henares concebida como un nuevo templo de Salomón⁹ o a los plateros andaluces del siglo XVIII, Tomás Sánchez Reciente, Tomás Jerónimo de Pedrajas y Damián de Castro, sobre todo el segundo, que trazaron algunas importantes arquitecturas del Barroco andaluz¹⁰.

A todos estos ejemplos cabe añadir el menos conocido, pero no menos significativo, del complutense Juan de Ceballos, marcador y contraste municipal a partir de 1621 y autor, entre otras obras, de la custodia de Santorcaz (Madrid) labrada en 1630¹¹. A este artífice, del que también consta que fue platero del Colegio Mayor de San Ildefonso y “mui inteligente en todas materias”, consultaron los colegiales alcalaínos en el año 1656, junto al maestro de obras Diego de Malagón, sobre cuál de las dos trazas presentadas por el arquitecto José de Sopeña se debía ejecutar en el Patio de Santo Tomás de Villanueva: “qual seria mas util para la hermosura y fortificacion y disposición para que las viviendas altas estén más aumentadas”¹². Estos datos cobran particular importancia si tenemos en cuenta que la consulta anterior sobre la reconstrucción del patio, sin duda el más emblemático y monumental de la universidad cisneriana, se había hecho en la segunda década de siglo al arquitecto real Juan Gómez de Mora¹³.

7 Una síntesis sobre el origen de estas estructuras en M^a J. SANZ SERRANO: *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000, pp. 17-22.

8 S. ALCOLEA GIL: “Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)”, en *Tipologías, talleres y punzones en la orfebrería española*, Zaragoza, 1982, pp. 11-25.

9 M. C. HEREDIA MORENO: “La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (1998). Véase esta misma interpretación simbólica en M. PÉREZ SÁNCHEZ: “Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la custodia del Corpus de la catedral de Murcia”, *Estudios de Platería. San Eloy* 2003, Murcia, 2003, p. 507.

10 J. RIVAS CARMONA: “Los plateros arquitectos: El ejemplo de algunos maestros barrocos”, en *Estudios de Platería. San Eloy* 2001, Murcia 2001, pp. 211-229, recoge la bibliografía y resume la obra arquitectónica de estos artífices.

11 M. C. HEREDIA MORENO: “Cargos y oficios públicos de la platería complutense”, en *VII Centenario de la Universidad Complutense. La Universidad Complutense y las Artes*. Madrid, 1995, pp. 221-232 y M. C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, pp. 68-71, 298-299 y 314-315.

12 R. GONZÁLEZ RAMOS: “José de Sopeña: El patio Mayor de Escuelas del Colegio Mayor de San Ildefonso”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, (2000) 66.

13 M. A. CASTILLO OREJA: *Colegio Mayor de San Ildefonso*, Alcalá de Henares, 1980, p. 148.

En cuanto a la arquitectura de Juan de Arfe, la custodia de la catedral de Sevilla, labrada entre 1580 y 1587, sería suficiente para otorgarle un puesto entre los artistas de primera fila de nuestro siglo XVI. Tanto ésta como el resto de sus obras conservadas evidencian sus contactos con el entorno artístico contemporáneo y el manejo y asimilación de los tratadistas italianos y europeos. Es precisamente su autoconciencia de tratadista de arquitectura, lo que más sorprende de Juan de Arfe, por encima, incluso, de sus obras en plata, puesto que el artífice pretende que su *Varia Commensuración* sirva de guía a los plateros y a los artistas en general, arquitectos inclusive: "... a los cuales deseamos aprovechar con nuestro trabajo, si algo valiere"¹⁴.

Fundamentales para configurar su vasta formación arquitectónica fueron el entorno vallisoletano y sus desplazamientos por otros importantes centros artísticos. Así, tras su aprendizaje con su padre, tuvo ocasión de conocer a Gaspar Becerra que se había establecido en Valladolid en 1557, tras su vuelta de Roma¹⁵. Tanto el retablo de Astorga, que Becerra trazó recién instalado en la localidad, como el de las Descalzas Reales, que Arfe pudo ver en uno de sus viajes a la Corte, debieron llamar poderosamente la atención del platero. Al menos la custodia de Ávila recoge ya los detalles estructurales más novedosos e italianizantes de estas trazas, como luego veremos, pese a que las numerosas citas de la *Varia* se refieren fundamentalmente a la actividad escultórica del baecetano¹⁶. No sucede así, en cambio, con Alonso de Covarrubias ni con Diego de Siloé, a los que Juan considera excelentes arquitectos pero "...siempre con alguna mezcla de la obra moderna, que nunca la pudieron olvidar del todo"¹⁷. Por esta razón sólo encontramos una referencia muy puntual a Siloé en el tercer cuerpo de la custodia de Sevilla.

Lo que sí debió impresionar a Arfe en Sevilla entre 1580 y 1587 fue la arquitectura de Hernán Ruiz, aunque no la mencione de manera expresa en su tratado¹⁸. Más tarde, tras labrar las custodias de Valladolid y Burgos, en el año 1596 contactó con la obra de Juan de Herrera, a quien califica de "ingenio tan pronto y singular" como al mismo Juan Bautista de Toledo¹⁹. El encuentro se produjo cuando los monarcas, Felipe II y Felipe III, le encargaron sucesivos trabajos para la iglesia del Monasterio de El Escorial, desde las restauraciones de las esculturas funerarias de los Leoni hasta la ejecución de los relicarios para los altares laterales de la basílica²⁰.

14 J. DE ARFE Y VILLAFANE: *De Varia...*, prólogo, XI.

15 J. CAMÓN AZNAR: *Escultura y rejería española del siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 310.

16 J. de ARFE Y VILLAFANE: *De Varia...*, Libro II, Tít. I, f 2v.

17 J. de ARFE Y VILLAFANE: *De Varia...*, Libro IV, Tít. I, f 2v y 3r.

18 M. C. HEREDIA MORENO: "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio", *Archivo Español de Arte*, núm. 304 (2003) 376 y ss.

19 J. de ARFE Y VILLAFANE: *De Varia...*, Libro IV, Tít. I, f 3v.

20 J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 2001, pp. 65-66, edición facsímil con prólogo de M. Morán Turina. Sobre la documentación y avatares constructivos de estas esculturas de bronce consúltese L. CERVERA VERA: *La iglesia parroquial de San Pedro en Lerma*, Burgos, 1981, p. 51.

Paralelamente Juan de Arfe tuvo la oportunidad de manejar los tratados de Alberti, Durero, Serlio o Vignola, sin olvidar las obras de la Antigüedad como las de Vitrubio o Euclides, obteniendo en todas ellas un riquísimo caudal de conocimientos que supo reflejar con acierto en sus obras²¹. Por lo tanto, su amplia cultura y su importante faceta de tratadista lo sitúan a un nivel muy superior al de la mayoría de sus colegas. No olvidemos que se trata del único platero teórico de nuestro siglo XVI y, pese a sus limitaciones, de uno de los pocos tratadistas de arquitectura de nuestro quinientos. Como único precedente contamos con *Las Medidas del Romano* de Diego de Sagrado, que ya estaba superado en el último tercio de la centuria²². Los demás tratados españoles del siglo XVI permanecieron inéditos hasta fechas muy tardías, por lo que su influencia no sobrepasaría un entorno muy restringido en círculos próximos a los de los propios autores. El manuscrito de Rodrigo Gil de Hontañón lo recogió Simón García en su *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*²³. El *Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, el único al que Arfe pudo tener acceso durante su estancia en Sevilla, permaneció inédito hasta 1974²⁴, seguramente porque se trataba de apuntes y notas para uso interno del taller²⁵. Por último, *El libro de los cortes de piedra* de Alonso de Vandelvira, escrito al mismo tiempo que la *Varia*, sólo circuló en copias manuscritas entre los estudiosos, por lo que su alcance sería también bastante limitado²⁶.

El punto de partida de la actividad arquitectónica de Juan se remonta a 1552 y 1554, cuando colaboró con su padre en la custodia de Medina de Rioseco, pero su labor como maestro independiente se inició una década después, cuando el cabildo

21 Éstos y otros autores se incluyen entre los libros inventariados a su muerte, según el correspondiente documento parcialmente publicado por E. GARCÍA CHICO: *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, Valladolid, 1963, pp. 53-55 y J.L. BARRIO MOYA: "El platero Juan de Arfe Villafaña y el inventario de sus bienes", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. XIX (1966) 1-10.

22 D. de SAGREDO: *Medidas del Romano*, Toledo, 1526. Hemos consultado la edición de 1986 con introducción de F. Marías y A. Bustamante. A. BONET CORREA: *Figuras...*, p. 66.

23 Así lo indicó A. Bonet Correa en su introducción a la edición facsimil de Simón GARCÍA: *Compendio de Arquitectura y Simetría de los templos*, Valladolid, 1991, pp. 13-18, que recoge las publicaciones de E. MARIÁTEGUI: "Compendio de Arquitectura", *El arte en España*, T.VII, Madrid 1868, y J. CAMÓN AZNAR: *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos por Simón García, año 1681*, Salamanca, 1941.

24 P. NAVASCUÉS PALACIO: *El manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1974 y *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz II*, Edición facsimil de la Fundación Sevillana de Electricidad, Sevilla, 1998, 2 Vols., con estudios de AAVV.

25 Es la opinión más difundida entre los historiadores del arquitecto, desde A. de la BANDA y VARGAS: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz el Joven*, Sevilla, 1974, p. 87, hasta A. J. MORALES: *Hernán Ruiz «el Joven»*, Sevilla, 1996, pp. 139-142.

26 G. BARBÉ-COQUELIN DE LISLE: *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Albacete, 1977. La reciente monografía de F. CRUZ ISIDORO: *Alonso de Vandelvira. Tratadista y arquitecto andaluz*, Sevilla, 2001, pp. 48-59 valora también la importancia del manuscrito.

de Ávila lo contrató para labrar la custodia de asiento de la catedral²⁷ (lám. 1). Por encima de las numerosas críticas que esta obra ha merecido por su excesivo número de cuerpos y por su falta de unidad²⁸, su interés reside en que se trata del primer intento del platero por aproximarse a los tratados italianos y a las novedades importadas de Italia por Gaspar Becerra.

En efecto, algunos elementos arquitectónicos, como las torres contrafuertes de los ángulos, la alternancia de plantas y los hermes, o “términos” según el vocabulario arriano, proceden de la custodia de Medina de Rioseco. No obstante, en la de Ávila el círculo se alterna con el hexágono, según la combinación de plantas ya utilizada por su padre en la custodia de Santiago de Compostela, pero que Juan retoma con la probable intención de aproximar su diseño al del tabernáculo del retablo de Astorga trazado por Becerra en Valladolid a partir de 1557. Aquí Gaspar había dispuesto un tipo de sagrario con cuerpos hexagonales y circulares decrecientes, quizás a la manera del monumento y custodia construidos por él mismo en 1550 para la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma²⁹. Por otra parte, los respaldos de los asientos de los profetas del segundo cuerpo de la custodia abulense rematan en frontones rectos apeados en ménsulas, de forma semejante a los marcos de las cajas del retablo astorgano.

En cambio, otros muchos detalles arquitectónicos de la custodia de Ávila proceden, directa o indirectamente, de Sebastiano Serlio. Los hermes del cuarto cuerpo reproducen los del segundo de la custodia de Santa María de Medina de

27 Estudios sobre la custodia en J. AGAPITO Y REVILLA: “La custodia de la catedral de Ávila”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1909-10, pp. 142-146. M. TRENS: *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952, pp. 42-44. C. HERNMARCK: *Las custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, p. 152. J. C. BRASAS EGIDO: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, CRUZ VAQUERO, A. de la, y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, N.: *La custodia del Corpus de Ávila*, Ávila, 1993.

28 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Arfe, arquitectos y escultores de la plata y el oro*, Madrid, 1920, p. 152, la califica de “mezcla poco afortunada” y “ensayo falto de madurez”. Para S. ALCOLEA: *Artes decorativas de la España cristiana*, *Ars Hispaniae*, vol. XX, Madrid, 1975, p. 196, resulta un conjunto “forzado en su altura, con escasa unidad y armonía en sus proporciones y con diversidad de soluciones en los soportes, ya sean columnas o estípites”. Para M^a J. SANZ SERRANO: *El platero Juan de Arfe Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, 1978, p. 122, es obra inmadura. Sólo BRASAS: “Juan de Arfe en Valladolid”, en *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla 2003, p. 81, considera que Arfe “utiliza con singular conocimiento y maestría los diferentes órdenes”, aunque sin hacer ningún comentario al respecto.

29 M. GARCÍA GAÍNZA: “El retablo de Astorga y la difusión del Romanismo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 78-79 (1999) 180-181. G. REDÍN MICHAUS: “Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles”, *Archivo Español de Arte*, 75 (2002) 130, ha demostrado que el escultor trazó en Roma la custodia y el monumento de Semana Santa de la iglesia de Santiago de los Españoles a partir de 1550, también de planta central. Suponemos que es a esta misma custodia, que seguramente sería de piedra o de madera, a la que se refiere S. SALORT PONS: “Gaspar Becerra en Florencia”, *Archivo Español de Arte*, núm. 309 (2005) 100.



LÁMINA 1. Arfe. Custodia de Ávila

Rioseco³⁰, inspirados estos últimos en los del flanco norte de la capilla funeraria de los Benavente de esta misma iglesia, comenzada en 1544 por Juan y Jerónimo Corral³¹. El modelo para los arquitectos fue, a su vez, la portada de los *Libros III*

30 Bibliografía sobre la custodia de Medina de Rioseco en J.C. BRASAS EGIDO: *La platería...*, pp. 146-148. Destacamos los estudios de J. AGAPITO Y REVILLA: "Notas sobre orfebrería artística en Medina de Rioseco", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, (1903-1904) 270-272 y C. ORBANEJA: "La custodia de Santa María de Mediana de Rioseco", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (1932-33) 105-110.

31 E. GARCÍA CHICO: "La Capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1934, p. 321. T. GÓMEZ ESPINOSA y G. SARDIÑAS GONZÁLEZ: "La obra de los Corral", *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, 1994, p. 25.

y *IV de Arquitectura* de Sebastiano Serlio publicado en Bolonia en 1537 y traducidos al castellano por Francisco de Villalpando en 1552. Estos libros los conservó Arfe hasta su muerte, como consta en su inventario “post mortem”³².

Además, este cuarto cuerpo de la custodia de Ávila tiene planta circular y se articula por parejas de columnas corintias que sujetan arcos de medio punto, de manera que los hermes exentos componen un peristilo coronado por una barandilla abalaustrada que acentúa la centralidad del templete al subrayar su organización en bandas concéntricas. Aparte de su novedad en el panorama de la platería contemporánea, el resultado supone, en definitiva, otra aproximación al lenguaje de Serlio. En este caso, el punto de partida parece el dibujo del alzado del templete de San Pietro in Montorio reproducido en el *Libro III*, folio XXVIII. A este mismo dibujo evoca el quinto cuerpo de la custodia de Ávila, con cubierta de media naranja apeada en pilares. Otras formas arquitectónicas tomadas del boloñés son las serlianas que articulan el tercer cuerpo de la custodia. Incluso el alzado completo con los cinco cuerpos superpuestos y sus correspondientes órdenes se inspira en la obra de Serlio, como nos aclararía el propio Arfe años después en el Libro IV de la *Varia Commensuración*. Es decir, pese a su complejidad, la intención de Arfe es recoger los elementos arquitectónicos más característicos de Serlio y su secuencia completa de órdenes.

Juan de Arfe se trasladó a Sevilla a finales de 1579 con la intención de participar en el concurso promovido por el cabildo de la catedral hispalense para labrar una custodia de asiento. El triunfo sobre sus oponentes y su consiguiente estancia en la capital andaluza durante siete largos años fueron decisivos para madurar sus conocimientos de arquitectura³³. Recientemente hemos insistido en la relación de Arfe con los artistas y con los canónigos cultos del entorno catedralicio y en su conexión con los círculos literarios de la Academia, donde se introdujo gracias a los capitulares Negrón y Pacheco, que le permitirían profundizar en el estudio de la teoría del arte mediante la consulta de las mejores bibliotecas sevillanas³⁴. Recordemos también que Arfe coincidió en Sevilla con su medio paisano, Rodrigo Zamorano, “Astrólogo y Matemático y Cathedrático de Cosmographía por su

32 Recogido por E. GARCÍA CHICO: *Documentos...*, p. 55 y J.L. BARRIO MOYA: “El platero Juan de Arfe Villafañe...”, p. 8, como: “Tercero y quarto libro de sebastian serlio en beinte y quatro rreales”.

33 Un extenso comentario sobre la estancia de Arfe en Sevilla y sobre la influencia de Serlio, con abundante bibliografía en M. C. HEREDIA MORENO: “Juan de Arfe Villafañe...”, pp. 371-388.

34 Sobre las bibliotecas de la época pueden consultarse, entre otros, P. RUIZ: *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba, 1997. LLEÓ CAÑAL: *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998, pp. 67-68. L. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, “Lecturas y miradas de un humanista. La colección del canónigo Luciano de Negrón”, *Archivo Hispalense*, nº 252 (2000) 115-138.

Majestad”, además de traductor de Euclides³⁵ y de Alberti³⁶. Estas circunstancias tan favorables consolidaron su formación y le permitieron acometer con éxito sus ambiciosos proyectos sobre la *Varia Commensuración* y sobre la custodia de la catedral donde vertió el resultado de sus observaciones. Ambas obras se terminaron en 1587³⁷.

Menos provechosos para su obra inmediata resultaron sus contactos con los plateros más significativos del entorno hispalense, aunque la impresión que le causaron debió ser desigual. Hernando de Ballesteros el Mozo acababa de recibir el nombramiento de platero de la catedral, tras la muerte de su padre, y, en virtud del cargo, colaboró con Juan en la realización de la custodia grande³⁸. No obstante, su formación más tradicional no debió interesar demasiado al vallisoletano que, por el contrario, sí parece que dejó cierta huella en el progresivo Clasicismo de aquél³⁹. De Francisco Merino, el mejor platero español del siglo XVI, en opinión de Charles Oman⁴⁰, recién llegado a la ciudad y su mayor oponente en el concurso, tuvo ocasión de admirar la espléndida cruz patriarcal que adquirió el cabildo catedralicio en 6 de marzo de 1587⁴¹. Para esta fecha, la obra de Arfe en Sevilla estaba ya concluida, pero cabe la posibilidad de que la monumental sobriedad de la cruz de Merino impulsara su evolución hacia el Clasicismo más abstracto y desornamentado que se percibe en sus últimas obras.

En cuanto al prestigioso maestro Francisco de Alfaro, las trazas de las custodias de Marchena, Carmona y Écija, realizadas durante los años que Arfe residió en Sevilla, acusan la influencia de Serlio⁴². Es posible que el común interés por la

35 *Los seis libros primeros de la geometría de Euclides. Traduzidos en lengua Española por Rodrigo zamorano... dirigidos al illustre señor Luciano de Negrón... 1576.* Edición facsímil, Salamanca, 1999, con estudio introductorio de J. M^a San Hermida.

36 A. J. MORALES: “Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano”, *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte español*, Madrid, 1994, pp. 453-457 y “El cosmógrafo Rodrigo Zamorano, traductor de Alberti al español”, *Annali di Architettura*, 7 (1995) 141-146.

37 Sobre los avatares de la publicación de la *Varia Commensuración* puede consultarse J. PALOMERO PÁRAMO: “Nuevos datos sobre el proceso editorial de la “*Varia Commensuración*” de Juan de Arfe: La fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1993, pp. 887-893 y M. C. HEREDIA MORENO: “Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales”, en prensa.

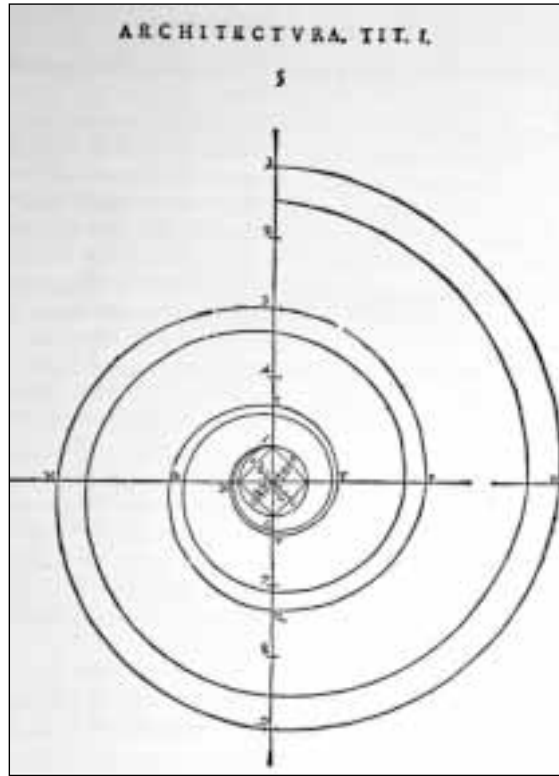
38 M.J. SANZ SERRANO: *El platero Juan de Arfe Villafaña y la custodia de Sevilla*, Sevilla, 1978, p. 74.

39 J. PALOMERO PÁRAMO: “La platería en la catedral de Sevilla”, en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, p. 615.

40 CH. OMÁN: *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*, London, 1968, pp. 28-29

41 J. PALOMERO PÁRAMO: “La platería en la catedral”, pp. 630-631.

42 J.L. RAVÉ PRIETO: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986, pp. 30-31. Sobre otras custodias de Alfaro realizadas por estas fechas, M^a J. MEJÍAS: *Orfebrería religiosa en Carmona*, Carmona, 2001, pp. 225-229. G. GARCÍA LEÓN: *Écija y el culto a la Eucaristía*, Écija, 2002, pp. 46-53.

LÁMINA 2. De Varia.... *Voluta jónica*

arquitectura del boloñés diera lugar a intercambios entre ambos artífices, pero la trayectoria de cada uno fue diferente, como se advierte en sus respectivos trabajos posteriores. Alfaro alcanzó su plenitud en 1595 cuando labró el monumental sagrario del altar mayor de la catedral con sus famosas columnas tortuosas inspiradas en Vignola⁴³. Sin embargo, algunos detalles de su custodia chica de la catedral de Sevilla, labrada en Toledo en el año 1601 por encargo del duque de Béjar para el convento de monjas dominicas de Nuestra Señora del Vado de Gibrleón, evidencian el conocimiento de la gran custodia de Arfe⁴⁴.

Fundamental para conocer el pensamiento arquitectónico de Arfe es el Libro IV de la *Varia Commensuracion* que trata de "Arquitectura y piezas de iglesia". El

43 Aparte del comentario de J. PALOMERO: "La platería en la catedral...", pp. 610-612, puede consultarse A. MARTÍNEZ RIPOLL: "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano - Del Prado y Villalpando", en *Real Monasterio. Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987, pp. 155-156.

44 Sobre la trayectoria de esta obra, B. SANTAMARINA: "Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro", *Archivo Español de Arte*, nº 272 (1995) 398-399.

Título I analiza los órdenes clásicos a partir del Libro IV del tratado de Serlio⁴⁵. No obstante, la voluta jónica del folio 13 (lám. 2), dibujada con la ayuda del “cuadrado auxiliar para el control de los centros”, procede de la solución definitiva para el trazado de espirales que apareció por primera vez en el año 1556 en el *Vitrubio* de Daniel Bárbaro con dibujos de Palladio y poco más tarde en 1562 en las *Reglas* de Vignola⁴⁶. También pudo recogerla del manuscrito de Hernán Ruiz, que la reproduce en el folio 48.

Arfe se aparta también de Serlio en su manera de dividir los fustes de las columnas acanaladas, por tercios en el orden corintio y por mitades en el compuesto, revistiendo algunos de estos sectores de copiosa ornamentación vegetal o figurativa semejante a la de los frisos correspondientes. Estos aditamentos constituyen, en principio, una contradicción con su propia teoría expresada en la *Descripción de la traza de la custodia de Sevilla*, donde muestra su admiración por la obra de El Escorial y condena “por vanas... las menudencias y resaltillos, estípites, mutilos cartelas y otras burlerías que, por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices...”⁴⁷. Sin embargo, en nuestra última revisión de la custodia de Sevilla hemos podido observar que su objetivo era otro, como luego veremos⁴⁸.

El título II del Libro IV, dedicado a las piezas de iglesia, es la aportación teórica más original de la *Varia* sobre la arquitectura en plata y supone la aplicación de los órdenes y de las proporciones, a estructuras de planta central, como andas, custodias y manzanas de templete, haciendo extensivo el estudio de las proporciones a las restantes piezas litúrgicas de formato no arquitectónico. Su punto de partida es tanto el tratado *De Re Aedificatoria*, recién traducido por Rodrigo Zamorano, cuanto la obra de su propio padre y de otros plateros de su generación. De Alberti recoge la opinión expresada en el capítulo XIII del Libro VII sobre la ornamentación de los edificios religiosos y sobre “Cómo se adorna el altar del sacrificio”, donde el italiano insiste en la conveniencia de utilizar piezas nobles y dignas para el culto para que “se miren con admiración y dignidad”⁴⁹. De los plateros, su constatación de que habían comenzado a “dar forma razonable a las piezas que se hazen de plata y oro para el servicio del culto divino...”⁵⁰.

45 M. C. HEREDIA MORENO: “Juan de Arfe...”, p. 379.

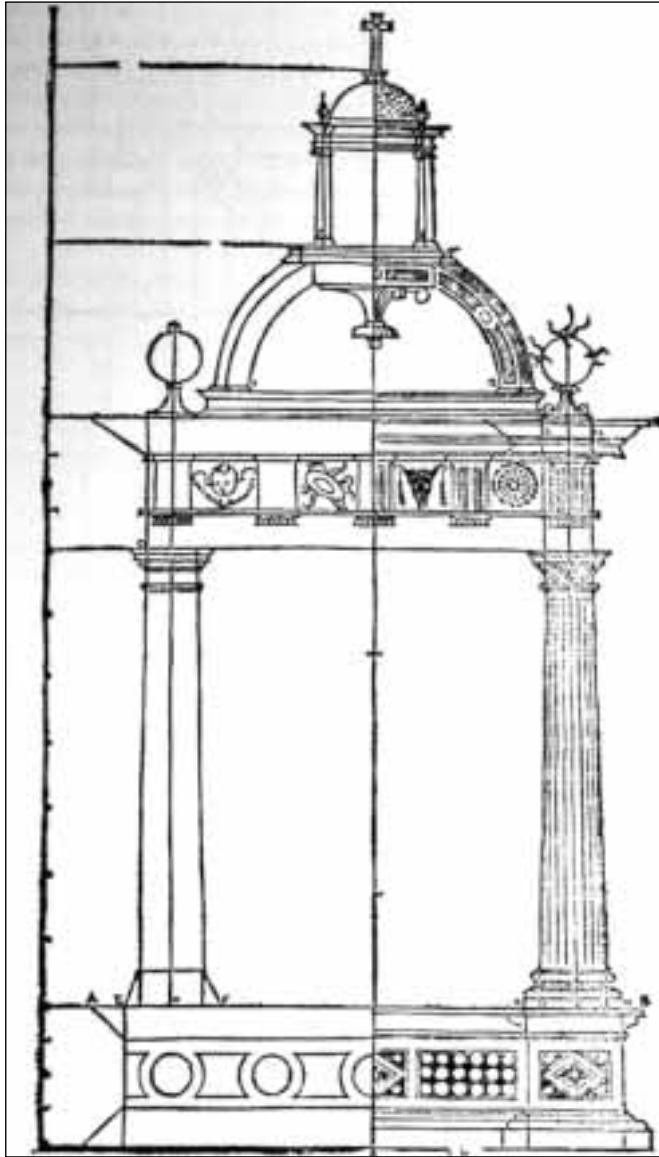
46 A. L. AMPLIATO BRIONES: “Los órdenes y las trazas”, en *Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz*, Sevilla 1998, V. II pp. 163.

47 J. DE ARFE Y VILLAFANE: *Descripción de la traza y ornato de la custodia de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1587, recogido por J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...*, T. I, p. 61.

48 La rectificación la hicimos ya en M. C. HEREDIA MORENO: “Sobre las fuentes artísticas europeas de Juan de Arfe y Villafañe”, en prensa.

49 Aparte de la traducción castellana de Zamorano editada por el alarife madrileño Francisco Lozano en 1582, de las que existen ediciones facsímiles de Oviedo, 1975 y Valencia 1977, con estudio introductorio de J. M. Azcárate Ristori, puede consultarse la edición de Akal, Madrid 1991, con prólogo de Javier Rivera y el comentario de A. BONET CORREA: *Figuras...*, pp. 89-90.

50 J. DE ARFE Y VILLAFANE: *De Varia...*, Libro IV, Tít. I, f 2v.

LÁMINA 3. De Varia... *Andas dóricas*

Con estos precedentes, Juan traza tres modelos de andas, de órdenes dórico, jónico y corintio, y con dos cuerpos desiguales, de planta cuadrada el inferior y circular el segundo. La inclusión de las primeras (lám. 3), en contra de su propia teoría expresada en el capítulo V del Libro IV de que la plata “no admite la orden Dorica, por desnuda de ornato, y malos de poner los triglifos en los fressos”,

obedecería a su intención de que el tratado sirviese tanto a los plateros como a los tracistas de retablos o a los arquitectos, dado que los templetos y andas de madera o de piedra eran piezas habituales en la época.

De hecho, Arfe pudo tener en cuenta los modelos de Juan de Herrera para el sagrario y la custodia del monasterio de El Escorial, difundidos a través de las estampas de Perret de 1583-84⁵¹. Y también pudo ver en Sevilla el del folio 117 del Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz⁵². En cambio, en el friso y en los remates de los ángulos, con las características esferas llameantes o “eolípilas” –de Eolo– que Serlio toma de Vitrubio, Arfe repite literalmente los dibujos del boloñés, copiados, a su vez, por Hernán Ruiz “el Joven”, pero ignoramos si Juan era consciente de su significado simbólico⁵³. En el cuerpo bajo de las andas jónicas se incorpora el “sintagma” de Alberti, y en los remates del primer cuerpo se disponen blandones y ciriales. En el dibujo de las andas corintias los remates simulan floreros y esculturas de bulto⁵⁴. Además, los ángulos del primer cuerpo en este caso presentan frisos diagonales con parejas de columnas exentas unidas al cuerpo alto por volutas, a manera de contrafuertes. El origen de estas estructuras puede rastrearse en las torrecillas angulares de las custodias de la generación de Antonio de Arfe, pero la solución concreta revela los conocimientos de Juan sobre la manera de contrarrestar los empujes de los arcos⁵⁵ y se aproxima a las andas de la custodia de Madrid que Francisco Álvarez había labrado en 1565⁵⁶ y que Juan

51 Un estudio sobre la serie en E. SANTIAGO: “Estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial”, *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1986, pp. 230-252

52 A. JIMÉNEZ: “Miscelánea”, en *Libro de Arquitectura...*, T. II, pp. 269-270.

53 Según la traducción de M. De Urrea, *De Architectura de Vitrubio*, Libro I, f 15v, dice: “El viento es una ola de ayre, que corre con incierta abundancia de movimiento, el nace quando el calor demasiado topa con el humor, y el ímpetu y furia del calor alança la fuerça del espiritu que sopla. Y que esto sea verdad, puedse conocer de los basos Aeolipiles, que son unos basos de arambre redondos, huecos por de dentro con un agujerito muy pequeño, y de las razones del cielo escondidas, las quales declaran la virtud de la divinidad con invenciones artificiales. Hazense pues unos basos de arambre gruesos, los quales tienen un punto, o agujerico angostísimo y muy pequeño por el qual los hinchen de agua, y puestos al fuego, antes que se calienten, no tienen espiritu ninguno, y luego que comiençan a hervir con el fuego hazen un vehemente soplo”. Este texto, con algunas variantes, lo recoge Hernán Ruiz en el f 8 de su Manuscrito. A. JIMÉNEZ MARTÍN: “El libro de las portadas”, en *Libro de Arquitectura...*, T. II, p. 243, señala la presencia de las “eolípilas” en el f 123 del manuscrito y las relaciona con los cuatro elementos de Empédocles.

54 Similar carácter decorativo tienen los jarrones incorporados a las andas de algunas custodias toledanas del siglo XVII, como las de las parroquias de Illescas u Olías del Rey, entre otras, aunque no podemos precisar si los artífices toledanos tuvieron conocimiento del tratado de Arfe.

55 Como lo explica él mismo en la *Varia*, Libro IV, Tít. II, cap. I, f 24v: “Si en vnas Andas... se pusieren arcos de necesidad an de llevar estribos para guardar el decoro de la architectura”.

56 Sobre esta pieza puede consultarse F. MARTÍN: *Catálogo de la plata del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1991, pp. 37-40 y J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Madrid, 2005, pp. 72-77. En opinión de este último autor las andas de Álvarez se inspiran en teóricos italianos de arquitectura y Juan Bautista de Toledo pudo hacer el rasguño original de la traza.

pudo conocer antes de su traslado a Sevilla. No olvidemos que Álvarez es uno de los pocos plateros citados en la *Varia Commensuración* y que su padre fue requerido por el ayuntamiento madrileño para tasar su custodia en el año 1574.

En otras piezas de iglesia, como portapaces, cruces parroquiales, cálices o cetros, Arfe aplica los órdenes a las estructuras de carácter arquitectónico –manzanas de templete y portapaces– acomodando los diseños a las portadas de Serlio, como la manzana de la cruz parroquial del folio 32v, muy próxima a la del folio 56 del Libro IV.

También dedica un breve apartado a la custodia portátil, que concibe con tres cuerpos decrecientes sobre pie y astil. En este caso, lo más novedoso es el hecho de codificar una tipología ya consagrada, ajustándola ahora a un sistema de proporciones, dupla o sexquiáltera, según el tamaño, igual que en las custodias de asiento. Por lo demás, renueva la tradición medieval de los modelos portátiles que, por su menor tamaño y su costo más reducido, resultaban idóneos para asumir las directrices de Trento, incluso por las instituciones religiosas menos ricas⁵⁷.

No obstante, el mayor interés de este Libro IV corresponde al apartado sobre la custodia de asiento, tanto por la envergadura de los diseños cuanto por la importancia intrínseca que adquiere esta tipología eucarística después del concilio de Trento para atender a la magnificencia del culto en las grandes catedrales hispanas⁵⁸. Arfe ejemplifica su estructura a través de dos modelos distintos. El primero de ellos, reproducido en los folios 18v y 19, con cinco cuerpos, plantas hexagonales y circulares alternantes y superposición de órdenes a partir del jónico, “como lo seguí yo en la custodia de Ávila”, parece, efectivamente, una reflexión sobre la estructura abulense, vista ahora desde unos planteamientos clasicistas más rigurosos y purificada de sus anteriores excesos formales⁵⁹.

El segundo modelo reproduce la traza de la custodia de la catedral de Sevilla (lám. 4), de la que se conserva también la maqueta en madera que realizó Antón de Luque en el año 1580 bajo la dirección del artífice⁶⁰. Consta de cuatro cuerpos de planta circular –jónico, corintio y dos superiores de orden compuesto–, ajustados a la proporción dupla sexquiáltera que defiende en su teoría. El punto de partida es de nuevo Alberti y su consideración del círculo como la figura geométrica más

57 M.C. HEREDIA MORENO: “De arte y de devociones eucarísticas. Las custodias portátiles”, *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002, pp. 163-181, desarrollamos estas ideas y resumimos las principales tipologías portátiles.

58 Sobre el culto a la Eucaristía y sus repercusiones artísticas véase también M.C. HEREDIA MORENO: “De arte...”

59 J. DE ARFE VILLAFANE: *De Varia...*, Libro IV, tít. II, cap. V, fol. 37. Esta relación con la custodia de Ávila ya la apuntó M^a J. SANZ SERRANO: *El platero Juan de Arfe...*, pp. 153-155.

60 Sobre la custodia de Sevilla consúltese M^a J. SANZ SERRANO: *El platero Juan de Arfe...* J. PALOMERO PÁRAMO: “La platería...”, pp. 636-641 y J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. 66-74.

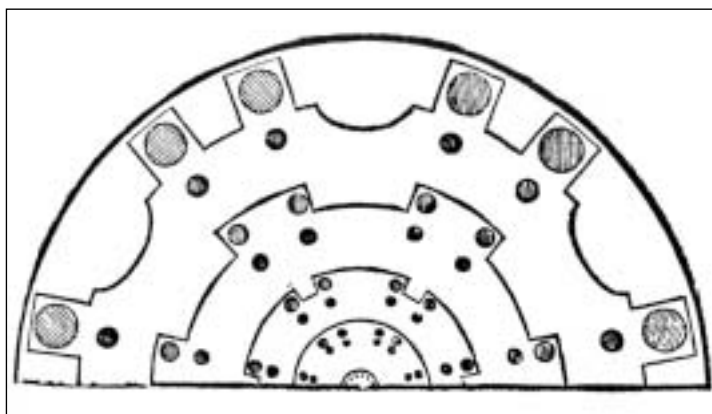


LÁMINA 4. De Varia...Custodia de Sevilla. Planta y alzado

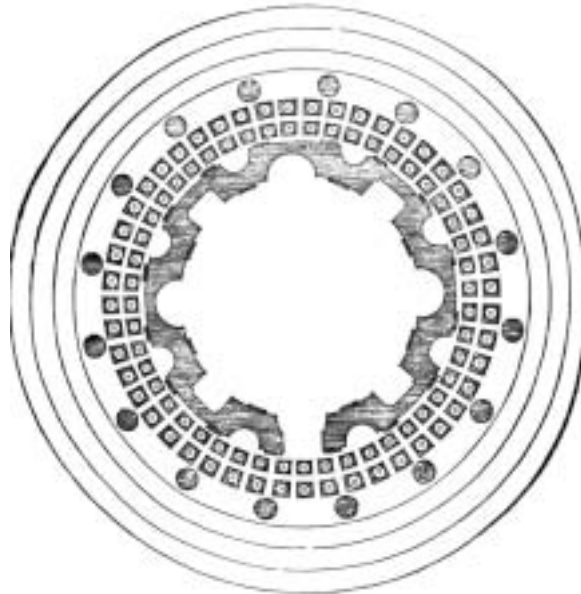
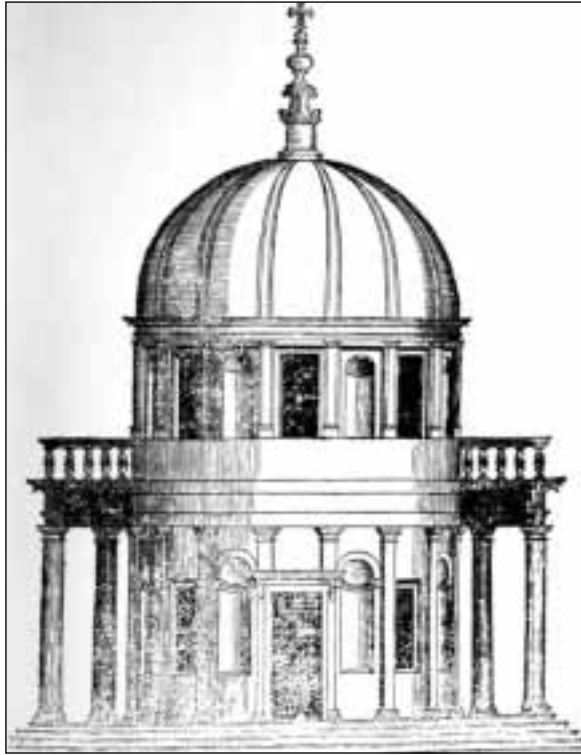


LÁMINA 5. *Templo de S. Pietro in Montorio. Planta y alzado*

perfecta y de la arquitectura de planta central cupulada como microcosmos⁶¹, pero el resultado es absolutamente novedoso y excepcional en la platería y en la arquitectura española del quinientos, con el único precedente en el ámbito sevillano del desaparecido tabernáculo para el Sagrario que se contrató en el año 1565 con el escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo y con el marmolista milanés Francisco de Carona conforme al diseño de Hernán Ruiz el Joven. Esta obra no ha llegado a nuestros días, porque en el año 1582 se suspendió su construcción⁶².

Además de estas influencias, Arfe nos revela su reflexión personal sobre el templete de San Pietro in Montorio de Bramante integrado por líneas concéntricas, visto a través de los dibujos del Libro III de Serlio (lám. 5), y aplicado a la totalidad de la planta y alzado de su custodia, porque, como nos indica él mismo, “siendo redondas son mas claras y de mas capaces cuerpos, como se vera en la que hize para Sevilla”⁶³. De Bramante a través de Serlio proceden también los soportes ordenados en dos filas concéntricas, a manera de peristilo, las hornacinas interiores que modelan los muros y la barandilla abalaustrada que corona el cuerpo bajo. De Serlio derivan, en cambio, las serlianas que articulan los cuerpos tercero y cuarto y los arcos con frontones rectos que articulan los intercolumnios del cuerpo segundo, si bien, en este último caso, sobre las columnas apoyan trozos de entablamento, a la manera de Diego de Siloé.

En suma, la traza de la custodia de Sevilla, concebida como espacio y símbolo de una arquitectura ideal, se inspira sustancialmente en Alberti, Serlio y Bramante, este último visto a través de Serlio y, quizás también, en Hernán Ruiz “el Joven”, pero su Clasicismo queda envuelto en un profuso lenguaje ornamental y figurativo, que le presta riqueza y opulencia.

Esta suntuosa decoración contribuye a recrear la idea de la custodia como “templo rico”. Pero, más que continuar la tradición paterna o contradecirse con sus propios textos, como creíamos antes, lo que hace Juan de Arfe es incorporar el modelo ornamental de Becerra, inspirado, a su vez, en la decoración del salón de los estucos del palacio Capodiferro de Roma⁶⁴. De esta forma, el repertorio tradicional de grutescos se sustituye en los soportes del cuerpo bajo y en el tercio inferior de los fustes del segundo cuerpo por un entramado naturalista de tallos vegetales con figuras de santos inscritos en cartelas o en óvalos en torno a un eje vertical, de manera semejante a los soportes del retablo de Astorga. Es decir, Arfe

61 L. B. ALBERTI: *De Re Aedificatoria*, L. VII, cap. IV y IX, pp. 77 y 310, dice literalmente “es obvio que la naturaleza se complace en los (templos) de planta circular” y “La cubierta del templo debe ser abovedada... Me agrada sobremanera aquello que escribe Varrón... habían dibujado en la bóveda la esfera celeste...”.

62 A. RECIO MIR: “*Sacrum Senatvm*”. *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1999, p. 157.

63 J. de Arfe y Villafañe: *De Varia...*, Libro IV, tít. II, cap. V, f 17.

64 La procedencia romana de la ornamentación de los fustes de Astorga la señaló M. C. GARCÍA GAÍNZA: “El retablo de Astorga...”, p. 180.



LÁMINA 6. *Custodia de Valladolid.*

sustituye la ornamentación tradicional, de carácter profano, proscrita por el Concilio de Trento, por la nueva decoración, naturalista y cristianizada, introducida por Gaspar Becerra a partir de modelos romanos. El resto de los fustes se adornan con estrías verticales o entorchadas para no enturbiar la claridad del conjunto, según advirtió el propio Becerra en el contrato del citado retablo⁶⁵. Además, a la

65 Ibidem.

columna entorchada se había referido Alberti en su tratado de arquitectura⁶⁶ y la acababa de incorporar el escultor Jerónimo Hernández en el año 1579 en la retabística sevillana⁶⁷.

En cualquier caso, la traza tan inusual de la custodia de Sevilla debió sorprender hasta tal punto que ni siquiera el propio Arfe volvió a repetirla. Cuando en 1588, de regreso en Valladolid, comenzó la custodia de su catedral⁶⁸, diseñó una estructura semejante a la de Ávila, pero más clasicista y simplificada (lám. 6). Bien por imposición del cabildo, bien para adaptarse a la tradición local, volvió de nuevo a la alternancia de cuerpos hexagonales y circulares, salientes estrellados y arcos en ángulo. No obstante, las serlianas de la planta tercera cobran nuevo protagonismo y se repiten en el cuerpo bajo, el cual se corona con las “eolípilas” igual que en su dibujo de andas dóricas.

Un paso más hacia el Clasicismo desornamentado lo constituye la custodia del Museo de Santa Cruz de Toledo, con tres cuerpos hexagonales decrecientes ajustados a la proporción dupla⁶⁹. La ornamentación disminuye de forma progresiva conforme se asciende, de manera que el último cuerpo se reduce a la estructura. Además, las columnas diagonales que sujetan los dinteles del cuerpo bajo y la secuencia anómala de los órdenes hay que interpretarlas como licencias manieristas, fruto del experimentalismo de Arfe en estos momentos.

Por último, en algunos de los relicarios del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la desnudez de las trazas arquitectónicas refleja la extrema sobriedad de la fábrica monástica. Los de planta circular parecen una versión simplificada del sagrario del altar mayor de la basílica. En cambio, las piezas en forma de pirámide evocan los remates del conjunto arquitectónico.

66 *Los Diez Libros de Architectura de León Baptista Alberti*, Madrid, Alonso Martínez, 1582, L. VII, ff 211-212 (Edición facsímil de J. M^a de Azcárate, Madrid, 1977).

67 J. M. PALOMERO PÁRAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, p. 93.

68 Sobre la documentación y sobre las características de esta custodia existe abundante bibliografía recopilada por J.C. BRASAS EGIDO: *La platería...*, pp. 146-153. Destacamos, aparte de J. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898, pp. 294-295 y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Arfe...*, pp. 63-64, a C. ORBANEJA: “Papeletas de orfebrería castellana. La custodia de la catedral de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (1933) 227-246.

69 J. M. CRUZ VALDOVINOS: “La custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, (1977) 9-29, la identifica con la del convento del Carmen de Valladolid labrada en 1592.

Etienne Delaune, orfebre

NATALIA HORCAJO PALOMERO

Doctora en Historia del Arte

De las diferentes facetas artísticas de Etienne Delaune, diseñador, grabador, *orfebre...*, quizás esta última sea la menos conocida y la más interesante para un investigador de la *joyería del siglo XVI*, ya que su estudio constituye un auténtico reto, debido al carácter anónimo de las joyas del Renacimiento y a lo difícil que, en consecuencia, resulta relacionar creadores y obras.

Además, no es mucho lo que se sabe de Etienne Delaune pero, a pesar de los vacíos existentes sobre su vida, puede ser considerado como uno de los artistas más interesantes de su tiempo.

Aunque en otras ocasiones he publicado una recopilación de sus datos biográficos¹ e incluso he aventurado alguna que otra hipótesis sobre su obra², no es mala

1 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea del Siglo XVI. Estudio tipológico y temático*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1992, Tomo II, Vol. IV, p. 289; HORCAJO PALOMERO, Natalia: “Sobre dos diseños europeos de joyas grabados en el siglo XVI y su posible influencia en las pruebas de maestría de dos orfebres catalanes”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 264 (1993), p. 414-416; HORCAJO PALOMERO, Natalia: “El orfebre y el joyero del Renacimiento”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, Serie VII, nº 10, pp. 142-145; HORCAJO PALOMERO, Natalia: “Los colgantes renacentistas”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, Serie VII, nº 11 (1998), p. 88 y HORCAJO PALOMERO, Natalia: “Influencias foráneas en la joyería española del siglo XVI” (en prensa).

2 HORCAJO PALOMERO, Natalia: “¿Un commesso romano? Hipótesis sobre el origen del commesso” en *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004, pp. 213 y 219-222 y HORCAJO PALOMERO, Natalia: “Joyas del siglo XVI en seis retratos infantiles de Las Descalzas Reales de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 308 (2004), pp. 405-408.

idea reiterar aquí todo lo conocido hasta el momento, pues el carácter monográfico de este estudio exige tener presente todo aquello que concierne a *Delaune* con el deseo de realizar una mejor aproximación a su labor como *orfebre*.

Además, en esta breve exposición se tendrán en cuenta los nuevos datos aportados por Wanklyn³, que finalmente he logrado localizar y consultar.

En un grabado de 1573 *Delaune* afirma tener 54 años, y en otro de 1580, 61, así que tuvo que nacer en 1519; sin embargo no hay acuerdo sobre el lugar, se duda entre París y Orleáns, incluso Wanklyn contempla la posibilidad de que fuese *milanés*, atendiendo a un permiso por un año de residencia que le concedió la ciudad de Estrasburgo el 25 de abril de 1573, donde quedó registrado como *Estienne Delaune de Milán*; pero más adelante señala que en otro documento, relacionado con el bautizo de su hijo Steffanus asimismo registrado en Estrasburgo el 15 de agosto de 1573, se le cita como *Steffan von Paris*, lo que, a mi juicio, pone de manifiesto el carácter accidental de su procedencia en ambos escritos, si bien no se puede descartar, hasta que aparezcan nuevos documentos, ningún origen incluido el milanés.

Su padre Léonard Delaune era sastre de Francisco I, por lo que hubo de residir en Francia al menos desde 1536, fecha en la que comienza a figurar en las cuentas de la Casa del Rey. A su muerte, en un *inventario* de sus bienes de 1546, aparecen citados sus hijos Madelaine y Etienne, y éste, como *compañero orfebre*.

Si había sido *compañero* de su padre por esas fechas, era porque estaba trabajando también para la Corte, posiblemente junto a Matteo dal Nassaro, en la ejecución de los famosos *commessi*, lo que constituye una nueva *prueba* para mi hipótesis sobre la ejecución de esas joyas, que sitúo entre 1545 y 1547-48.

No es erróneo tampoco suponer que anteriormente, desde 1540 hasta 1545, habría trabajado junto a Cellini –los dos orfebres son también medallistas–, y es muy probable que no sólo lo hiciese en París sino también en Fontainebleau, por la influencia que se aprecia en algunos de sus diseños de Il Rosso y Primaticcio.

En 1547 muere Francisco I y sube al trono su hijo, Enrique II, y Delaune sigue trabajando para la Corte como prueba que en 1552 fuese nombrado *Orfebre y Grabador Real*, y que entre 1556 y 1559 suministrara dibujos al Rey para su armadura. Es también la época en la que diseña joyas para Catalina de Médicis, la Reina.

Pero la matanza de la *Noche de San Bartolomé*, el 24 de agosto de 1572, le hace temer por su vida, era hugonote, y decide salir de Francia, siendo posible que, si hasta el 23 de abril de 1573 no solicitó el permiso de residencia en Estrasburgo, bien pudiera haber pasado alguno de esos ocho meses en Milán, lo que sería otra forma de entender el determinativo *de Milán* del documento anteriormente citado.

3 WANKLYN, George A.: “La vie et la carrière d’Etienne Delaune à la lumière de nouveaux documents”, *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, París, 1988-1989, pp. 9-16.

Posteriormente, no antes de 1574 y hasta 1578, fecha en la que vuelve a aparecer registrado en Estrasburgo al solicitar un nuevo permiso de residencia, se estableció en Augsburgo, realizando joyas junto con Erasmus Hornick, ya que todo parece indicar que fue aquí y en París cuando *Delaune* se dedicó a la *orfebrería*; para finalmente, regresar *circa* 1580 desde Estrasburgo a París donde murió en 1583, aunque algunos estudiosos sostienen que fue en 1595.

Como grabador son muchas las estampas suyas firmadas y fechadas que se conservan, por lo que es su obra gráfica la que nos ha dar las *claves* de su *estilo*, para desde él acceder al estudio de aquellas joyas que, por presentarlo, nos permitan afirmar, *siempre con reservas*, su autoría.

Su obra grabada comprende 443 láminas, las 129 primeras, datadas en 1561, son propiamente las que contienen diseños de joyas, las últimas se publicaron en 1588. En la Tesis Doctoral catalogué, de los considerados trabajos de *joyería* o aplicables a *joyas*, 50, conservados mayoritariamente en el Ashmolean Museum de Oxford, la Colección Foulc, el Cabinet des Estampes de París y el Museo Albertina de Viena, datados en los años *circa* 1560 (¿1561?), 1561, 1570 y 1573, correspondiendo a sus primeras etapas en Francia y Estrasburgo.

Sus *diseños para joyas*, no sólo *grabados* también hay *dibujos*, son para colgantes *renacentistas*, silbatos, anversos y reversos de colgantes, insignias y medallones, eslabones para collares o pulseras y sortijas⁴.

De su observación y análisis he obtenido las siguientes conclusiones que pueden elevarse a *características* de su *estilo*. Presencia de los siguientes motivos decorativos: Cartelas recortadas y enrolladas, volutas, lacerías, roleos vegetales, arabescos (*morescos*), plumas, grutescos, guirnaldas o racimos de frutas carnosas, cornucopias, putti, mascarones –muchas veces tocados con plumas–, trofeos, hermes, bucráneos y veneras. Todos ellos tratados con volumen e inspirados en los trabajos de la Galería de Francisco I en Fontainebleau, especialmente el mascarón con tocado de plumas que es allí donde por vez primera se usa como motivo decorativo.

También he visto que muchas veces utiliza animales, fundamentalmente caballos, leones y perros –¿galgos?–, y en el caso de los *colgantes renacentistas* parejas contrapuestas, femeninas, masculinas o mixtas e incluso de sátiros, que en sus posturas recuerdan las esculturas de Miguel Ángel de la Noche y el Día; y la Aurora y el Crepúsculo de las tumbas Mediceas de Florencia. Sin embargo, y también por influencia de los pintores de Fontainebleau, los cuerpos que diseña están desproporcionados desde la cintura hacia los pies, debido a una mayor estilización en esa zona que en el resto de la figura.

4 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*: Tomo II, Vol. III, nº de catálogo: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 259, 332, 356, 357, 358, 386, 387, 388, 390, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 626, 627, 338, 639 y 640. Me parece oportuno utilizar el catálogo de mi tesis porque allí, además de la descripción, aparece recogida la bibliografía de todos aquellos que se pudo localizar y consultar.

Emplea piedras preciosas, talla cabujón y tabla, en monturas cuadrilobuladas, las perlas son piriformes y a menudo están atravesadas por un perno que, a veces, tiene en la parte superior un engaste de hojas; bajo la anilla de suspensión en ocasiones aparecen cestos de flores o frutos y cuando esa anilla tiene que estar esmaltada, el tema más utilizado son ovas y flechas.

Finalmente, una última *característica* es que cuando hay figuración, no aparece temática religiosa, los temas son fundamentalmente mitológicos: Neptuno, Diana, Marte, Dánae..., lo que puede explicarse por sus creencias.

Para este trabajo, junto a los diseños y grabados citados, he creído oportuno consultar también otros de *escenas morales, combates, figuras alegóricas...*, porque, aunque en principio no tengan nada que ver con *la joyería*, los temas en ellos representados pueden servir como *f fuente de inspiración* de las joyas historiadas⁵.

Sin embargo, de toda la obra gráfica consultada, grabados y dibujos, sólo citare aquí aquellos ejemplos que considero interesantes por su relación con algunas de las joyas, para que, apoyándose en la existencia de ciertas coincidencias entre ambos, puedan serle atribuidas.

En cuanto a las piezas, revisar más de mil setecientas joyas no ha sido tarea fácil, especialmente cuando la información gráfica mayoritaria que se posee sobre ellas se reduce a fotos en color - muchas veces alterado- o en blanco y negro, por eso quiero pedir disculpas por adelantado, porque muy posiblemente en la selección de piezas realizada “no están todas las que son, ni son todas las que están”, pero este es el material del que dispongo y a él me tengo que adaptar ante la imposibilidad de estar continuamente viajando.

Sí puedo asegurar que las he analizado meticulosamente y que las he sometido a varias cribas de forma que las seleccionadas, salvo los errores que puedan derivarse de lo anteriormente expuesto, parecen en principio fiables.

El criterio seguido en la selección se ha basado en la búsqueda en las joyas de las *claves* de su *estilo, características* y *temas* ya citados que aparecen en sus dibujos y grabados y, como ya aventuré en una reciente publicación, en el uso del *esmalte morado* que parece ser una de las constantes de sus trabajos en oro⁶.

Empezaré el análisis por las que considero obras suyas, dividiéndolas en la *etapa de Francia* y la *etapa de Augsburgo* y finalmente terminaré con aquellas sobre las que tengo más dudas, las *adjudicadas con reservas*, siguiendo en todos los casos el orden cronológico.

Su primera *etapa francesa* transcurre desde *circa* 1530 hasta 1572, comprendiendo sus años de aprendizaje, y su trabajo en el taller de la Corte, al servicio de

5 He trabajado con las *estampas* del Museo de Bellas Artes de San Francisco (EEUU) y del Paul Getty Museum de Los Ángeles (California, EEUU) y las he consultado a través de *Internet*, en la página www.artcyclopedia.com/artists/delaune/etienne.html e igualmente he navegado por todas las entradas que con el nombre del artista aparecen en www.google.com localizando bastante obra gráfica.

6 HORCAJO PALOMERO, Natalia: “Joyas del siglo XVI en seis retratos...”, pp. 406-407.

Francisco I, Enrique II y Catalina de Médicis. Es la etapa en la que debió de trabajar con Cellini y admirar (*y copiar*) a Il Rosso y a Primaticcio; y es también en la que junto con Matteo dal Nassaro realizaría los *commessi*.

Las joyas que creo que se le pueden adjudicar en esos momentos serían:

Un *medallón redondo* con el tema del *Desollamiento de Marsias*⁷ que tradicionalmente era considerado trabajo francés o alemán de fines del siglo XVI, y que para Hackenbroch⁸ es italiano anterior a 1527, en el estilo de Cellini y de su círculo; sin embargo no duda en comparar la cabeza de Marsias con la del Neptuno del *salero* tristemente desaparecido del Kunsthistorisches de Viena, diseñado en 1540 y acabado en 1543 durante la estancia del italiano en Francia, por lo que el medallón habría que datarlo no en los alrededores de 1527 sino en torno a 1543-1544; y probablemente sea del círculo de *buenos orfebres franceses* que Cellini tuvo en Francia si en él incluimos a Delaune, porque este medallón tiene muchas huellas suyas no tanto en el anverso, como en el reverso, donde los *grutescos* esmaltados presentan las características de su *estilo* reconocibles en algunos de sus diseños *para esmaltar* como son los *geniecillos alados*. En la montura, pueden apreciarse además las cartelas recortadas, las plumas y las ovas y flechas.

Hay un grupo de cinco joyas de distintos *tipos* con el tema de *La Virtud luchando contra el Vicio* que para Hackenbroch⁹ se hicieron en Francia *circa* 1550-1560, de las que pienso que son suyas por la similitud que presenta la imagen de la Virtud con el *guerrero a caballo* de un dibujo de *circa* 1560 en el Albertina de Viena¹⁰, y con los *jinetes* de sus grabados de 1573, en concreto las estampas de los *Combates* entre de Pirro y Troilo, Aquiles y Héctor, y Aníbal y Escipión, así como el parecido de los animales, león, toro, dragón..., con los que aparecen en la titulada *Ocho cazadores en lucha con animales*, todas ellas en el Museo de Bellas Artes de San Francisco¹¹. Además en estas joyas se emplea el esmalte *morado*, veámoslas:

Son un *colgante renacentista*, un *medallón redondo*, otro *oval*, y dos *insignias también ovales*¹².

7 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, pp. 688-689, n° 1049.

8 HACKENBROCH, Ivonne: *Renaissance Jewellery*, Londres, Sotheby Parke Bernet Publications, 1979, pp. 22-23, foto 36, láminas I y III.

9 *Ibidem*, pp. 67- 68, fotos 147, 148, 149, 150 y 151, lám. VI.

10 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo II, vol. III, p. 443, n° 600.

11 Son las estampas que con los n° 1973.17.3, 1973.17.2 y 1793.17.4 se conservan en el ya citado Museo de Bellas Artes de San Francisco; aunque este museo no data los grabados presentados en *Internet* que atribuye a Delaune, me ha sido posible hacerlo gracias a la publicación de GUILMARD, Desirée: *L'Art de l'Ornamentation des Maîtres Ornémentistes*, París, E. Plon et Cie. Imprimeurs Editeur, 1880, pp.18 y ss. , donde analiza de forma exhaustiva su obra grabada.

12 HORCAJO PALOMERO Natalia: *Joyería Europea...* Tomo I, Vol. I, p. 56, n° 78, p. 680, n° 1035, (aunque aparece catalogada por error con el tema de San Jorge y el Dragón, es la Virtud luchando contra el Vicio), p. 588, n° 898, p. 762, n° 1139 (también esta joya aparece catalogada como San Jorge y el Dragón), y p. 770, n° 1149.

El colgante *renacentista*, que es el que más dudas de atribución me plantea, presenta en la montura numerosos roleos y lo que es más importante, sobre la anilla inferior de suspensión de la que cuelga la perla central hay un mascarón, una cabeza masculina barbada y con cuernos –posiblemente esmaltada de *morado*–, que presenta una gran similitud con el visto en un diseño de *circa* 1560, en el Ashmolean Museum de Oxford¹³.

En los otros ejemplares se muestran muchas más características identificables con los diseños de Delaune, hay en ellos alusiones al paisaje, con una llamarada a la izquierda y una torre a la derecha, que podemos encontrar en dos estampas de la serie de *20 Alegorías Morales* de 1573 en el Museo de San Francisco¹⁴.

El *medallón redondo* tiene una montura circular de rubíes que Hackenbroch piensa es posterior, pero que volveremos a encontrar en otras dos joyas, posiblemente suyas, a las que me referiré más adelante; este ejemplar me parece el más moderno de esta serie de joyas.

El *medallón oval* tiene diamantes tablas engastados en las arquitecturas del fondo y un león esmaltado de *morado*. La montura, un cerco de oro con esmaltes, está compuesta por guirnaldas de frutas carnosas, muy de su estilo, con rubíes engastados en los ejes.

En cuanto a las *insignias ovales*, en la *primera*, algunas de las fieras aparecen esmaltadas de *morado*, y también hay piedras preciosas engastadas en el fondo, un rubí en la llamarada y un diamante en la torre. La montura, muy simple, presenta el motivo de las flores de lis.

En la *segunda*, se repiten las piedras preciosas, esta vez dos en la llamarada y una en la torre y tiene una montura calada de roleos muy diferente a la anterior.

De estas mismas fechas es una *insignia redonda*¹⁵ con el tema de *Faetón conduciendo los caballos del Sol* (lám. 1), que Hackenbroch¹⁶ considera francesa aunque basada en un boceto del pintor Primaticcio. De ella también pienso que es un trabajo de Delaune, inspirado en una estampa con el mismo tema del Museo de San Francisco¹⁷, en la que los caballos del Sol coinciden con los de la insignia, salvo en la postura de las patas traseras más estiradas, si bien es idéntica la cabeza del equino que se vuelve para relinchar.

De esos años es igualmente una *insignia oval*¹⁸ con el tema de *Tarquino y Lucrecia*, en la que las figuritas corresponden al estilo estilizado de Delaune, y en la que la armadura de Tarquino aparece esmaltada de *morado*. Hay fondo de paisaje urbano y rural, y piedras preciosas engastadas a los pies de las figuras.

13 *Ibidem*, Tomo II, Vol. III, p. 103, nº 26.

14 Son las estampas nº 28 y M (1963.30.29640) de la serie de *20 Alegorías Morales*.

15 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...* p. 811, nº 1206.

16 HACKENBROCH, Ivonne: *Op. cit...*, p. 67, foto 146.

17 Estampa nº 29 de la serie de *20 Alegorías morales*.

18 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, p. 767, nº 1146.



LÁMINA 1.

*Un medallón oval*¹⁹ con la escena del Sacrificio de Marco Curcio posiblemente sea también trabajo suyo, al menos el anverso, ya que el reverso me parece posterior. Hackenbroch ve en él el estilo de Il Primaticcio²⁰. Efectivamente, la estilización de las figurillas recuerda al pintor, pero ya se ha señalado que Delaune recibe sus influencias por lo que todo parece indicar que el frente de este medallón es suyo, no así el reverso que me parece de otra mano y, como acabo de indicar, posterior. La figura que está más cercana al orfebre es la de Tarquinio, que recuerda a sus *guerreros* ya mencionados, y un detalle curioso es que sólo el caballo está esmaltado de blanco, el resto de la composición carece de esmaltes. También el paisaje sugiere los fondos de arquitectura de las estampas del Museo de San Francisco.

19 *Ibidem*, p. 600, n° 916.

20 HACKENBROCH, Ivonne: *Op. cit...*, p. 69, foto 154 a, b, lámina VII.



LÁMINA 2.

Y similar a este medallón es una *insignia oval*²¹ con una *Escena de Batalla*, con un marco formado por un cerco de oro esmaltado de negro con *arabescos* semejantes a los utilizados en dos de sus diseños –un *colgante renacentista* y un *medallón redondo*–, de *circa* 1560 en el Ashmolean Museum²². La escena representada en él

21 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, p. 768-769, n° 1148.

22 *Ibidem*, Tomo II, vol. III p. 104, n° 27 y p. 285, n° 356.

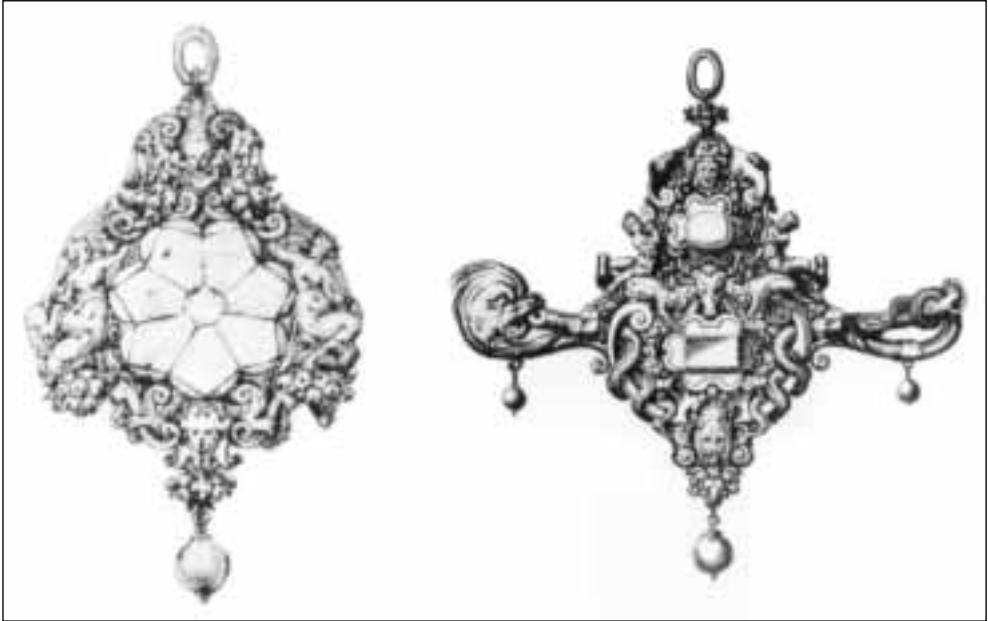


LÁMINA 3.

está muy cerca de todas las estampas de *combates* ya citados, en posturas, movimiento y aglomeración de figuras.

A estas joyas *francesas* habría que añadir todos los *commessi* que pudo haber realizado con Matteo dal Nassaro, de los que ya hablé en su momento y a cuya publicación remito²³, si bien quiero hacer una nueva puntualización a lo allí expuesto: en uno de los ejemplares, una insignia oval con el tema de la *Prudencia*²⁴ en el Paul Getty Museum, el *commesso* se destaca sobre un fondo de oro esmaltado con *arabescos* que son como los que aparecen en los diseños que acabo de citar.

Igualmente, en otra publicación anterior²⁵, hice suya una joya sobre la que puedo aportar datos nuevos, se trata de un *colgante renacentista engarzado con un camafeo* (lám. 2), del que Hackenbroch ya había señalado que estaba hecho en el *estilo de Delaune*. En aquel momento indiqué que la joya en cuestión presentaba una cabra esmaltada de *morado* y que el reverso, donde aparecen las figuritas de *geniecillos alados*, seguía diseños del orfebre. Pues bien, como resultado de nuevas observaciones y comparaciones con diseños, me veo obligada a rectificar en cuanto a la cabra que no lo es, el animal esmaltado de *morado* es un perro; y apostillar que las dos *jóvenes semidesnudas con palmas* se inspiran muy directamente en las que

23 HORCAJO PALOMERO, Natalia: “¿Un commesso romano? ...”, pp. 220- 222.

24 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo I, Vol. II, p. 782, nº 1167.

25 HORCAJO PALOMERO, Natalia: “Joyas del siglo XVI en seis retratos ...”, p. 406.

aparecen en un grabado suyo para un *colgante renacentista* (lám. 3 izda); y la *cabeza del ciervo* localizada bajo la anilla de suspensión, en otro para un *colgante renacentista-silbato* (lám. 3 dcha), ambos de *circa* 1560 también en el Ashmolean²⁶. Además *la cabeza de ciervo* sigue muy de cerca a la que se encuentra en la parte superior del relieve de la *Ninfa de Fontainebleau* de Cellini. Este colgante presenta muchos de los motivos decorativos que Delaune usa en sus diseños: plumas, roleos, mascarón barbado con tocado de plumas, perla atravesada por perno con hojas encima... y todo ello muy carnoso, por lo que me afirmo aún más en su adjudicación y de los ejemplares que vengo presentando posiblemente sea la que menos dudas me plantea.

Todas las joyas expuestas tienen una cronología algo anterior a las estampas de 1573 con las que han sido comparadas, mas esto no constituye ninguna dificultad porque Delaune en muchas ocasiones realizaba dibujos preparatorios y de no haberlos no existe problema si se piensa que pudo grabar historias que ya había utilizado antes.

Su *etapa de Augsburgo* se correspondería al tiempo que pasó allí entre *circa* 1574 y 1578, cuando trabajó con Erasmus Hornick, aunque hay algunas piezas que pienso podría haberlas realizado solo; empezaremos con ellas para luego hacer referencia a los trabajos *en colaboración*.

De este momento serían dos ejemplares que tienen una montura, formada por un cerco de rubíes o piedras rojas, similar a la que ya hemos visto en el *medallón oval* de la *Virtud luchando contra el Vicio*. Son una *insignia oval* y un *medallón redondo*²⁷.

La *insignia* tiene la escena del *Juicio de Paris* y la montura está engastada con granates en lugar de rubíes. De ella se opina que posiblemente sea un añadido posterior, pero me llama la atención que tres joyas en principio distintas tengan la misma montura y un *algo* que parece indicar que son trabajos de la misma mano. En ella son las figuritas esmaltadas de blanco las que más me llevan a pensar en Delaune, así como el fondo de paisaje que me sigue recordando sus grabados en el Museo de San Francisco.

Pero aún más interesante es el *medallón redondo* con una *Pareja a caballo de cacería* (lám. 4), con los rubíes engastados en una montura algo más complicada que las otras, pues lleva añadidos roleos y tres cadenas para la suspensión. En él también parece emplear el esmalte *morado* en las flores. Hackenbroch relaciona esta *pareja* con un grabado de Jost Amman²⁸. Sin embargo, en una de las estampas del Museo de San Francisco, la de *Faetón conduciendo los caballos del Sol* ya citada, en la parte inferior, aproximadamente en el centro, aparece una *pareja igual*

26 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo II, Vol. III, p. 102, n° 23 y p. 100, n° 20.

27 *Ibidem*, Tomo I, vol. II, p. 764- 765, n° 1142 y p. 693, n° 1057.

28 HACKENBROCH, Yvonne: *Op. cit...*, p. 153, fotos 408 y 409 a y b, lám. XVI.



LÁMINA 4.

a ésta, lo que me obliga a llegar a la conclusión de que esta joya es otro de los trabajos que con menos dudas se le pueden atribuir a Delaune.

De su estancia en Augsburgo puede ser también una *Cruz*²⁹, un tipo de joya inusual en él que podría explicarse como un encargo. Ciertos detalles que presenta en su composición me hacen pensar en su autoría, como el jarrón con frutos bajo

29 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, p. 379, nº 598.

la anilla de suspensión y el mascarón con tocado de plumas de la base, así como los roleos, las frutas y las monturas lobuladas de las esmeraldas recuerdan a las vistas en un diseño del Ashmolean de *circa* 1560³⁰, aunque la Cruz es posterior, como indica la presencia de *arabescos* en esas mismas monturas, ya que éstos no empiezan a utilizarse en ellas hasta *circa* 1570³¹, lo que por otra parte confirmaría la fecha propuesta de ejecución. Además, el reverso sigue los patrones de *grutescos* que aparecen en sus grabados, de forma que si no fuese suya habría que pensar que se hizo en su taller.

Otras joyas que se le pueden atribuir son un *colgante renacentista con iniciales*, y dos *colgantes figura* con un *Guerrero a caballo*³². El primero, con la letra A, para Hackenbroch³³ sigue los motivos utilizados por Delaune para la armadura de Enrique II, y aunque esto sea así, las dos figuras con palmas del anverso recuerdan a las del diseño ya citado anteriormente, los dos segundos, muy similares, vuelven a recordar todas las estampas de *guerreros* ya citadas.

En cuanto a las joyas que pudo hacer en colaboración con Hornick, junto a las ya mencionadas en la publicación de los *retratos infantiles en la Descalzas*: una *insignia oval* con *San Jorge* y un *colgante renacentista con hornacina* con la *Adoración de los Magos*³⁴, creo que se pueden añadir unos cuantos ejemplares más.

En primer lugar destacaría, y muy especialmente por su alta calidad, un *colgante figura*³⁵ con *San Jorge*, en el que el esmalte *morado* ha sido utilizado en la armadura del Santo, y en el que la figura ecuestre recuerda a las ya citadas del Museo de San Francisco; también Hornick tiene dos diseños para medallones redondos con figuras similares de jinetes como señala Hackenbroch³⁶, pero el toque *morado* y la *temática*, cercana a la *Virtud luchando contra el Vicio*, me hacen pensar en la colaboración de los dos artistas.

Hay luego dos joyas que igualmente parecen obra de las mismas manos, son un *colgante renacentista con Daniel en el foso de los leones* y otro con hornacina con la *Caridad*³⁷.

El colgante con *Daniel* para Hackenbroch³⁸ sigue el *estilo* de Hornick y así creo que ocurre en el anverso, pero el reverso me recuerda los *grutescos* de Delaune,

30 *Ibidem*, Tomo II, Vol. III, p. 101, n° 22.

31 FALK, Fritz: *La talla y montura de gemas en los siglos XV y XVI* en *Princely Magnificence*, Londres, Debrett's Perage Ltd, 1980, p. 22.

32 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo I, Vol I, pp. 25- 26, n° 32, pp. 319-320, n° 501 y 502.

33 HACKENBROCH, Yvonne: *Op. cit...*, 164, fotos 441 a y b.

34 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo I, Vol. II, pp. 761-762, n° 1137 y Vol. I, p. 96, n° 135.

35 *Ibidem*, Tomo I, Vol. I, p. 291, n° 460.

36 HACKENBROCH, Yvonne: *Op. cit...*, pp. 161-163, fotos 347 a y b y 348.

37 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo I, Vol. I, p. 32, n° 39 y pp. 106- 107, n° 151.

38 HACKENBROCH, Yvonne: *Op. cit...*, p. 157, fotos 414 a y b y lám. XIII.

por lo que la colaboración pudo consistir en hacer cada uno una parte; y lo mismo ocurre con el *otro colgante*, en el que algunos detalles del anverso, como el motivo de las plumas, y más especialmente el reverso llevan al orfebre francés, pues el *Hermes alado* entre grutescos lo utiliza en varios de sus grabados, considerados de *circa* 1573 en el Cabinet des Estampes de París³⁹.

Hay un segundo *colgante renacentista con hornacina* con la *Caridad*⁴⁰, sobre el que pienso que la colaboración de Delaune fue mayor que la de Hornick, pues si bien los leones rampantes del anverso recuerdan a los del colgante de Daniel, su esmalte *morado* y las figuritas, más estilizadas, son cercanas al estilo del francés, así como lo son las frutas carnosas; además, el reverso, con una arquitectura muy similar a la que aparece en el salero de Cellini, no parece ser obra del holandés del que sólo detecto su participación en la estructura del colgante, el tipo con *hornacina*, aunque para Hackenbroch⁴¹ sólo sea del *estilo* de Hornick.

También podría ser trabajo de ambos un *medallón oval*⁴² con *Júpiter, Venus y Cupido*. Para Hackenbroch⁴³ sigue el *estilo* de Hornick, pero para mí el diseño del reverso tiene muchas connotaciones de Delaune, si bien tengo algunas dudas sobre su autoría porque parece algo posterior aunque inspirado en sus trabajos, especialmente en los dibujos para la armadura de Enrique II.

Para finalizar este estudio, solo queda por exponer el grupo de joyas que se podrían *adjudicar* a Delaune *con reservas*, porque aunque tienen ciertas características suyas no termino de verlo claro.

De la época francesa serían dos *medallones redondos*, un *medallón oval* y un *colgante renacentista*⁴⁴. En el *primer* medallón, con una *Escena de Batalla*, los guerreros y las arquitecturas recuerdan sus grabados de combates ya citados; en el *otro*, con la *Fundación de Roma*, que para Hackenbroch⁴⁵ sigue su *estilo*, el anverso efectivamente podría estar dentro de su línea, no así el reverso que no tiene nada que ver con sus trabajos. En el *oval*, con el tema del *Poder de la Música*, se emplea el esmalte *morado* en la figura de la fiera que amansa Apolo, mas lo encuentro un trabajo demasiado tosco para él. En cuanto al *colgante renacentista*, es el que me parece más suyo y de hecho así ya lo señalé en otra ocasión⁴⁶, tanto por el anverso, donde se encuentran cartelas recortadas, frutas y la pareja contrapuesta, como por

39 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo II, Vol. III, p. 154-155, n° 133 y 134.

40 *Ibidem*, Tomo I, Vol. I, pp. 106- 107, n° 152.

41 HACKENBROCH, Yvonne: *Op. cit...*, p. 160, foto 424 y lám. XIII.

42 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo I, Vol. II, p. 590, n° 901.

43 HACKENBROCH, Yvonne: *Op. cit...*, p. 157- 158, fotos 416 a y b.

44 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo I, Vol. II, p. 697, n° 1064, p. 691, n° 1054, p. 588, n° 898 y Vol. I, p. 7, n° 1.

45 HACKENBROCH, Yvonne: *Op. cit...*, p. 75, y fotos 168 a y b, lám. IX.

46 HORCAJO PALOMERO, Natalia: "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, p. 148.

el reverso, que siguen un patrón muy similar al ya citado de los grabados para joyas con lacerías y arabescos. Esta joya es para Hackenbroch⁴⁷ un trabajo alemán de *circa* 1550- 60 en la línea de Virgil Solis, pero si es de Delaune, pienso en una fecha más cercana a la década de 1560 y desde luego en Francia.

El resto de las *adjudicaciones con reservas*, pertenecerían a su etapa en Augsburgo. Son un *colgante renacentista*, otro con *hornacina* con la imagen de la *Fe* y un *colgante figura* con una *Pareja a caballo de cacería*⁴⁸, aunque lo cierto es que los puntos de coincidencia que encuentro entre estos trabajos y los que sí me parecen suyos son muy escasos.

Para concluir creo interesante llamar la atención sobre un hecho: la temática de las obras expuestas no es religiosa, pues salvo la Adoración de los Magos, la Cruz y los San Jorge, trabajos para el Augsburgo católico, todos las demás se mueven en el terreno de la alegoría o la mitología como ocurría en sus diseños.

Todas las joyas citadas a lo largo de este trabajo presentan motivos sobrados para poderse las adjudicar; y aunque desconozco hasta que punto he sido fiel a su *estilo*, en todas ellas hay un denominador común, la *calidad* del diseño y el *virtuosismo* en la ejecución, *algo* que no es ajeno a la *obra gráfica firmada* de Etienne Delaune, un artista francés del siglo XVI que sobresalió en el mundo de la *orfebrería* y que para mí, sin duda, ha escrito su nombre con letras de *oro* en la *historia de la joyería*.

47 HACKENBROCH, Ivonne: *Op. cit...*, p. 151, fotos 391 a y b.

48 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...*, Tomo I, Vol. I, p. 7, nº 1, pp. 111-112, nº 159 y p. 318, nº 500.

Nuevas noticias sobre el platero leonés Diego Antonio Varela

YAYOI KAWAMURA
Universidad de Oviedo

CONOCIMIENTOS PREVIOS:

Durante el Antiguo Régimen, la inmovilidad geográfica era una de las características dominantes de la sociedad. Tratándose de un mundo periférico provincial como Oviedo, y del mundo de los oficios, el único movimiento que se apreciaba era por motivo del aprendizaje de un muchacho procedente del ámbito rural al taller de un maestro en Oviedo u otras villas principales. En el mundo de los artífices plateros, lo que se observa es que las obras de envergadura comisionadas por las instituciones o comunidades con mayores motivaciones artísticas, los comitentes eran los que salían de Asturias en busca de un artista que les satisficieran; como el caso de los cetros dorados de la catedral de Oviedo¹, la custodia de asiento y las andas del mismo templo², la lámpara del convento de Santa María de

1 KAWAMURA, Y., “Los cetros de Enrique de Arfe de la Catedral de Oviedo”, *Liño*, nº 9, Oviedo, 1990, pp. 61-75.

2 En cuanto a la custodia de la catedral de Oviedo realizada por el platero vallisoletano Juan de Nápoles Mudarra, véase KAWAMURA, Y., *Arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*, Oviedo, RIDEA, 1994, pp. 60-66. Respecto a las andas, fueron encargadas al mismo Nápoles Mudarra cuando se presentó en Oviedo con la antedicha custodia en junio de 1616. Según el contrato de la obra, protocolizado en Oviedo, existía una traza firmada por ambas partes. La obra tenía que tener cien marcos de plata de peso, y tres varas menos sesma de largo y una vara menos sesma de ancho en cuanto a las dimensiones. Las andas llevaban un friso decorado de doce esmaltes ovalados –clara-

Obona³, o la cruz procesional de Soto de Luiña⁴ –hablando de los encargos conocidos documentalmente–. Siendo los objetos de plata piezas relativamente fáciles de trasladar, esas demandas especiales no requerían ni obligaban al maestro platero a permanecer en Asturias para la fabricación de las obras como sucedía en el ámbito de la arquitectura o escultura; y los maestros reconocidos afincados en los centros de mayor actividad como Valladolid surtían a las regiones o zonas de su influencia de objetos de plata con labores de mayor pretensión, de mayor categoría y de más moderna tendencia artística.

Dentro de esa situación totalmente comprensible, llama la atención la presencia de un platero leonés en Oviedo en la segunda mitad del siglo xvii. Me refiero a Diego Antonio Andía Varela. En nuestros primeros estudios señalamos su actividad en Oviedo y aludimos a su condición de forastero y a su posible procedencia de la provincia de León⁵. Pero por falta de estudios más exhaustivos, la indagación quedó a medio camino. En el presente momento, por el trabajo realizado en León por Alonso Benito y Herráez Ortega⁶, que completa la biografía del artífice desde la vertiente leonesa, y por el hallazgo de más documentación alusiva a otros comitentes ovetenses, podemos completar el estudio del platero y situarle correctamente dentro de un gran cambio artístico que se estaba gestando en Oviedo en la segunda mitad del siglo xvii.

Uno de los trabajos de Diego Antonio Andía Varela conocidos hasta ahora en el ámbito ovetense que demostraba su notable categoría profesional era la custodia de altar de ciento cincuenta y ocho marcos de plata realizada en 1680 para el monasterio de San Pelayo de Oviedo, de la orden de San Benito, seguida de otra custodia probablemente del mismo tipo encargada por las benedictinas de Santa María de la Vega en 1696, extramuros de Oviedo, cuyo proyecto, firmado junto con su yerno Francisco Santurio, no llegó a su fin. Aparte teníamos documentalmente el conocimiento del contrato de un cáliz para una parroquia (1664) y de un “taller”, es decir, vinajera para un canónigo (1665); y también sabíamos de su trabajo en ciriales y dos candeleros para el convento de San

mente haciendo juego con la custodia– y encima “un corredor de columnas dóricas”. Los remates de las esquinas habían de llevar la misma labor que los de la custodia de asiento. El precio de la hechura se fijó en 100 reales por cada marco de plata. La obra estaría hecha y entregada para el día de la Ascensión de 1617. A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7014, ff. 11-13. Contrato entre la fábrica de la catedral y Juan de Nápoles sobre las andas, ante Juan Morán de la Rúa (15-VI-1616).

3 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería en Asturias*, op. cit., pp. 65-66.

4 IDEM., pp. 117-118.

5 IDEM., pp. 76-78.

6 ALONSO BENITO, J. y HERRÁEZ ORTEGA, M. V., *Los plateros y las colecciones de platería de la catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (Siglos xvii-xx)*, León, Universidad de León, 2001, pp. 55-56. (Agradecimiento a Javier Alonso Benito por su colaboración en este trabajo).

Francisco a través de la carta de pago (1663)⁷, y en cuatro cetros dorados para la catedral (1663)⁸.

Intuíamos su procedencia leonesa por tener amistades con otros leoneses y poseer una heredad en Sahagún del Campo. Ahora al hallar un contrato firmado por él en Oviedo en 1661, en el que figura claramente como “vecino de León”, se confirma su origen; además, en consecuencia se identifica a nuestro artífice como el platero Antonio Varela, activo en León entre 1656y 1660, estudiado por los antedichos investigadores Alonso y Herráez. En León tuvo acceso a los encargos del mundo catedralicio, por lo que se trataba de un maestro de valía reconocida.

No tenemos datos que nos indiquen el motivo de su traslado a Oviedo; estando ya casado y con hijos, y además teniendo ya una cierta reputación en León, debió de existir una razón importante para decidirse. Lo cierto es que una vez afincado en Oviedo se hizo con los mejores clientes de la ciudad, como a continuación analizaremos. Eso significaría que Diego Antonio Andía Varela representaba un nuevo estilo, atractivo para los comitentes ovetenses.

NUEVAS OBRAS CONOCIDAS EN OVIEDO Y SUS CLIENTES:

En el mes de junio de 1661 el artífice se encargó de realizar una cruz procesional para el convento de Nuestra Señora del Rosario de Oviedo, de los frailes predicadores⁹. En este contrato Antonio Varela figura como vecino de León y residente en esta ciudad, lo cual nos indica su reciente llegada a Oviedo. Se trataba de una cruz sobredorada de veinticuatro marcos, es decir más de 5,5 kg. de peso, con su cañón. Teniendo en cuenta el alma de madera necesaria, la cruz resultaría de mucho peso y de considerables dimensiones, características propias de una cruz de lucimiento en los días de celebraciones. La obra debía de tener “la labor más abentaxada que le paresciere” con la imagen de Nuestra Señora del Rosario en el anverso y las armas de Santo Domingo en el reverso. La cruz estaría totalmente sobredorada, para lo cual el artífice recibió veinte doblones de oro, y llevaría como adornos esmaltes sobrepuestos.

Respecto a la hechura no existía traza ni dibujo, pero indica claramente el modelo a imitar: “de forma y hechura que la del convento de San Biçente de esta ciudad y del mismo alto que tiene el guión de dicho conbento de San Biçente”. Esta referencia tan concreta a la cruz del convento de San Vicente nos hace pensar en la posibilidad de que el mismo artífice hubiera fabricado esa cruz con anterioridad a ese contrato.

7 Véase la nota 5.

8 KAWAMURA, Y., *Festividad del Corpus Christi en Oviedo*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2001, pp. 36-38.

9 A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7296, ff. 71-72. Escritura entre el convento de Santo Domingo y el platero sobre el guión, ante Juan Alonso de Cores (13-VI-1661).

La obra tenía que estar terminada para el día de San Lucas, lo que se traduce en un tiempo de ejecución de cuatro meses. El maestro platero cobraría tres ducados por cada marco en concepto de su trabajo. El precio no es alto, por lo que se supone que la cruz llevaría bastante superficie lisa. En el contrato figura el nombre de Gabriel de Argüelles, maestro sastre, como su único fiador, quien fiaría a Antonio Varela de modo constante en distintos contratos, como veremos.

En la primavera siguiente, los mismos dominicos volvieron a concertar con el mismo maestro otra obra¹⁰, signo de haber quedado satisfechos con la cruz elaborada. En este caso le comisionaron una “custodia de rayos” de diecisiete marcos de peso –casi 4 kg.–. Se trataría de una custodia de altar para la exposición. En este caso también la obra estaría sobredorada y llevaría esmaltes, pero no hay ninguna referencia respecto a la traza ni modelo. La entrega de la custodia se fijó para el día ocho de junio, es decir ejecutar la obra en menos de tres meses. El precio de hechura se mantenía igual, tres ducados por cada marco, pero se añadió el único pago no proporcional de doscientos cincuenta reales. Sin embargo, se estableció en ese caso la cláusula de penalidad en caso del incumplimiento de la fecha, que sería cien reales por cada semana de retraso. Esta nueva condición, no contemplada en el anterior encargo, puede significar que Antonio Varela no cumpliera con exactitud la entrega de la cruz. En el contrato vuelve a figurar Gabriel de Argüelles como fiador del maestro platero, y aparece Marcos Varela, hijo del artífice como testigo.

Entre esos dos encargos de los padres dominicos, el maestro platero tuvo un encargo de cierto volumen del monasterio de San Pelayo¹¹. Se trataba de fabricar “quatro candeleros y tres pares de vinajeras y otras cosas”. Para ello las monjas le habían entregado doce marcos de plata. Sin embargo, en febrero de 1662, el contrato se disolvió por no haber realizado Antonio Varela las obras concertadas con ellas, por lo que procedía a devolver la plata recibida a las benedictinas. No obstante, la devolución de la plata se resolvió a manera de canje con los dominicos. Puesto que los frailes debían al artífice platero siete marcos de plata por la obra de la antedicha cruz, las monjas lograron un acuerdo con Antonio Varela de que los dominicos les entregasen esos siete marcos de plata a ellas en lugar de al maestro platero, aun quedando pendiente la obligación de devolver el platero cinco marcos a las mismas. Teniendo en cuenta la habilidad que poseían las monjas de San Pelayo en la cuestión monetaria, probablemente vieron que eso era la vía más segura para lograr la recuperación de la plata. Pero el apunte que hay que sacar de este hecho es que la exigente comunidad de San Pelayo, que en esas fechas buscaba

10 A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7324, s/f. Convenio entre el convento de Nuestra Señora del Rosario y el platero Antonio Varela, ante Francisco Cartavio Osorio (17-IV-1662).

11 A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7318, f. 186. Obligación de Antonio Varela ante el monasterio de San Pelayo, ante José González Ardisana (15-II-1662).

a los mejores artistas para trabajar en todos los ámbitos de su fábrica, quería contar con Antonio Varela desde su primer año de estancia en Oviedo.

En noviembre del mismo año 1662, le surgió otro contrato, ahora de parte de los frailes franciscanos de Oviedo¹². Antonio Varela se comprometió a hacer dos ciriales “grandes para las prozesçiones y servicio de altar mayor”, de veinticinco marcos de peso entre los dos, y dos candeleros de ocho marcos de peso entre ambos. En ese caso existía una traza “hecha en un pliego de pergamino de papel de marca mayor”, que quedaría en poder del escribano, desgraciadamente no conservado en la actualidad. Las cuatro piezas de plata tenían que estar acabadas para el Domingo de Ramos de 1663, y el precio concertado fue un total de seiscientos setenta y seis reales, que se traduce a veinte reales y medio por cada marco, una tarifa más bien baja, por lo que se supone que apenas llevaría labores de repujado o grabado, ni esmalte ni sobredorado. También hay que tener en cuenta que el maestro tenía que hacer dos objetos iguales aprovechando los mismos moldes, lo cual constituiría un factor de menor coste.

En este concierto con el convento de San Francisco, a pesar de ser una hechura sencilla, figuran dos fiadores, Gabriel de Argüelles, como siempre, e Ignacio del Cajigal, maestro arquitecto. La presencia de este segundo fiador es significativa, ya que se trata de un arquitecto natural de Trasmiera, presente en Oviedo desde 1660, el más apreciado en Asturias en ese momento. Cajigal se hallaba entonces construyendo la capilla de la Nueva Cámara Santa en la catedral de Oviedo, aportando nuevos valores artísticos: el cambio desde el seco clasicismo hacia el lenguaje de pleno barroco¹³. El hecho de que Ignacio del Cajigal fiase a Diego Antonio Varela es testimonio de la amistad entre estos dos artistas forasteros —que incluso se conocieran antes, quizás en León—, y a su vez, podría indicar la vinculación de ambos por confesar una misma orientación artística, esa nueva concepción artística que estaba llegando a Asturias en ese momento.

El conjunto de estos cuatro contratos ahora conocidos nos revela el buen nivel de formación que poseía Antonio Varela como platero, que sabía manejar la técnica del dorado y esmaltes, dotado, además, de capacidad de confeccionar la traza. También nos demuestra que en esa década de 1660 el maestro ofrecía su trabajo a un precio no muy alto. Sin embargo, si observamos sus contratos en fechas posteriores el precio de hechura se incrementaba. La hechura de la custodia del altar para las monjas del monasterio de San Pelayo de 1680, su obra cumbre¹⁴, se fijó en

12 A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7324, s/f. “Conbenio sobre la obra de plata de San Francisco”, ante Francisco Cartavio Osorio (6-XI-1662).

13 RAMALLO ASENSIO, G., “Aportaciones para el conocimiento de la persona y obra de Ignacio del Caxigal, arquitecto de la mitad del siglo XVII”, *Liño*, nº 6, Oviedo, 1986, pp. 7-32. IDEM., “El Barroco” en Vv. AA., *La catedral de Oviedo. 1. Historia y restauración*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, pp. 163-172.

14 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería en Asturias*, op. cit., p. 77.

seis ducados para cada marco de plata sin labor y doce en caso de plata de labor fina, un claro indicio de una alta cotización de su arte.

Revisando las obras conocidas del artífice platero, observamos que había elaborado distintos objetos para casi todas las instituciones religiosas asentadas en Oviedo. Hemos analizado aquí los contratos con los conventos de Santo Domingo, San Pelayo y San Francisco. Además, las condiciones de la cruz para los dominicos nos sugieren un anterior trabajo del mismo género para el convento de San Vicente, como hemos expresado antes. Más tarde, según sabemos, elaboró para la comunidad de San Pelayo una estupenda custodia de ciento cincuenta y ocho marcos de plata con la figura de un pelícano en el remate, y algo parecido iba a realizar para las benedictinas de Santa María de la Vega. Tuvo el encargo de unos cetros dorados para el cabildo catedralicio, y otro trabajo para el canónigo Juan García de Palacios. Excepto el convento de Santa Clara –dentro de lo que conocemos–, el arte de Antonio Varela fue demandado por todas las comunidades religiosas. No creemos que eso fuera por haber ofrecido un precio más competitivo, sino entendemos que por haber propuesto un estilo artístico novedoso. El hecho de que la exigente comunidad de San Pelayo hubiese encargado a él los candeleros y vinajeras en el primer año de su aparición en Oviedo, y más tarde la custodia para lucir justo delante de su nuevo retablo, según la traza del maestro ensamblador José de Margotedo (1678), revela la excelente profesionalidad de Antonio Valera. No nos olvidemos que para este retablo las monjas quisieron contar con los mejores artistas del momento, convirtiendo la obra en uno de los hitos más destacables del Barroco en Asturias¹⁵.

ESTILO ARTÍSTICO DE ANTONIO VARELA:

Lo que nos llama la atención en los sucesivos contratos arriba analizados es el frecuente uso de esmaltes combinados con la plata sobredorada. Los botones y placas esmaltadas con la técnica excavada o tabicada son elementos decorativos que empiezan a apreciarse en la platería castellana en el último cuarto del siglo XVI y que llevan su plena vigencia aún a mediados del siglo siguiente. En el caso de Oviedo, la aplicación de los esmaltes en la custodia de asiento de la catedral (1616) es un caso destacado que conocemos. Además, sabemos que el comitente manifestaba mucho interés en esa decoración, como algo no renunciable. La pervivencia de los esmaltes en las obras elaboradas por Diego Antonio Varela, por un lado, podríamos interpretarlo como una moda surgida a raíz de la custodia catedralicia, que fue la obra de platería más importante que hubo en la diócesis en el siglo XVII. Pero, por otro lado, el hecho de que aún en la custodia del monasterio de San Pelayo (1678-80) siguiese practicando estos elementos nos hace pensar, quizás, en

15 RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, IDEA, 1985, pp. 86-89.

la posibilidad de un nuevo tipo de esmalte, tipo ilusionista, que dicho maestro platero hubiera puesto de moda. Sin tener obras suyas conservadas, esto no deja de ser una mera hipótesis, pero nos basamos en la expresión textual que aparece en el documento del ajuste entre el maestro y las monjas, en el que se dice que “queda el esmaltar y darle color al emparado de dicha custodia y darle los colores y matices que pide el arte”.

PERSONALIDAD DE DIEGO ANTONIO VARELA:

Recogiendo varios detalles que se desprenden de los documentos, intentaremos acercarnos a la personalidad del artífice platero. Sabemos, por el antedicho trabajo de su periodo leonés, que vivía en la calle de la Platería de León. Suponemos que en una casa con un taller tienda en la planta baja y vivienda en la planta alta, habitual esquema para hombres de oficio. A pesar de tener su propio taller, para el encargo de la lámpara del canónigo Gallo de Velasco, el último trabajo conocido en León, el comitente habilitó un lugar de trabajo específico en su casa. Parece que no depositara demasiada confianza en el taller del platero tratándose de una obra de considerable peso, cuarenta marcos. Algo parecido sucedió cuando las monjas del monasterio de San Pelayo de Oviedo le encargaron la hechura de la mencionada custodia. Antonio Varela poseía su taller tienda en la plaza de la catedral, pero las benedictinas dispusieron de “una oficina en donde se fabricó dicha obra”, que les costó setecientos veintiséis reales¹⁶. También hemos observado una actuación ciertamente desconfiada de la misma comunidad hacia el mismo artífice; el intento de recuperar a través de los dominicos una parte de aquellos doce marcos de plata ante el incumplimiento de Antonio Varela de la hechura de los candeleros y vinajeras.

Por otro lado, cuando las monjas de San Pelayo iban a realizar una de las últimas pagas por la custodia, no le entregaron íntegramente la cantidad obligada, sino que la mayordoma le entregó tres “vales” destinados a distintos acreedores del platero, setecientos reales a Antonio Ramos, doscientos reales a Cosme de Robleda, y otros doscientos a Bernardo Piquero¹⁷. Se supone que fue consecuencia de las reclamaciones de esos acreedores del platero. Y más tarde, cuando estaba trabajando junto con su yerno, Francisco Santurio, para otra custodia del monasterio de la Vega, él frecuentaba la comunidad para que le dieran de comer a cuenta de la custodia, hecho que motivó un serio enfado del yerno¹⁸.

Todas estas informaciones nos hacen suponer una figura de artista de un notable nivel artístico, por lo tanto requerido por los mejores clientes, pero poco

16 A. M. S. P., nº 681. Resumen de la cuenta (sin fecha).

17 A. M. S. P., nº 674. La custodia de plata. Ajuste del convenio (19-VIII-1680).

18 A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7583, f. 14. Requerimiento de Francisco Santurio, ante Tomás Pérez del Busto (20-VIII-1696).

capacitado para la administración en cuanto a los asuntos económicos se refiere. Quizás podríamos imaginar más bien ese género de hombre artista que de un hombre de oficio. Esa falta de cierta capacidad administrativa pudo haber provocado algo grave en León, relacionado con aquel encargo de la lámpara, lo cual fuera el motivo de su traslado a Oviedo, una ciudad situada más allá de las montañas, como lugar de “huida” o “refugio”.

La platería en el culto calvinista. Forma, uso, iconografía

JUSTIN E.A. KROESEN
Universidad de Groningen (Países Bajos)

LAS REFORMAS PROTESTANTES

La Reforma o, mejor dicho, las Reformas del siglo XVI causaron la cesura más importante en la historia del cristianismo occidental¹. Cuando en 1517 el agustino Martín Lutero clavó sus 95 tesis en la puerta de la Capilla Palatina de Wittenberg, fue inmediatamente excomunicado por la Iglesia Católica. Estos sucesos llevaron a la primera corriente ‘protestante’, el luteranismo. Lutero formuló críticas agudas contra la Iglesia Romana. Aspiraba a una versión pura del cristianismo, partiendo de su propia fe y del texto de la Biblia (*sola fide, sola scriptura*). Todas las creencias para las que no encontró base firme en las escrituras, las rechazó. De los siete sacramentos, Lutero mantuvo sólo dos, a saber el Bautismo y la Comunión. En cuanto a la Comunión, negó el dogma de la Transubstanciación, según el cual el pan y el vino se convierten *realiter* en cuerpo y sangre de Cristo. En la práctica de la fe, se opuso vehementemente al sistema existente de penitencias y beneficios. Según Lutero, el ser humano sólo puede obtener la gracia divina por la fe (*sola fide*). Respecto al mobiliario litúrgico en las iglesias, sin embargo, los luteranos siguieron una política liberal. El uso de muchos objetos se mantuvo y otros

1 La más reciente historia global sobre este proceso se encuentra en D. MacCULLOCH, *Reformation. Europe's House Divided 1490-1700*, Londres 2003.

muchos se dejaron en su lugar. Sólo se alejaba lo que se consideraba nocivo. Es por esta razón que las iglesias luteranas de Alemania y Escandinavia hayan conservado su interior medieval en una medida sorprendente; mejor incluso que en los países católicos, donde muchas piezas fueron sustituidas durante el Barroco².

Más extremado en su ruptura con la Iglesia Católica fue el francés Juan Calvino³. Éste consideraba la fe como un asunto exclusivamente espiritual, y fue muy estricto en rechazar cualquier forma de materialidad sagrada. Al igual que Lutero, Calvino mantuvo dos sacramentos: el Bautismo y la Comunión. Aunque postulaba la idea de una presencia espiritual de Cristo en la Eucaristía, redujo el ritual a un mero acto simbólico. Al principio, tuvo la mayoría de sus partidarios en Francia y Suiza. En el curso del siglo XVI su movimiento entró también en los Países Bajos, que en ese entonces formaban parte del dominio español. En cuanto al interior de las iglesias, los calvinistas fueron mucho más puritanos que los luteranos. Así, durante el movimiento iconoclasta que se extendió en 1566 desde Flandes por los Países Bajos, se destruyó todo lo que recordaba al culto católico. Altares y retablos fueron derribados, tabernáculos demolidos, cálices fundidos, imágenes destruidas como si fueran ídolos, pinturas blanqueadas, libros litúrgicos quemados. Fue una mezcla de motivos políticos y económicos lo que llevó a que estallase la Guerra de los Ochenta Años, a consecuencia de la cual los Países Bajos septentrionales, el actual Reino de Holanda, se liberaron del gobierno español. Los Países Bajos meridionales, el actual Reino de Bélgica, permanecieron bajo influencia española.

En el interior de las iglesias, los calvinistas iban especialmente contra los vestigios del culto católico. En 1563, el Catecismo de Heidelberg, estatuto central de la iglesia calvinista hasta el día de hoy, consideraba la veneración de Cristo en forma de pan y vino como una ‘idolatría maldita’. Es por eso que, más que a los trascoros y a las imágenes, la iconoclastia calvinista se dirigió hacia los altares y los tabernáculos, dada su específica relación con el culto eucarístico católico. Mientras que el sacerdote católico guarda las hostias en el tabernáculo después de la misa, el sacristán protestante tira el pan superfluo en la plaza para los pájaros. Insultar y dañar la hostia llegó a ser una forma de resistencia entre los calvinistas holandeses frente al dominio católico español. Un canto popular de mediados del siglo XVI denominaba la hostia como ‘Juan de harina en la media luna’, refiriéndose al pan de trigo en su receptáculo habitual, la *lunula*. La Eucaristía, llamada ‘Santa Cena’ por los calvinistas, debía celebrarse de la manera más sencilla posible, en estricta imitación de la cena que tuvo Cristo con sus discípulos la noche anterior a su

2 Sobre esta paradójica ‘fuerza conservadora’ de la Reforma, véase J.M. Fritz (ed.), *Die Bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen*, Ratisbona 1997 y J.E.A. KROESEN/ R. STEENSMA, *The Interior of the Medieval Village Church/Het middeleeuwse dorpskerkinterieur*, Lovaina/ Paris 2004, pp. 386-409.

3 C. ELWOOD, *The Body Broken. The Calvinist Doctrine of the Eucharist and the Symbolization of Power in Sixteenth-Century France*, Oxford 1999.

crucifixión, descrita por los evangelistas. Además, la frecuencia del ritual fue reducida a dos o cuatro veces al año.

LA CELEBRACIÓN DE LA SANTA CENA Y SU AJUAR

Al contrario de la práctica católica, en la que sólo el sacerdote bebía el vino y los creyentes se limitaban a consumir el pan, en la tradición calvinista todos los miembros confirmados de la comunidad participaban en el ritual completo. En muchas iglesias, una larga mesa se ponía sólo con ocasión de la Cena en el pasillo central de la nave o en la capilla mayor, que había caído en desuso. Se podía celebrar la Cena de diferentes maneras, según las preferencias de la comunidad local. Lo único que se prohibía categóricamente fue arrodillarse; esto evocaría demasiadas asociaciones con el catolicismo. La celebración sentada fue la práctica más común. Por turno, grupos de creyentes confirmados se sentaban a la mesa, primero los oficiales, luego los hombres y, al final, las mujeres. El pastor, sentado al frente de la mesa como el mismo Jesucristo, distribuía el vino y el pan. Una desventaja de esta forma de celebrar la Santa Cena fue la larga duración. Por eso, se llegó a aceptar otra forma, más rápida, que era la celebración de pie. Los creyentes se movían hacia la mesa, donde recibían el pan y el vino de las manos del pastor o de los diáconos. El número de iglesias donde la Santa Cena se celebraba así disminuyó paulatinamente, ya que algunos echaban de menos el carácter solemne del ritual. Quizá, aún suscitaba demasiados recuerdos de la práctica católica. La tercera manera de celebrar la Santa Cena calvinista fue la celebración sentada en los bancos. De esta forma, los diáconos repartían el pan y el vino por la comunidad, que permanecía sentada en su lugar⁴.

A diferencia del cáliz católico, el cáliz calvinista había perdido su carácter sagrado. La connotación sacrificial del ritual se había sustituido por un significado simbólico y conmemorativo. En consecuencia, el ajuar para la Santa Cena era preferentemente de muy sencilla configuración. Se solía utilizar una copa o un vaso de tipo común y corriente, de tipología emparentada con lo civil o profano, al tiempo que de tamaño más grande que el cáliz católico, ya que todos los presentes debían beber de él. Al principio, se preferían platos y copas de madera o vidrio, probablemente para distinguirse lo más claramente posible del pasado católico, que se caracterizaba por los objetos de culto ricos y costosos. Las prescripciones para la comunidad calvinista en Londres del año 1566 hacen mención de un mantel, tres fuentes de estaño –una grande para las tiras de pan y dos pequeñas para la distribución entre los creyentes– y cuatro vasos⁵. Aunque no se menciona

4 Hoy en día, la celebración de pie es la más común, aunque la forma solemne sentada a la mesa sigue practicándose en comunidades más pequeñas.

5 C.A. van SWIGCHEM et al., *Een huis voor het Woord. Het protestantse kerkinterieur in Nederland tot 1900*, 's-Gravenhage/Zeist 1984, p. 215.

el jarro para el vino, éste debe haber formado parte del conjunto. Estaño y vidrio eran materiales usuales en el ajuar doméstico: esta fue exactamente la intención. En la próspera ciudad de Amsterdam, por ejemplo, donde seguramente no faltaba el dinero para la compra de ajuar de plata, en dieciseis de las dieciocho iglesias se mantuvo el uso de objetos sencillos de estaño hasta el fin del siglo XVIII⁶.

No en todos los lugares las reglas se cumplían tan estrictamente. En algunas ocasiones, al principio, siguió usándose el cáliz católico en el ritual protestante. En las primeras décadas del siglo XVII, cuando la Reforma se había implantado definitivamente como la religión oficial en la República de las Siete Provincias, se empezaron a producir cálices de plata. Pero aún cuando el ajuar estaba hecho de materiales costosos, en las formas se mantuvo una ejecución sencilla. En los cálices y platos, las decoraciones se solían grabar en la superficie del metal, un procedimiento que no tenía grandes consecuencias para la morfología. Piezas de ajuar litúrgico ricamente decoradas, hechas de plata o incluso de oro, siguen siendo grandes excepciones en las iglesias calvinistas de Holanda hasta el día de hoy.

La plata se trabajaba de diferentes maneras, entre otras con las técnicas de martilleado, cincelado, moldeado, grabado, aserrado y limado⁷. Punto de partida para el platero en el siglo XVII fue una barra de plata, que se golpeaba con el martillo hasta obtener una chapa llana, utilizando punzones de taladro. La parte trabajada iba ser el interior del cáliz, para que la parte más lisa brillara hacia el exterior. En su superficie se grababan textos, imágenes y ornamentos. Al final del procedimiento, los cálices se marcaban con la marca del platero, seguida de una letra que indica el año de su hechura. Además, se aplicó una segunda marca de ensayo por parte de la ciudad o la provincia⁸. Estas marcas, cuya intención fue la garantía de calidad y de maestría, constituyen para el historiador una gran ayuda en la identificación y la datación de los objetos.

En este artículo quiero presentar un panorama de la platería en el culto calvinista a base de ejemplos tomados de la provincia de Groningen (Groninga). Esta provincia del norte de los Países Bajos, que rodea la ciudad del mismo nombre, siempre ha sido una región ganadera donde la población vivía en pequeñas comunidades rurales. Esto ha tenido como resultado una densidad sorprendente de iglesias antiguas, que en su mayoría datan de los siglos XII, XIII y XIV. Muchas de ellas se construyeron en un estilo de transición entre románico y gótico, generalmente llamado ‘romano-gotiek’⁹. Aunque la platería en Groningen no tuvo un

6 Van SWIGCHEM et al., *Een huis voor het Woord*, p. 215.

7 C. BOSCHMA, Avondmaalszilver in het Fries Museum, in *Publikatieband Stichting Alde Fryske Tsjerken* 3, p. 181.

8 En 1695, en Frisia, se introdujo una marca de ensayo provincial, en forma del escudo de la provincia.

9 Encontramos buenos ejemplos de este estilo en Leermens, 't Zandt y Zeerijp.



LÁMINA 1. *Zeerijp*, ajuar completo para la Santa Cena, compuesto de un jarro de loza fina, y dos platos y dos cálices de plata, s. XVII-XVIII.

florecimiento equiparable a la de la vecina provincia de Frisia¹⁰, los ejemplos conservados permiten dar una visión global de las formas y la imaginería del cáliz calvinista de los siglos XVII y XVIII. Podemos suponer que la platería calvinista en Groningen refleja más o menos la de otras partes del país. La mayoría de los cálices siguen un modelo característico y sencillo, como un alargado vaso de forma cónica, que se ensancha hacia arriba, asentando directamente en una pequeña base circular, que puede ser de perfil cóncavo¹¹. Característico para el cáliz groningerés es la decoración de la parte baja en forma de anillo-moldura o anillo con espinas. Además del cáliz, el ajuar para la Santa Cena se componía de platos para el pan y un jarro para el vino. Este último era habitualmente ejecutado en loza fina de Delft, con tapa de plata (lám. 1). Jarros enteramente de plata sólo llegaron a ser usuales en el siglo XVIII.

10 Para la platería de Frisia puede citarse M. STOTER, *De Zilveren Eeuw. Fries pronkzilver in de zeventiende eeuw*, Fries Museum, Leeuwarden 2000.

11 En España, en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid se conserva un vaso de este tipo procedente de un obrador de Amsterdam. Es estudiado, resaltando sus peculiares características, por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid 1997, pp. 355-356 y *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid 2000, pp. 197-199.

LA ICONOGRAFÍA DEL CÁLIZ CALVINISTA EN LA PROVINCIA DE GRONINGEN

Dada la sencillez formal de los cálices, su interés frecuentemente estriba en la iconografía y la decoración. En efecto, muchos de los cálices de los siglos XVII y XVIII muestran decoraciones en forma de cenefas, por lo común incluyendo medallones, todo ello con el peculiar carácter lineal del grabado, que así dibuja sobre la superficie de plata densas composiciones, sobre todo en la mitad de arriba, cuya trama suele organizarse a partir del borde superior. La mitad inferior aparece más lisa, aunque incorpora algunos motivos importantes y de claro sentido iconográfico y representativo¹². Por tanto, se trata de elementos tanto figurados como ornamentales, y de textos, a menudo dentro de marcos. Puede asombrar que esta imaginería se haya producido en una tradición que era muy recelosa ante toda figuración. Este artículo puede servir de prueba de que muy a menudo, en este sentido, la práctica era más laxa que la teoría.

En la iconografía de los cálices groningeneses de los siglos XVII y XVIII, podemos discernir varias temáticas¹³:

En primer lugar están los cálices decorados con motivos tomados de la Biblia. Al contrario que en la vecina provincia de Frisia, donde una serie de cálices muestran escenas como la Última Cena, la Boda de Caná y varios temas del Antiguo Testamento, esta categoría en la provincia de Groningen es relativamente reducida. Interesante excepción constituye el cáliz de Middelbert, de 1743, en el que aparecen Moisés con las dos tablas de la Ley y un pecador arrodillado ante la figura de Cristo misericordioso. El cáliz de Westerlee, que data de 1715, muestra tres escenas de la vida de Cristo: el Nacimiento en Belén, la Crucifixión y Cristo predicando en el monte. En colección privada se encuentra un cáliz de los inicios del siglo XVIII con Dios Padre en forma humana, que sopla el aliento de vida en las narices de una figura que está acostada en el suelo, lógicamente la creación de Adán. En la escena siguiente, Dios Padre con corona radiada pone su mano en Eva, recién creada del costado de Adán. El hecho de que la representación de Dios mismo no se permitiera en el calvinismo, no parece haber sido un impedimento para el artista ni para el comprador de este cáliz. Obviamente, su presencia era obligada en escenas como éstas. Luego, vemos a Adán trabajando en el campo y a Eva criando a sus hijos. El cáliz de Feerwerd, de 1714, muestra a tres hombres vestidos con mantos y con coronas en las cabezas: tal vez se trata de los tres Reyes Magos.

12 Ver al respecto la bibliografía mencionada de Cruz Valdovinos.

13 Todos los ejemplos que se mencionan en este trabajo son tomados del estudio de J. Vinhuizen y G.A. WUMKES, *Het avondmaalszilver in de provincie Groningen*, Sneek 1913, que aún es el libro clásico sobre el tema. Una serie de cálices fue expuesta en la exposición *Groninger zilver* de 1975, en el Groninger Museum, con descripciones en el catálogo con el mismo título.



LÁMINA 2. *Leegkerk, dos cálices de plata, 1659/XVII.*

Tema muy habitual era la representación alegórica de las tres virtudes en forma femenina. Las encontramos tantas veces que podríamos hablar de un género característico. Ejemplos interesantes son los dos cálices conservados en la iglesia de Leegkerk (lám. 2). Según la inscripción, la primera copa fue comprada cuando Alexander Tileking desempeñaba el cargo de pastor en el pueblo y Claas Jansen y Leppe Hennens eran los fabriqueros. En la parte superior tiene tres cartuchos con representaciones de virtudes: (1) la perseverancia, representada por una figura de pie con una columna quebrada, que porta una parte en los hombros, (2) la prudencia o moderación, que muestra una mujer que vierte el vino de un jarro en una copa, y (3) la justicia, figurada como otra mujer con espada y balanza en las manos. Debajo de los cartuchos vemos tres águilas en diferentes posturas, cuyo significado es desconocido. Posiblemente se refieren al servicio de la Palabra, en imitación del águila del evangelista San Juan. Quizás hacen referencia al carácter sacrificial de la Cena, análogo al pelícano que se pica el pecho para nutrir a sus crías. Este motivo, por ejemplo, se grabó en el cáliz de Wagenborgen. En el segundo cáliz de Leegkerk se repiten las virtudes de la perseverancia y la prudencia. Distinta es la tercera virtud, que aparece como una mujer con paloma en el brazo derecho y un ancla bajo el brazo izquierdo: la imagen de la esperanza (lám. 3).

En la mayoría de los casos, se trata de las virtudes cristianas; a saber, fe, esperanza y caridad o amor. Habitualmente las vemos personificadas en forma de alegorías femeninas, a veces masculinas. La fe, la primera virtud cristiana, se suele



LÁMINA 3. *Leegkerk*, representación de la virtud de la esperanza en un cáliz, s. XVII.

representar con la cruz o un libro en las manos. La esperanza es una mujer que se apoya en un ancla y que tiene una paloma en la otra mano. El amor se representaba como una mujer con un niño en el brazo, acompañada por otros dos. En Groningen encontramos estas tres imágenes en los cálices de Holwierde, Noordlaren, Opwierde, Oudeschans y Ten Boer. Distinto es el cáliz de Huizinge, que deja ver tres representaciones solamente del amor. Una mujer bajo baldaquino que lleva una palma y una paloma en las manos, puede corresponder al amor matrimonial. El amor sensual está representado por una mujer desnuda (!), que se cubre parcialmente con paños y que pone el pie en una concha: una representación de Afrodita. El amor materno se identifica con una mujer llevando un niño en los brazos¹⁴.

14 Ésta es la lectura de Vinhuizen/Wumkes en *Het avondmaalsilver*, p. 31. En el catálogo de la exposición *Groninger zilver* de 1975 (núm. 71) se identifican como Fortuna, Pobreza y Paz, aunque sin razones claras.



LÁMINA 4. Meedhuizen, cáliz con la representación de San Lorenzo (abajo), 1693.

De carácter más heterogéneo son las otras imágenes representadas. El mencionado cáliz de Westerlee muestra, además de las referidas historias evangélicas, una escena de caza. Vemos un cazador con palo y cuerno, acompañado de perros que persiguen a una liebre. Encontramos otra escena de caza en el cáliz de Feerwerd, que data del año 1714. El cáliz de Wagenborgen, de 1704, lleva la representación de un pelícano con sus crias, según ya se ha indicado. Puede extrañar que en la tradición calvinista se mantenga un tema eucarístico de orígenes católicos, pero la realidad es que en alguna ocasión siguió usándose este símbolo y su significado de siempre. Las representaciones de delfines y bustos de ángeles entre ramos con frutas y pájaros en el cáliz de Winsum son de índole ornamental. El cáliz de Zuurdijk muestra seis figuras caballerescas. Caso único en la provincia de Groningen es el cáliz de Meedhuizen, que lleva una imagen de San Lorenzo con parrilla y palma, antiguo patrono de la iglesia local (lám. 4). Asombra que los calvinistas representaran esta figura aún después de la Reforma, ya que el culto de los santos había sido estrictamente prohibido.

A pesar de la variedad de temáticas, la riqueza de la provincia de Frisia en este sentido es considerablemente mayor que la de Groningen. Así, por ejemplo, en el

cáliz de Marssum vemos una representación del Sínodo de Dordrecht de 1618/9, el cual puso la base teológica del calvinismo holandés.

Una categoría especial es la de los motivos heráldicos. En muchos casos, se trata de las armas de la casa del llamado *collator* de la iglesia local: el patrono que paga y, desde luego, nombra el pastor¹⁵. Encontramos las armas de collatores de la familia noble Lewe en los cálices de Aduard y Garsthuizen, entre otros. Una collatriz de la familia Ripperda fue responsable de la donación de los cálices de las iglesias de Krewerd y Oosterwijtwerd. Los de Westernieland y Zeerijp fueron obsequiados por miembros de la familia Tamminga y Van Borck/Grevinck, respectivamente. Más de una vez encontramos los escudos de una familia en diferentes cálices. Así, el escudo de la familia noble Zu Inn- und Knyphausen decora los cálices en Ulrum y Oostwold, el de la familia Clant en Zuidhorn y Zandeweer, y el de los Lewe en cuatro iglesias incluso, a saber Westerwijtwerd, Zandeweer, Middelstum y Ulrum. A veces, los escudos se combinaban con las armas de otras familias nobles. En muchos otros casos, el mecenas del cáliz en realidad no era collator de la iglesia, como ocurrió en Tolbert, Oostwold y Wedde, entre otros. La donación de cálices permitía a las familias notables ostentar su riqueza, hacer un gesto con la comunidad de creyentes y subrayar sus lazos con otras familias notables. En contadas ocasiones, los cálices muestran el escudo de ciudades o pueblos, como por ejemplo en Loppersum y Winsum. En Middelstum, en el centro del escudo de los Lewe y Alberda, vemos una representación de San Hipólito. Aquí, por curiosidad, se trata de una referencia al antiguo patrón medieval de la iglesia. En otros casos, los cálices fueron donados a las iglesias por oficiales de la iglesia, como pastores o fabriqueros. Sus armas de familia decoran los cálices en Termunten y Uitwierde, entre otros. En este último pueblo, el cáliz de 1650 lleva una serie de siete escudos, del pastor y de los seis ancianos de la comunidad. Al fin del siglo XVIII, bajo influencia de la Revolución Francesa, muchos se opusieron a la representación de escudos en la platería calvinista. Es verosímil que los escudos en los cálices de Uithuizen y Warfhuizen fueron pulidos con limas después de la llamada Gran Revolución de 1795.

Mención especial merecen los cálices que llevan imágenes de la iglesia donde fueron usados. Así, la comunidad podía subrayar explícitamente su pertenencia. Para el historiador, estas imágenes ofrecen posibilidades extraordinarias para reconstruir muchas veces la apariencia original de estos edificios. Por ejemplo, aunque la iglesia gótica de Delfzijl no se ha conservado, es el grabado del cáliz de 1657 el que permite formarse una buena idea del edificio: aparece una iglesia sencilla de estilo gótico, con ábside poligonal y torrecilla como remate del tejado. En la ciudad de Groningen vemos representaciones de edificios en cuatro cálices proce-

15 En muchos casos, una parte considerable del sueldo del pastor, o de la financiación del ajuar, venía del collator. En este artículo, sin embargo, se hablará sin más de 'donaciones'.



LÁMINA 5. *Leermens, cáliz (en negativo) con imagen de la iglesia con torres, s. XVIII.*

dentes de la iglesia de San Martín, un templo de orígenes medievales. Entre los dos cálices de 1657/8 y los dos de 1772, se notan importantes diferencias¹⁶. Sus respectivas imágenes muestran como el edificio había sido alterado en el siglo XVIII: en los grabados antiguos, vemos un tejado formado de una serie de tímpanos góticos, mientras que los grabados de 1772 muestran un tejado en artesa de estilo clasicista. El cáliz de la Iglesia Nueva, construida en 1664 por los protestantes, deja ver el templo recién acabado. Llama la atención el grabado en el cáliz de Eppenuizen, que muestra la iglesia en tres fases: en prosperidad, en decadencia y en escombros. A parte de la idea general del carácter percedero de la vida terrena, no se conoce su significado. Interesantes son las imágenes de iglesias en los cálices de Leens y Leermens. En ambos casos, se han perdido las torres originales. Por tanto, la imagen en el cáliz da una visión exclusiva de su antiguo estado. Vemos que la

16 Véase el catálogo *Groninger zilver*, núms. 65 y 210.

pequeña iglesia de Leermens tenía dos torres, en forma de *Westwerk* (lám. 5). El cáliz de Oosternieland muestra la iglesia gótica con torre hacia el norte, que no se ha conservado. En Westerbroek, la iglesia ha desaparecido en su totalidad, por lo cual tenemos el cáliz como único testigo de la situación original. Se trata de una pequeña iglesia con capilla mayor y sencillo campanario hacia los pies.

En una tradición textual como es el calvinismo, no asombrará que muchos cálices, a parte de imágenes figuradas, lleven textos. Estas leyendas suelen estar enmarcadas por cartuchos decorados. Podemos distinguir textos de la Biblia, por un lado, y textos de otra índole, por otro. Extraña que sólo en contadas ocasiones los textos estén tomados directamente del relato de la Última Cena proporcionado por los evangelistas. En Fransum, la tapa del cáliz lleva un fragmento tomado de Mateo 26:27: 'Beban todos'. El mismo cáliz cita la frase de Jesucristo que se suele explicar en relación con la Cena: 'Yo soy la vid'. Tres cálices llevan fragmentos de San Pablo sobre la comunión, así en Termunten y Tolbert, donde se cita a 1 Corintios 11:28: 'Que cada uno examine su conciencia antes de comer del pan y beber de la copa'. En segundo lugar están los textos tomados de la Biblia con referencias generales a los temas de comer y beber. En Den Ham leemos de San Juan 7:37: 'Venga a mí el que tiene sed'. El texto en el cáliz de Oostwold, también del evangelio de San Juan 6:35, tiene un contenido similar: 'Yo soy el pan de vida, el que viene a mí nunca tendrá hambre'. En otros casos, la cita viene del Antiguo Testamento, en supuesta anticipación de la Última Cena de Jesucristo. En Middelbert, leemos un fragmento del Cantar de los Cantares 1:2: 'Tus amores son un vino exquisito'. El cáliz de Breede es un caso especial por su texto tomado de 1 Cor. 11:26: 'están predicando la muerte del Señor hasta que venga'.

La mayor parte de los textos encontrados en los cálices, sin embargo, remiten al donante de la obra, a la iglesia que lo posee, tanto como a la fecha de su realización. La inscripción en el cáliz de Bierum, del año 1720, expresa que fue donado el día 23 de marzo de ese año por el hidalgo local Iochem van Berum, señor de Luinga y de Berum, diputado en el Concejo de la Provincia. Muchos textos siguen esta pauta, entre otros en Wedde, donde el hidalgo del castillo local regaló la obra a la iglesia en 1735, y Zandweer, donde la familia Clant fue responsable de la donación. Cáliz y plato de la iglesia de Ezinge fueron donados en 1671 por la familia Elama, nobles de Allersma, y el cáliz de Feerwerd menciona que el donante, Reinder Alberda Jonker, había sido responsable de la construcción de las esclusas cerca del pueblo. Los donantes de los ajuares de Garsthuizen y Krewerd se identifican como collatores. En Harkstede, los mecenas Piccardt y Rengers habían fundado incluso la misma iglesia. Curioso es el cáliz de Westerlee, en el que Syben Jans, el donante, pide por medio de una rima que la comunidad se acordase de él en sus oraciones. En otros lugares, el ajuar fue donado por los oficiales de la comunidad. En Blijham, el cáliz fue pagado por la aportación conjunta de los fabriqueros, siendo los generosos Hermannus Schmaal, Koene Aelkens y Fraerk Lupkens. Textos de parecida índole han sido

grabados en los ejemplos de Fransum, Den Ham, Meedhuizen, Niekerk, Stitswerd, Wagenborgen en Westerbroek.

Quedan, para terminar, algunos casos de textos curiosos. En el cáliz de Breede, la inscripción menciona que fue comprado con los propios recursos de la comunidad. Incluso, nos informa que la cantidad necesaria fue tomada del presupuesto de la diaconía. Otro texto que llama la atención es el del cáliz del pueblo de Oudeschans, ofrecido a la comunidad de creyentes por el Concejo del Estado de la República de los Países Bajos en 1758. Puede ser consecuencia de la importancia de su ciudadela para la seguridad de la nación. Caso único en la provincia de Groningen es la rima eucarística que leemos en el cáliz de Wagenborgen: ‘Ved el pelicano de los cielos, que nutre sus crias con su sangre, aún cuando el mismo deba morir, para que sólo ellos hereden la Vida’¹⁷. Los cálices de la provincia de Frisia son aún más ricos en sus de textos. En el ejemplo de Wijnaldum, de 1646, se lee: ‘cuán más alegría y virtud es la sobriedad, que divertirse con cerveza y vino en voracidad’¹⁸.

CONCLUSIONES

A pesar de los principios estrictos de la Reforma calvinista en el siglo XVI, se desarrolló un tipo de cáliz litúrgico de metales preciosos durante los siglos XVII y XVIII. Aunque también se produjo ajuar de estaño y de oro, la plata fue el material más acostumbrado. En la morfología, podemos hablar de una sobriedad elegante. La mayoría siguen la forma cónica, extendiéndose hacia arriba. Algunos cálices tienen pedestales decorados, y a veces encontramos tapas preciosas. Imaginería y textos se grababan normalmente en sus superficies exteriores. En la iconografía podemos distinguir varias categorías. Al contrario a lo que se podría esperar, las escenas bíblicas en los cálices son relativamente escasas. Éstas son excedidas por las alegorías de las virtudes que parecen ser uno de los temas más usuales, como un género característico de estos cálices. Esta temática fue muy popular en estos siglos, no sólo en el ámbito eclesiástico, también en lo profano. En la mayoría de los casos aparecen las virtudes cristianas de la fe, la esperanza y el amor, o las virtudes cardinales, o sea la prudencia, la justicia o la perseverancia. Algunos cálices muestran escenas de caza. Encontramos ecos del período católico en algunos cálices que llevan representaciones de los santos patronos tradicionales de las iglesias correspondientes. Muy habituales son los escudos con las armas de la familia donante del objeto. Se suelen representar las armas del donante del cáliz, que vienen muy a menudo acompañadas de textos que informan sobre el personaje

17 ‘Ziet s’ Hemels Pelikaan, Hij voedt / Zijn jongen met zijn eigen bloet / Al most hij ’t zelv besterven / Als zij maar ’t leven erven’, cit. Vinhuizen/Wumkes, *Het avondmaalszilver*, p. 85.

18 ‘Veel groeter vreucht meer en deucht is soberheijt, als vrolijk zijn bij bier en wijn in gulsicheijt’, cit. BOSCHMA, *Avondmaalszilver*, p. 183.

y la fecha de la donación. Otros cálices muestran dibujos del edificio de la iglesia local. Los textos grabados normalmente sirven a un doble fin: señalar al donante (sea el noble local, el pastor o la fábrica de la iglesia) y citar frases tomadas de la Biblia que se relacionaban con la Santa Cena.

Podemos concluir que tanto por su forma como por su iconografía, el cáliz calvinista de los siglos XVII y XVIII mostraba grandes afinidades con la platería civil de la época. Dada la sencillez del ritual calvinista y la sobriedad de las iglesias protestantes, esto debe considerarse como una intención deliberada.

Cuatro piezas de plata cordobesa en la provincia de Cuenca

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

A lo largo de la historia de la platería, lo mismo que en otras manifestaciones artísticas, los focos creadores y difusores de tipologías y motivos decorativos han ido encendiéndose y apagándose por toda España, sucediéndose los unos a los otros. Durante el siglo XVIII los centros que tienen la primacía son tres: Madrid, Salamanca y Córdoba.

La platería de Córdoba no ha sido investigada aun en conjunto, pero los numerosos estudios parciales que se han escrito sobre alguna de sus figuras como Damián de Castro, a quien se ha dedicado especial atención, o de piezas concretas de las numerosas que se han conservado por toda España, son suficientes para que podamos valorar su calidad, su enorme actividad y el impacto que produjo en el resto de los centros plateros a partir de mediados del siglo XVIII.

Según el Catastro del Marqués de la Ensenada, realizado en Córdoba en agosto de 1752, este año había ochenta y cinco maestros plateros, ciento nueve oficiales y setenta aprendices. Son cifras muy altas si tenemos en cuenta los que había en otras ciudades, e incluso en Andalucía, donde había otros focos muy activos; sólo se le aproximan Sevilla con setenta maestros y cuarenta y cinco oficiales y, más lejos, Cádiz con cincuenta y nueve y ochenta y cuatro respectivamente¹. Creo que es

1 M.R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: "Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII", en *Apotheca*, nº 5, 1985, pp. 9-37.

una buena prueba de la actividad bullente que había en la ciudad, más elevada que en cualquier otra manifestación artística, según el mismo Catastro.

Como he dicho más arriba, se pueden encontrar piezas de talleres cordobeses casi por toda España, ya que el instinto comercial de los plateros les llevó a acudir con sus obras a numerosas ferias y a enviar a representantes allí donde hubiera posibilidad de venderlas. El tema del comercio de los plateros cordobeses ha sido estudiado, con más o menos amplitud, por Pérez Grande, Fernández González y Sánchez Lafuente². Resumo lo que sabemos gracias a ellos para comprender la presencia de piezas cordobesas en Cuenca.

Los talleres cordobeses durante el siglo XVIII, como ya he dicho, eran muchos y muy activos y la mayor parte de ellos llegó a alcanzar un altísimo nivel artístico y un sentido creador que les llevó a ser los representantes más genuinos del rococó en la platería española. Parte de su producción la vendían fuera de su diócesis por toda España, incluso en Cuenca que, en aquellos momentos, quedaba fuera de las rutas más frecuentadas. Muchos de los mercaderes eran los propios plateros. Entre el Catastro del Marqués de la Ensenada y datos obtenidos del Colegio de San Eloy, Fernández González hace una lista de doscientos cuarenta y seis plateros, de los cuales sesenta y tres eran, además, comerciantes. Ellos o delegados suyos, iban por las principales ferias del país. Pérez Grande documenta las de Segovia, Talavera de la Reina (Toledo), Atienza (Guadalajara), Lorca (Murcia) y Piedrahita (Ávila). También documenta compras directas en varias parroquias de las provincias de Guadalajara, Toledo, Ávila, Zamora, Valladolid y las de la Colegiata de Belmonte (Cuenca). En otros artículos vemos que llegan más lejos como, por ejemplo, a La Coruña³. Con ello, además, difunden las tipologías y la decoración de gran calidad artística que tienen su origen en Córdoba.

¿Por qué surge esta actividad comercial? Se han dado muchas posibilidades. Creo que una muy importante sería el éxito de sus piezas ante su calidad y belleza. Hay que descartar la consideración de que fuera sólo una salida para los que no conseguían vender en su propia ciudad, ya que, por poner un ejemplo, Damián de Castro, que actúa como mercader, recibía encargos constantemente y era uno de los personajes más ricos de la ciudad como bien dice Fernández González. Pérez Grande, entre otras razones, ensalza el espíritu moderno de estos plateros que se enfrentaron al espíritu corporativo del propio Gremio. También, lo mismo que Sánchez Lafuente, apunta la posibilidad de que aprovecharan la Resolución de la

2 M.R. FERNÁNDEZ GÓNZALEZ: *Ob cit.*; M.M. PÉREZ GRANDE: “La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII”, en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza, 1984, pp. 273-289; R. SÁNCHEZ LAFUENTE: *El Arte de la Platería en Málaga, 1550/1800*, Málaga, 1997, pp. 372-373.

3 F.X. LOUZAO MARTÍNEZ: “Piezas de platería cordobesas en la Colegiata de Santa María del Campo de La Coruña”, en *Boletín de la Academia de Córdoba*, nº 126, enero-junio 1994, pp. 387-403.

LÁMINA 1. *Vinajeras de Belmonte.*

Junta General de Comercio y Moneda de 1765 que les eximía del pago, a veces muy alto, que los comerciantes tenían que pagar en las ferias. Por otro lado, en la Ley de 1771 se regula, por primera vez y muy favorablemente, la concurrencia a ferias y mercados.

Sea por una sola de estas causas o por todas y alguna más que quizá aun no se haya documentado todavía, el caso es que se conoce un número considerable de piezas cordobesas por toda la Península y también, y muchas, en las Islas Canarias⁴.

En el Museo de la Colegiata de San Bartolomé de Belmonte (Cuenca), hay varias piezas de plata de origen foráneo. Entre las cordobesas sobresalen un conjunto de vinajeras y salvilla y un cáliz.

Las *vinajeras y salvilla*⁵ (lám. 1) son piezas con escasa decoración y por lo tanto no muy caras. Es frecuente en todos los momentos de la historia de la platería, incluso en el que fueron hechas estas obras que, junto a piezas de una gran

4 J. HERNÁNDEZ PERERA: "La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias", en *Archivo Español de Arte*, 1952, pp. 111-128; Idem: *Orfebrería en Canarias*, Madrid, 1955.

5 Plata en su color. Torneadas y fundidas. 12'5 x 4 cm. las vinajeras y 19'5 x 15 cm. la salvilla.

riqueza de motivos decorativos y por lo tanto muy caras, se hagan otras mucho más sencillas y más asequibles. Las vinajeras, bien proporcionadas, tienen un pie circular de no mucha altura, cuerpo panzudo y cuello alto. Las tapas constan de doble moldura convexa y un remate en forma de aro con perlititas y, en el centro, las letras A y V, respectivamente. Las asas, también de fundición, tienen forma de ese y el pico vertedor acaba en forma de cabeza de animal fantástico muy estilizado. Son lisas, reservando la decoración para el aro, las asas con hojas, asimismo estilizadas, y el pico. Tienen tres marcas, el león; ·A·/RUIZ; flor de lis/ARANDA.

La salvilla es rectangular, con los ángulos redondeados, y tiene ces y flores en el borde. Está marcada asimismo con el león y flor de lis/ARANDA, pero la tercera es ANTO[N]/IORVIZ.

La marca de marcador en las tres piezas es la que Bartolomé de Gálvez y Aranda utilizó entre 1759, fecha en que es nombrado marcador por primera vez, y 1768, ya que, en fechas posteriores, sustituye la flor de lis por los dos últimos números de la fecha. La del león es la de la ciudad y se corresponde con estos mismos años. Pero la duda surge en la de autor que, aunque obedece a un mismo nombre, Antonio Ruiz, es distinta la de las vinajeras de la de la salvilla. Ortiz Juárez no aclara nuestras dudas. La de las vinajeras la encontró en varias piezas fechadas entre 1771 y 1782, aunque, dice, muy bien pudo ser utilizada en fechas anteriores, mientras que la de la salvilla la encontró en dos piezas con la de marcador de Gálvez Aranda con la flor de lis y piensa que son de dos plateros distintos⁶. En un estudio posterior, Cruz Valdovinos aporta nuevos datos. Identifica ambas marcas como de un solo platero, Antonio Ruiz de León. La de la salvilla la ha visto en piezas de 1759 y 1760, aunque piensa que pudo haberla usado algún año más. La de las vinajeras la conoce desde 1767, pero también pudo usarla unos años antes⁷. Así pues, ambas nos sitúan, en principio, en los años sesenta, coincidiendo con la del marcador Aranda. A lo que no encuentro solución es al hecho de que ambas aparezcan en un mismo juego, aunque bien pudo pasar que, por las razones que fueran, ambas piezas formaran parte de dos juegos hechos en momentos distintos, pero no muy lejanos entre sí, que quedaron descabalados, y se unieron al ser llevados a vender fuera. Pérez Grande cita estas vinajeras y piensa que se trata de las compradas en la feria de 1779 “a un platero cordobés”, según el Libro de Fábrica⁸.

En la parroquia de Encinas Reales (Córdoba) hay un conjunto prácticamente igual al de Belmonte, incluso con medidas muy parecidas, pero marcado por José de Góngora y por Bartolomé de Gálvez Aranda en el año 1772, pues ya lleva la

6 D. ORTIZ JUÁREZ: *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980, num. 107A, p. 87; núms. 217A y 218B, p. 131.

7 J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico*, Madrid, 1982, p. 168.

8 M. PÉREZ GRANDE: *Ob. cit.*, p. 286.



LÁMINA 2. *Cáliz de Belmonte.*

cifra 72 sobre su apellido. Fue expuesto en Córdoba en 1993, y los autores del Catálogo dicen que el pico vertedor, con forma de animal fantástico, aparece en otras obras cordobesas de la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que el diseño de estas piezas debía ser frecuente en los talleres de la ciudad⁹.

El *cáliz* de la colegiata de Belmonte¹⁰ (lám. 2), aunque está cubierto de decoración, al ser ésta muy plana y sencilla, le da un aspecto mucho más simple de lo que acostumbran a ser las obras cordobesas de este momento. Tiene la base circular

9 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO: *Eucharistica Cordubensis*, Córdoba, 1993, cat. n.º 89, p. 85

10 Plata en su color. Torneado, repujado y cincelado. 27 x 14'5 x 8 cm.

con pestaña moldurada no muy saliente y zona convexa no muy abultada. El vástago se inicia con una pieza troncocónica sobre la que apoya el nudo en forma de jarrón, forma derivada de los del XVII rematados en un toro, pero fijada en esta nueva acepción en la primera mitad del XVIII. Sobre él un cuello que recibe la copa con la rosa rematada por una moldura. Toda la pieza está cubierta con una decoración rococó helicoidal a base de rayas y rocalla tímidamente marcada. En la base, además, hay medallones con los símbolos de la Pasión.

En el interior de la base tiene tres marcas, el león, flor de lis/ARANDA y AGUI/LAR. El león y la de marcador son las mismas que en la pieza anterior, es decir la de Córdoba y la de Bartolomé de Gálvez y Aranda anterior a 1769. En cuanto a la de autor, según Ortiz Juárez, hay varios plateros con el mismo apellido por estas fechas y no tiene base para decidirse por uno o por otro. En la *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* hay marcas muy parecidas a la de este cáliz hasta bien entrado el siglo XIX¹¹. Una vez más, lo mismo que en las vinajeras anteriormente estudiadas, la marca de Aranda fija las fechas. Estilísticamente, la tipología, tanto en lo que se refiere a la base circular como a la estructura del vástago, nos sitúa en los últimos años de la década de los cincuenta o primeros de los sesenta. Damián de Castro tiene piezas muy parecidas a ésta. Concretamente citaré la custodia de la parroquia de Santa Ana de El Guijo (Córdoba), que al estar marcada por Francisco Sánchez Taramas debió ser hecha como muy tarde en 1758. La decoración y su incipiente disposición helicoidal coincide también con las fechas antes indicadas¹².

En Barajas de Melo hay un *cáliz* típicamente cordobés de un modelo que difundieron, fundamentalmente, Damián de Castro y Antonio de Santa Cruz¹³ (lám. 3). La base, de perfil mixtilíneo, tiene una amplia pestaña y zona convexa abultada adornada con cabezas de querubines y rocalla. El vástago tiene forma de jarrón con nudo troncocónico invertido de base triangular con espejos separados asimismo por cabezas de querubines, de las que penden racimos de uvas, y alto cuello dividido en dos por una moldura. Finalmente, la copa tiene medallones de rocalla con los símbolos de la Pasión y entre ellos se repiten los querubines. Aunque los elementos iconográficos son escasos, nos llevan a un tema cristológico; eucarístico en las uvas del nudo y pasionista en la rosa. Todo nos habla de Cristo y la Salvación.

Tiene tres marcas en el interior de la base, el león; REPIS/O; 84/MARTZ. Las tres son ya bien conocidas. Por supuesto el león es la de la ciudad. La de autor hace referencia a Manuel Repiso (1750-1822) platero que representa la evolución del rococó al neoclásico. Tuvo una enorme actividad y sus obras aparecen por toda

11 D. ORTIZ JUÁREZ: *Punzones...*, nº 101A, p. 85. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, pp. 130 y 131.

12 NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRO: *Ob. cit.*, p. 208.

13 Plata en su color. 23 x 13 cm.



LÁMINA 3. *Cáliz de Barajas de Melo.*

España. Ortiz Juárez dudaba a quien atribuir esta marca entre los plateros de este apellido que había en Córdoba en los siglos XVIII y XIX, señalando sobre todo a Manuel y Francisco, aunque dice que éstos tenían marca propia M/REPISO y F/REPISO y reproduce las tres. En el Catálogo de la Exposición de 1973 ya había dicho que el más importante y conocido es Manuel, y entonces pasó por alto, sin dar explicaciones, el que se expusieran piezas con dos punzones diferentes, el que lleva la M y el que no lleva inicial del nombre¹⁴. Cruz Valdovinos, por su parte, opina que, efectivamente, el más importante y del que se conoce un mayor número de piezas es Manuel, poniéndole a la altura, en lo tocante a la calidad de sus obras, de Castro, Santa Cruz y Góngora. Este último fue su maestro. El autor conoce las

14 D. ORTIZ JUÁREZ: *Punzones...*, núms. 210, 211 y 212, p. 129. Idem: *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*, Córdoba, 1973, p. 117.

dos marcas ya citadas al hablar de la Exposición de Córdoba y ha visto REPIS/O hasta 1783 y M/REPISO a partir del año siguiente. Piensa que puede ser el mismo platero que cambia de marca, pero tampoco puede afirmarlo totalmente, pues hay piezas, entre las numerosas que cita, de las que no había podido comprobar personalmente la marca en aquellos momentos¹⁵. En el cáliz de Barajas de Melo la tercera marca es la de Mateo Martínez Moreno, que ejerció el cargo de marcador entre 1780 y 1804. La cifra sobre el apellido es difícil de leer, pero puede ser 84, lo que fecharía la pieza sin lugar a dudas.

Este cáliz es totalmente rococó aun y sigue fielmente el modelo creado por los plateros de la generación anterior, que tanto éxito tuvo. Es obra de gran calidad y se conserva en muy buen estado.

He dejado para el final la pieza más importante de las cuatro. Se trata del *cáliz* de Puebla de Almenara que es una obra de gran belleza y técnica magnífica¹⁶ (lám. 4). El pie es de perfil mixtilíneo y consta de amplia pestaña moldurada y cuerpo convexo muy abultado con la inscripción PARA NVTRA SENORA y tres medallones de rocalla separados por parejas de querubines, en cuyo interior hay relieves con el Sacrificio de Isaac, los Portadores de uvas y Sansón. El gollete, con adornos rococó, recibe el vástago que tiene forma de jarrón con nudo troncocónico invertido de base triangular y decoración ligeramente helicoidal, con guirnaldas de flores en las esquinas y en el centro de los tres lados símbolos de la Pasión, escalera, caña y velo de la Verónica. Un capitel bulboso, muy adornado, recibe la copa acampanada cuya rosa tiene cartelas separadas por parejas de querubines y racimos de uvas y en ellas el Cordero místico, el Pelicano dando de comer a sus crías y el Ave Fénix. Como se ve, la iconografía encierra todo un programa de la Redención, con historias cristológicas que prefiguran la Pasión y Salvación en el pie, la Pasión misma en el nudo y la Resurrección en la copa. Una vez más, vemos en una pieza de plata el mensaje fundamental del cristianismo.

Técnicamente es una pieza magnífica y su tipología y decoración se corresponden con un modelo típicamente cordobés, que, como dije en párrafos anteriores, se difunde gracias a las obras de Castro fundamentalmente, pero también de otros plateros, que se venden por toda España, uno de cuyos ejemplos más claros es esta pieza y también la de Barajas de Melo de un platero de una generación posterior.

Tiene tres marcas CAS/TRO, león, y flor de lis/Castro. Tanto la de autor, como la de marcador corresponden a Damián de Castro (1716-1793), uno de los más grandes artistas de la historia de la platería española. El problema del doble marcaje por parte de Castro está parcialmente resuelto. En este momento lo que sabemos por la documentación existente, es que Castro fue Marcador sustituto de Francisco Sánchez Taramas (1738-1758) el año 1758 hasta el nombramiento de

15 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J. M. GARCÍA Y LÓPEZ: *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979, p. 144-146.

16 Plata sobredorada. Torneada, repujada, cincelada. 26'5 x 15 x 8 cm.



LÁMINA 4. *Cáliz de Puebla de Almenara.*

Bartolomé Gálvez Aranda (1759-1772). Ramírez de Arellano, además, recoge un documento de 1779 en el que se le cita como fiel contraste, aunque el nombramiento oficial estuviese a nombre de otros plateros. Según la legislación vigente, solamente había un marcador en cada localidad, pero hay algunas otras ciudades en que, excepcionalmente, hubo dos como por ejemplo Madrid, por circunstancias especiales (Corte y Villa), y Salamanca a mediados del siglo XVIII y por muy

pocos años. Se conocen pocas piezas marcadas por Castro y otro platero como autor. Sin embargo son muchas las que llevan las dos de Castro a partir, más o menos, de 1777 y hasta su muerte. De momento la única solución aceptada es que Castro gozó de un privilegio especial para ello y es el único caso conocido, pues la legislación se oponía totalmente a que los plateros obraran así, ya que la labor de control quedaba desvirtuada¹⁷.

En la Exposición de Córdoba de 1773 se expusieron dos cálices muy parecidos a éste. Uno pertenece a la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella y está documentado en 1761. El segundo, que también se expuso en la de 1793, se conserva en la parroquia de San Nicolás de Córdoba, y en ambos catálogos está fechado entre 1770 y 1780. También en la iglesia de Santa María de la Palma de Algeciras (Cádiz) se conserva uno prácticamente igual al de Cuenca. Está marcado por Castro y Aranda en 1771. La única diferencia es que faltan los símbolos de la Pasión en el nudo. En la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, también de Algeciras, hay otro cáliz casi igual, éste con las dos marcas de Castro y la misma iconografía e incluso dispuesta en el mismo orden¹⁸. Pienso que el cáliz de Puebla de Almenara se podría fechar también en los años setenta.

En estas cuatro piezas vemos como los plateros cordobeses llevan para vender fuera de Córdoba todo tipo de piezas, sencillas o ricas, de plateros con más o menos fama y que las parroquias las compraban según sus posibilidades. En algunos lugares, como en la diócesis de Cuenca, surten zonas en las que, desde hacía tiempo, padecían fuertes crisis en la creación de obras de plata. En otras, como Valladolid, compiten con los plateros locales que aun mantenían un sentido creador y mucha actividad.

Con este pequeño estudio he querido aportar un grano de arena en el estudio de la expansión de la platería cordobesa a través de varias piezas conservadas en una provincia en la que hasta ahora no se había hecho hincapié en el tema.

17 D. ORTIZ JUÁREZ: *Punzones...* pp. 101-102. J.M. CRUZ VALDOVINOS: "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Don Damián de Castro", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1982, pp. 327-350.

18 D. ORTIZ JUÁREZ: *Exposición...* núms. 157 y 168, pp. 77 y 81; NIETO CUMPLIDO Y MORENO CUADRO: *Eucarística...* n° 85, p. 82. L.C. GUTIÉRREZ ALONSO: "Aportaciones al catálogo de los plateros Don Damián de Castro y Don Antonio José de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte", *Archivo Español de Arte*, 1993, p. 158.

Marcas madrileñas en dos piezas de Granada

FERNANDO A. MARTÍN
Patrimonio Nacional

El estudio del arte de la platería en Granada es, aún hoy en día, una de las asignaturas pendientes para los especialistas en el tema, a pesar de los múltiples esfuerzos hechos por los investigadores granadinos, por ello, y con el deseo de dedicar este texto a un buen amigo del pueblo de Alhendin, escribo estas líneas para dar a conocer dos piezas fundamentales y muy singulares del arte de la platería que se localizan en dicha capital.

Mi amigo Francisco, hermano y cofrade de la Muy Antigua, Real e Ilustre Hermandad Sacramental del Santísimo Cristo de San Agustín, ponía tal cuidado, dedicación y amor en las labores con su hermandad, que más parecía un conservador al uso, que un sacerdote, y lo digo por el hecho que en algunas ocasiones solía compartir conmigo algunas de sus preocupaciones por la manipulación y conservación de las obras de arte que aún conserva dicha hermandad. De esta manera pude conocer algunas de las piezas de su pueblo, así como otras que se conservan en el convento del Santo Ángel Custodio de la capital del Darro. De entre estas últimas he seleccionado dos para darlas a conocer aquí por su singularidad tipológica y por su relación con la platería madrileña.

En primer lugar, y siguiendo un criterio cronológico, catalogamos una pieza de uso civil, cuya tipología es escasamente conocida y, desde antiguo, se ha tenido y se tiene, entre los hermanos, como la urna de votaciones, aunque sería más correcto e incluso más gráfico denominarla “Olla de Votaciones” (lám. 1). Esta denominación aparece recogida en inventarios y otros documentos relativos a la vida cotidiana de diferentes hermandades, localizadas en diferentes puntos de nuestra península a lo largo de todo el siglo XVII.



LÁMINA 1. *Olla de votaciones. Granada.*

La urna electoral usada desde la época clásica tenía la forma usual de un vaso en forma de bolsa, con un asa pegada a la panza y boca ancha, del tipo de olpe griego. C. de las Casas en 1570 hace referencia al vaso antiguo para denominar la urna de voto; solían ser de barro a modo de ánfora. Con el paso del tiempo y el cambio de las modas, su material varió a metal: cobre o plata, y su diseño y estructura se ajustaría a lo que hoy en día denominamos jarro. Siguiendo esta tipología se conocen dos modelos en el siglo XVIII, una pareja en el Ayuntamiento de Córdoba, con profusa decoración cincelada de estilo barroco, en la panza y tapa, con un pez a modo de delfín por asa, realizada por Juan Sánchez Izquierdo en 1731 (Dionisio Ortiz, 1973, nº 110) y otro par en el Ayuntamiento de Granada, de estilo rococó, algo tardío, cuya superficie presenta ingletes, sin tapa y con un asa de múltiples tornapuntas, realizado, al parecer, por Salvador Zamora en 1795 (Capel, pág. 414).

Otra tipología responde a las jarras, de dos asas, como las de la Universidad de Sevilla, fechadas en 1800 y de muy depurada decoración neoclásica (Sanz, 1986, pág. 106 y Cruz, 1992, nº 145).

A otra tipología diferente responden las conservadas en el museo de Antequera (Sánchez-Lafuente, 1993, pág. 232); son dos copas con tapa y se realizaron para las votaciones de la Colegiata en 1757, por el platero de fábrica Juan Gálvez. Su



LÁMINA 2. Olla con las téseras.

decoración se localiza en la tapa, el astil y pie, con tornapuntas, espejos y hojas muy esquemáticas y todo ello cincelado. Las copas son lisas. Nos resulta muy curioso que, al ser piezas destinadas para su uso en un recinto religioso, la tipología responda a un modelo de cáliz con tapa y no al de jarro que hemos visto antes; de este tipo se usan en San Pedro de Roma, por lo que podemos establecer una diferencia tipológica en función de su uso: civil o religioso.

El modelo que hoy presentamos aquí corresponde al siglo XVII, ya que en su base se localizan dos marcas, una en dos renglones en la que se puede leer: “ANDR../MVDAR..; y de la otra sólo se aprecia un remate de corona y la esquina derecha de un escudo. Estas dos marcas pertenecen al sistema de marcaje de Madrid, la segunda de ellas, la más incompleta, la interpretamos como la marca de Villa y la segunda es la que corresponde al marcador Andrés Mudarra, que actúa como tal en la segunda mitad del siglo XVII y pertenece a una familia de plateros de origen italiano, establecidos en Castilla la Vieja desde el siglo XVI y llegados a la Corte madrileña algunos años después del traslado desde Valladolid.

Esta cronología se corresponde también por su diseño y decoración. Su forma está en consonancia con una olla, como decíamos más arriba, la cual ya se definía en el Covarrubias (1611) como: "... hacense de cobre o plata, con asa de caldero, siendo por abajo angosta y sube en proporción, formando una ancha barriga, estrechándose algo al formar el cuello, deja grande la boca y se le pone su asa para manejarla".

Salvo que en esta definición no se menciona la tapa y la referencia al asa, es más de olla de cocina, que se ajusta al cuerpo y no a la tapa; el resto de la descripción que se hace de ella coincide plenamente con la que aquí presentamos. La tapa va engoznada al cuerpo con doble bisagra, ya que solo se debía de abrir levemente para introducir en su interior las téseras de los votos. Éstas aún se conservan dentro de la misma, son de madera y huecas para introducir en su interior las papeletas con el voto (lám. 2). Así pues, el asa con que se remata tiene un carácter más funcional que decorativo, ya que no sólo sirve para abrirla sino también para trasportarla.

Presenta una decoración cincelada de tipo vegetal, muy simple y dispuesta simétricamente, en la que alternan flores, a modo de rosas abiertas, con una especie de palmera muy esquemática y en nada naturalista, aunque lo pretende. La misma decoración se repite en la tapa, pero las flores en este caso están invertidas y en el casquete en el que se remata va un pájaro. Su base cóncava presenta una roseta simple con pétalos lineales y cuyo centro está imbricado.

Al no presentar otra marca personal sospechamos desde hace tiempo que la pieza no es madrileña y que está solo se remarca en la Villa y Corte, según establecía la legislación vigente. Esto se viene a corroborar por el diseño y la factura de la decoración que presenta, que en nada se asemeja a lo que conocemos de la platería madrileña del momento. Pero, en cambio, si presenta paralelismos tipológicos y decorativos con una urna que se conserva en la Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Consolación del pueblo sevillano de Umbrete (Sanz, 1995, nº 57). En la actualidad sirve como urna de Jueves Santo, pero en su origen debió ser utilizada como olla de votaciones, dado el paralelismo tipológico de ambas (lám. 3).

La olla sevillana fue catalogada por la Dra. D^a. M^a. Jesús Sanz Serrano como pieza cercana a la platería de Lima o Cuzco, hecho que se pone de manifiesto al compararla con piezas peruanas que se conservan en Navarra. Sobre todo en el desarrollo y utilización de esas flores multipétalas, a decir de la Dra. Sanz Serrano, y también de las aves tan esquemáticas. Esta misma decoración se repite en la olla de Granada, por lo que no dudamos en situar esta pieza granadina en la misma zona de influencia, Lima o Cuzco. No debemos olvidar que la plata manufacturada pagaba menos impuestos o aranceles a la hora de importarla desde América.

Más tardía es la segunda pieza que aquí presentamos; se trata de una custodia con una tipología muy singular, representa un espectacular Pelicano (láms. 4 y 5), que se puede admirar durante la estación de penitencia que realiza la Hermandad,

LÁMINA 3. *Olla de Umbrete.*

el Lunes Santo, ya que ésta se coloca en el frente de la afiligranada madera del paso del Cristo de San Agustín. Fue un encargo de la comunidad de religiosas clarisas a finales del siglo XVIII.

Su singularidad reside en el hecho de que en esta pieza coinciden dos aspectos fundamentales de la iconografía cristiana, por un lado la imagen del Pelicano, que a lo largo del arte cristiano se vincula de forma carismática con el alter ego de Cristo, como el lagar místico; y por otro, al contener y exponer la Sagrada Forma dentro de él, en su pecho, se reafirma como el propio cordero místico, de tal manera que refleja de forma clara la función crónica de la figuraciones del Cordero Místico sobre el altar, mostrándonos la relación personal de Cristo con sus fieles a través de la Eucaristía (para ampliar esta idea consultar Sánchez López, 1991, pág. 127).

Con esta doble función tan clara no se conoce ninguna pieza en la platería española, pues la figura del Pelicano se ha utilizado como elemento decorativo en portaviáticos, puertas de sagrario o urnas de Jueves Santo, pero no como un modelo tipológico; en esta línea sólo conocemos el extraordinario y volumétrico



LÁMINA 4. *Custodia del Convento del Santo Angel.*



LÁMINA 5. *Perfil del pelicano.*

Pelícano de Arequipa (Perú), atribuido al platero Marcos del Carpio, realizado como urna de Jueves Santo en 1750, en cuya cresta y corazón van engarzadas esmeraldas y rubís, pero al ser arca eucarística, no muestra la Sagrada Forma como la custodia granadina.

Como ya he dicho, el encargo fue realizado por la abadesa del convento del Ángel Custodio, Sor Rosalía de San Miguel, a un platero madrileño, a través del cura párroco D. Miguel de Crayvinquel, según la correspondencia que se conserva en el convento. Y por ella también sabemos que la obra se hizo entre julio de 1796 y mayo del año siguiente, concretamente el agente de la comunidad les anunciaba en una carta del 16 de mayo que el Pelicano había salido de Madrid el día 13 del mismo mes, “...en dos cajones grandes, con toda la reserva y previsión imaginable para que llegue sin el menor quebranto, Vm. facilite que en la Aduana no los abran, ni en el convento, otro que Blasito, el que observando las instrucciones que remití lo sacará y hará todo bien...”

En la misma carta del 16 de mayo, Miguel de Crayvinquel dice que le manda la cuenta de los gastos que se han hecho y el importe de toda la obra que queda ya

LÁMINA 6. *Detalle del pico del pelicano.*

satisfecho hasta el último maravedí, todo lo cual ascendió a la cantidad de treinta y cinco mil quinientos dieciséis reales, casi el doble de lo que se pensaban gastar según las apreciaciones hechas un año antes. La pieza pesó trescientas veintisiete onzas y el gasto final se aprobó y ajusto como era costumbre tras la evaluación de la obra por otros maestros plateros. En ninguna de las cartas que se conservan, o en las que nosotros hemos manejado, consta el nombre del platero que realizó esta bella pieza.

El sistema de marcaje que hemos localizado en ella corresponde al de Madrid con las marcas correspondientes de Villa y Corte y la cronológica del año 1797, la personal del platero se presenta en un renglón y se lee .ORIN, la cual interpretamos como de Juan Enrique Morín, platero de origen francés, al que tenemos documentado en Madrid desde 1785.

La pieza ya en su momento causó admiración y así lo manifiesta el mismo Crayvinquel en su carta del 12 de mayo de 1797, cuando dice: “... yo celebraré haber acertado al llenar el pensamiento de la comunidad y queden gustosas, que este será mi mayor premio, después de sus oraciones por los pasos que he dado hasta su conclusión. EL ha gustado mucho a aquellos que lo han visto, sin exceptuar a los facultativos, admirando todos la novedad del pensamiento, y la perfección de la obra, que se reputa por original, y por tanto ha sido más plausible el vencer sus dificultades.....”.

No podemos añadir otra cosa ya que tipológicamente es una novedad y la perfección de la obra está perfectamente conseguida, con el efectismo de los esmaltes y piedras preciosas en los ojos y pico (lám. 6), de vivos colores, que realzan sobre manera la viveza del ave, así como el tratamiento naturalista del plumaje cincelado que, trabajado de forma minuciosa, se ajusta perfectamente a su volumen.

BIBLIOGRAFÍA:

- CAPEL MARGARITO, M. (1986): "Orfebrería granadina II". Diputación. Granada.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1992). "Cinco siglos de platería sevillana". Catálogo de la Exposición. Sevilla.
- MARTÍN, F. A.: (1997). "La olla de votaciones de la Hermandad.....". El Muñidor. Nº 10. Boletín de la Hermandad.... Granada.
- ORTIZ JUÁREZ, D. (1973). "Orfebrería cordobesa". Catálogo de la Exposición. Diputación. Córdoba.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (1993). Catálogo de la platería del Museo Municipal de Antequera. Málaga.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (1991). "Iconografía e iconología del pelícano....". Boletín de Arte. Nº 12. Málaga.
- SANZ SERRANO, Mª J. (1986): "Artes ornamentales". Universidad de Sevilla. Patrimonio Monumental y Artístico. Sevilla.
- (1995): "La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental". El Monte. Sevilla.

Jocalias artísticas del siglo XX: aportaciones al conocimiento de las obras del Taller madrileño de Félix Granda

ROSA MARTÍN VAQUERO
Doctora en Historia del Arte

INTRODUCCIÓN

En la colección de platería del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria se exponen un importante número de piezas de platería religiosa de los siglos XIV-XX. Del último cuarto del siglo XIX y primera mitad del XX, período al que corresponden los estilos modernista y eclecticismo con los “neo” imperantes en esos momentos, tenemos un número importante y significativo de obras. En este estudio nos vamos a centrar en tres extraordinarias piezas, apenas conocidas, realizadas en los Talleres de Arte Granda de Madrid, las cuales están marcadas y firmadas por el artífice.

Tipológicamente estas obras responden a una arqueta eucarística, y dos grandes y magníficas custodias ostensorios de las llamadas portátiles o de mano, de templete y de tipo sol, obras creadas para guardar y exponer el cuerpo de Cristo para su veneración.

1. LOS TALLERES DE ARTE GRANDA EN LOS SIGLOS XIX Y XX: CONTEXTO CULTURAL Y ARTÍSTICO

Los talleres de Arte Granda de Madrid fueron creados por el artífice Félix Granda y Buylla (1868-1954). Este sacerdote y orfebre emprende la tarea de renovar la estilística del arte Sacro. Inicia su actividad en 1891, establece sus talleres en el Hotel de las Rosas, en el Paseo Izquierdo del Hipódromo, junto con las viviendas de sus familiares –compartía con sus tres hermanas, que colaboraban con él– y otras personas que allí trabajaban. El concepto y espíritu de su arte, nos lo deja patente en el Propósito de su libro; a este respecto señala: “No siendo mi objeto escribir un libro acerca del Arte cristiano y su simbolismo, sino mostrar sólo el espíritu que informa mi labor...”. Añade además “...Tengo costumbre de escribir, sobre todo cuando pretendo construir algún objeto religioso, en donde el detalle más pequeño es grande, notas que me sirven como normas para hacer mis dibujos; éstas, hechas sólo para mi uso, son las que publico”¹.

La fecunda producción artística de estos talleres han dejado un gran número de obras tanto dentro como fuera de España. En sus inicios así lo manifestaba José María de Cos, Arzobispo de Valladolid, en la carta que le envió el 7 de noviembre de 1910 sobre sus éxitos en España e Hispanoamérica y además añadía “...las obras de arte que salen de sus talleres se abrirán también camino en las naciones europeas...”². Aún no se conoce una completa catalogación de las obras por él realizadas. En este sentido, la profesora Kawamura en “Contribución al conocimiento...”, recoge el estado de la cuestión en cuanto a las publicaciones que sobre este artista se han realizado, así como los estudios que se están llevando a cabo por investigadores como Luis López que trabaja sobre las actividades artísticas de Félix Granda³. En concreto, sobre Gerardo Díaz Quirós, que trabaja también sobre este artífice, señala que tiene presentado un trabajo en la Universidad de

1 GRANDA, F., *Talleres de Arte. Hotel de las Rosas. Madrid: Paseo Izquierdo del Hipódromo*. Madrid. 1911, pp. 33 y 34.

2 GRANDA, F., *Talleres de Arte...*, ob. cit. pp. 6. Se reproduce la carta del Excmo. e Ilmo. Sr. D. José María de Cos, Arzobispo de Valladolid, enviada a Sr. D. Félix Granda y Buylla. En concreto sobre estas notas que alude, y de las que dice no conservar todas, pues las primeras las enviaba junto a las obras. Tenemos constancia de las notas enviadas para la custodia de la parroquia de San Pedro y la del convento de las Hermanas Carmelitas, que daremos a conocer más adelante.

3 KAWAMURA KAWAMURA, Y., “Contribución al conocimiento de las obras de Talleres de Arte”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, págs. 195-211. En este estudio la profesora Kawamura recoge además otros historiadores que han trabajado sobre el tema como Demetrio ZURBITU, *Los Talleres de Arte y la renovación del arte litúrgico*. Madrid, 1929. Nos da a conocer varias obras inéditas de la comunidad benedictina de San Pelayo de Oviedo y de la parroquia de Santa María de Pravia, realizadas en estos talleres: una Urna de San Pelayo, una lámpara, un Sagrario y una Custodia de tipo Sol, que como más adelante veremos guarda bastante similitud, con otra custodia de la iglesia de San Pedro de Vitoria, que estudiaremos más adelante.

Oviedo 2000, inédito, y del que se espera una investigación más completa como Tesis Doctoral⁴.

Su abundante producción artística se haya repartida por museos, colecciones públicas y privadas de nuestro país, del resto de Europa, Estados Unidos y Asia, destacando entre otras muchas obras, los sagrarios y tabernáculos extraordinarios que él elaboró y que hoy nos encontramos en parroquias y capillas, bien sean públicas o privadas; sirvan de ejemplo las que tenemos documentadas en Vitoria así como otros encargos para el resto de España y para el Extranjero, muy especialmente para Estados Unidos, México y Sudamérica⁵.

Es de destacar como el espíritu del artífice caló muy hondo, continua y hoy pervive en los Talleres de Arte Granda, que utilizando las técnicas modernas, pero compaginadas con lo artesanal, crea obras únicas, no de producción en serie, sino que cada objeto es realizado de manera artesanal, siguiendo, cuando el cliente lo desea, sus indicaciones específicas⁶. En esta misma línea y en las mismas fechas trabajaron los plateros Hermanos Hernández, primero en Valladolid, donde se forman y más tarde, becados en París por la Junta de Ampliación de Estudios, a su regreso a España instalan su taller en Vigo⁷.

Se da la circunstancia de que a pesar de los avatares sufridos en España en los siglos XIX y XX, con las desamortizaciones y las guerras, además de una gran pérdida de la capacidad económica por parte de la Iglesia, la necesidad de volver al culto facilitó que en el último tercio del siglo XIX y primero del XX se realizaran

4 Recientemente hemos tenido noticia de que el profesor Gerardo Díaz Quirós ha leído su Tesis Doctoral "Félix Granda Buylla (1868-1954) y talleres de Arte: un siglo de arte sacro en España", el día 25 de febrero de 2005 en la Universidad de Oviedo, obteniendo la máxima calificación, siendo muy elogiada por catedráticos de reconocido prestigio, por lo que esperamos su pronta publicación. En Estudios de Platería San Eloy, 2003, publicó: "Notas acerca del estudio de la plata en el siglo XX. Una aportación: "Talleres de Arte Granda", págs. 169-189.

5 Refiriéndonos a la zona que nos ocupa, conocemos varias obras más realizadas por este artífice para las iglesias y conventos vitorianos, como otra custodia pequeña de esta misma comunidad de Carmelitas, que utilizan en sus celebraciones, el sagrario realizado para la parroquia de San Miguel, y que hoy se encuentra en la iglesia del convento de María Inmaculada (conocida como iglesia de San Antonio) y otras que serían material para otro trabajo. Tenemos que en el Boletín electrónico de Talleres de Arte Granda, respecto a los proyectos de las obras realizadas para el País Vasco, se citan varios sagrarios para la Casa Madre de las Siervas de Jesús (Bilbao), Capilla Fundadora; para las Siervas de Jesús de Deusto, capilla de la residencia de ancianos. En Vitoria, para el convento de las Hijas de María Inmaculada, capilla de la Comunidad, y para las Siervas de Jesús, capilla de la casa natal de la fundadora.

6 Esto pudimos comprobarlo en las *II Jornadas de gestión de Patrimonio Cultural. Catalogación y Conservación de Obras de Orfebrería*. Celebradas en Alcalá de Henares (Madrid), los días 15 y 16 de noviembre de 2004. Organizadas por la Fundación Félix Granda, en las que participaron grandes investigadores especialistas de este tema, entre los que nos encontramos. Todos los asistentes fuimos invitados a visitar los talleres y obradores y poder apreciar el trabajo que estaban realizando todos sus empleados, desde el diseño, pasando por la elaboración y acabado de las obras.

7 BRASAS EGIDO, J.C. "Los Hermanos Hernández y la orfebrería religiosa Art Déco en España". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, págs. 97-109.

un importante número de piezas litúrgicas, algunas con frecuencia de escaso valor de producción seriada y con materiales de escaso valor, que luego se doraban o plateaban. Pero a pesar de todos estos avatares tenemos obras fechadas en este primer tercio del siglo XX realizadas en plata y oro de extraordinaria calidad, con adornos de oro, esmaltes y piedras preciosas. Esta demanda hizo que se reavivaran los talleres locales, e incluso se hubo de recurrir a piezas de importación sobre todo de talleres franceses⁸.

Nuestro propósito con esta aportación es dar a conocer estas magníficas obras a las que hemos aludido, realizadas por este singular artífice: la arqueta eucarística, realizada para el monumento del Jueves Santo (donde quedaba depositado el Cuerpo de Cristo) que se colocaba en la Catedral de Santa María y las dos custodias ostensorios de la parroquia de San Pedro y la de las Hermanas Carmelitas de la Caridad de Vitoria. Las dos primeras fruto de la donación de personas piadosas muy devotas del Santísimo Sacramento, al cual ofrecieron incluso sus propias joyas para que fueran incrustadas en las obras, pues querían que estuvieran cerca del Cuerpo de Cristo, y contribuir así a su mayor grandiosidad⁹. Los pilares básicos para este estudio serán las propias obras y los documentos que de ellas se han conservado.

Hemos de señalar que existe un desequilibrio en cuanto a la producción de estudios dedicados a la platería respecto a otras artes, acentuado en estos siglos XIX y XX. Ya aludíamos a este respecto en nuestro estudio: *Platería vitoriana del siglo XIX...*¹⁰, donde señalábamos la escasez de estudios de esta época y como el profesor Cruz Valdovinos en su trabajo sobre “La platería española del siglo XIX: estado...”¹¹ había llamado la atención y ponía de manifiesto este tema. A este respecto el profesor Gerardo Díaz sigue insistiendo sobre el tema¹². No obstante, se van realizando cada vez más estudios sobre el arte de estos siglos, sirvan de

8 Sirva de ejemplo en el caso de Vitoria: MARTÍN VAQUERO, R. *Platería vitoriana del siglo XIX: El taller de los Ullivarri*. Vitoria, 1992, donde ponemos de manifiesto esta problemática con los condicionantes que tuvo, y la brillantez de algunas de las piezas que salieron de sus talleres. En este contexto de que la producción artesanal no fue suficiente para la demanda que las iglesias, capillas y conventos exigían, unido a las piezas provenientes de devoción de particulares que preferían talleres foráneos, se encuadran estas obras realizadas por los talleres de Arte Granda de Madrid para la ciudad de Vitoria.

9 En este sentido nos consta y así lo manifiesta doña Fidela Ayala que en 1918 dona sus joyas para que se coloquen en la custodia de las Madres Brígidas de Vitoria y en la cita textual se recoge “... para se coloquen lo más cerca posible de Jesús Sacramentado”: MARTÍN VAQUERO, R. “Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria”. *Homenaje al Profesor Hernández Pereda*. Madrid, 1992, págs. 695.

10 MARTÍN VAQUERO, R. *Platería vitoriana del siglo XIX...*, ob. cit, págs. 29-34.

11 CRUZ VALDOVINOS, J.M., “La platería española del siglo XIX: estado de la cuestión, nuevas aportaciones, propuestas de investigación”, *II Congreso de Historia del Arte, ponencias y comunicaciones*. Valladolid, 1978, págs. 91-104.

12 DÍAZ QUIRÓS, G., “Notas acerca del estudio de la plata en el siglo XX. Una aportación: “Talleres de Arte Granda”, *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pág. 169-189.

ejemplo algunas de las últimas publicaciones del siglo XX de los profesores Bertos Herrera y Brasas Egido, así como otras realizadas por nosotros¹³.

2. EL ARTÍFICE Y LAS OBRAS: CREACIÓN E IDENTIDAD

Es importante conocer a un artista para poder valorar sus obras en su justo término, la época en la cual se realizan, así como los acontecimientos históricos, políticos, económicos y sociales que influyen de manera importante en la creación y realización de las obras; pero es, sin duda, la profundidad del pensamiento de nuestro artista que aúna la profesión de sacerdote y su especial formación artística, el factor significativo que se verá reflejado en sus obras.

Hemos aludido anteriormente como él mismo manifiesta que su objeto es mostrar el espíritu de su labor y como explica que para hacer el arte que se propone "...es importante vivir dentro de un medio de higiene moral y física, teniendo siempre ante nuestros ojos los ejemplos del arte más refinado en representaciones gráficas y plásticas, una biblioteca escogida, formándose en un museo de arte antiguo y moderno". Así justifica la creación de su Taller en la parte más sana de Madrid, justamente a la parte izquierda del Hipódromo, "unos edificios rodeados de jardines y donde los estudios, talleres y casas-habitaciones son amplios y el aire y la luz entran a raudales"¹⁴.

De todos es sabido que la naturaleza es la principal inspiradora de todos los artistas, en sus formas y modelos, y como a partir del Impresionismo la luz y el color son elementos fundamentales pasando a ver en las obras el momento, en los movimientos y el color, en su infinita variedad de matices en los distintos momentos del día, elementos a los que no llegó anteriormente la imaginación del artista. En este sentido para Félix Granda no era suficiente admirar sólo el mundo que nuestros ojos ven. Es un placer grande estudiar la naturaleza con amor hasta en los detalles más pequeños, y este estudio convertirlo en un culto a Dios y procurar hacer legibles a todos en páginas de piedra, en oro y plata, en la luz y en el color, los misterios santos.

Para nuestro artista el arte por él elaborado está en la línea de Monseñor Marcharl, quien refiriéndose al arte sagrado "...todo vive, todo habla, todo enseña: sus edificios, sus vasos sagrados, sus ornamentos, sus ritos y ceremonias: en una palabra, todo corresponde a los misterios que venera, a las verdades que

13 BERTOS HERRERA, P., "La corona de Nuestra Señora de las Angustias de la Alhambra de Granada". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pág. 87-96. BRASAS EGIDO, J.C., *Los Hermanos Hernández. Orfebres y esmaltistas Art Déco*. Valladolid, 2003. MARTÍN VAQUERO, R., "El eclecticismo en la orfebrería alavesa a fines del siglo XIX y comienzos del XX". *Actas IX Congreso español de Historia del Arte*. León, 1992, págs. 487-497. Ibidem. "Plateros vitorianos del siglo XIX y sus obras". *KULTURA*, nº 3. (2ª Época, Junio, 1991), págs. 19-31.

14 GRANDA, F., *Talleres de Arte...*, ob. cit. pp. 33.

predica, a las leyes que observa...”¹⁵; y en este sentido el mismo Félix Granda manifiesta que se propone hacer un arte con recuerdos del pasado, donde el espíritu bíblico palpita, y que este arte sea vivo, por estar unido al tronco de las tradiciones, y porque, siendo del pasado, corresponda a las necesidades del presente.

En las obras que damos a conocer y estudiaremos a continuación podremos apreciar este espíritu que nos manifiesta su artífice, el cual ha quedado plasmado tanto en los modelos utilizados como en la decoración e iconografía que aparece en las piezas. Es interesante destacar las “notas”, como él las llamaba, que elaboraba cuando creaba una obra y que en muchas ocasiones entregaba junto con la pieza terminada, justificando su creación, teniendo en cuenta el fin para el que eran creadas, así como los materiales empleados y los dibujos y símbolos que en ellas había labrado¹⁶.

Respecto a estas “notas” que el artista escribía y entregaba junto a las obras realizadas para que pudieran apreciar lo allí representado: “...los detalles y dibujitos que tiene la custodia”, así aparece en una de las notas que acompañaban a la custodia de las Carmelitas de la Caridad. Esta nota está mecanografiada a máquina en papel cuartilla, no exenta de pequeñas tachaduras en algunas letras. En cuanto al contenido en ella podemos señalar la minuciosidad de como describe cada uno de los detalles de la pieza, señalando los aspectos más insignificantes, la simbología utilizada y su significado, así como la fuente de inspiración y los materiales utilizados en su elaboración (Apéndice. DOC. 5). También junto a estas notas, se conserva una fotografía antigua (9 x 13) en blanco y negro, que envió desde Madrid, de la obra terminada¹⁷.

Junto a la nota mencionada, se conserva otro documento, al igual que el anterior mecanografiado a máquina, en 1/4 de cuartilla, en el que explica el sistema de como armar las andas, “Modo de armar las Andas”, que también responde a una minuciosa descripción de como engarzar las barras sobre la base, así como deben ir las columnas y cuando se han de colocar las tuercas y tornillos, detallando como deben ir los remates, las varas y boliches para que todo ello encajara. Estas andas, sin duda, se hicieron al igual que la custodia en el Taller de Arte Granda, para sacar en procesión la custodia, pues su tamaño está en franca contradicción

15 Del prólogo que Monseñor Marchal, Obispo de Belley, hizo a la segunda edición del *Diccionario de Antigüedades Cristianas*, del Abate Martigny. Año 1894.

16 Se conocen las “notas” enviadas junto con la custodia realizada para el noviciado de las Carmelitas de la Caridad de Vitoria, y las de la custodia de la iglesia de San Pedro de Vitoria. Recogidas en los Archivos del Convento; y en el Archivo Parroquial de la iglesia. A.H.D.V. SAN PEDRO. Copiador de Cartas y Oficios. Años 1860-1917, n° 129, s/f. Lib. Actas de la Parroquia que comienza en 1912, f. 32 y 33. (Este libro en la actualidad no se encuentra).

17 Queremos agradecer a las Hermanas Carmelitas de la Caridad su disposición para que pudiéramos realizar el estudio de la pieza facilitándonos estos documentos.

con el significado estricto de estructura portátil¹⁸. Sabemos que se utilizaban antiguamente para sacar en procesión la custodia por la propia huerta del convento, en las grandes solemnidades del Corpus Christi, como recuerdan todavía algunas hermanas que actualmente conviven en la casa¹⁹.

Con respecto a la custodia de la parroquia de San Pedro, no se ha conservado la “nota” original, pero nos consta su realización por la descripción que se hace en los libros de la Parroquia. La tenemos documentada en el libro: “Copiador de Cartas y Oficios 1860-1917”. En fecha 9 de noviembre de 1914, consta la donación que hace doña Rosario de Ajuria, vecina de Madrid y antigua feligresa de San Pedro; entre los objeto que envía se recoge: un mantón de Manila para el Palio y una custodia que se hizo en Madrid en los talleres de orfebrería de Granda y Buylla. Se dice que en esta fecha se agradezca el envío a don Luis Ortiz de Zárate, su esposo, que cumpliendo la voluntad de su esposa ha remitido ambas obras²⁰ (Apéndice DOC. 1).

Más interesante es la copia del Acta que en este mismo libro se recoge el día 23 de septiembre de 1915, con motivo de dar cuenta el presidente de la Junta de la Fábrica de San Pedro, agradeciendo a don Luis Ortiz de Zárate la custodia enviada a la parroquia, cumpliendo la manda testamentaria de su esposa ya fallecida, teniendo en cuenta tan extraordinaria y novedosa obra, así como el haber él mismo donado sus joyas, junto a las de su esposa, para mayor enriquecimiento de la custodia²¹ (Apéndice DOC. 3).

El libro de Actas de la Parroquia de San Pedro que da comienzo el día 12 de enero de 1912, en el acta de 21 de septiembre de 1915, los fols. 32 y 33, es aún más explícito que el Copiador. Hace una descripción minuciosa de la Custodia, así como de sus donantes, encargo de la Sra. D^a Rosario de Ajuria e Idígoras (q.e.p.d.), entregada por su viudo don Luis Ortiz de Zárate y Errauz, vecino de Madrid, donde había sido confeccionada en la fábrica de objetos artístico y religiosos dirigida por el Sr. Granda y Buylla. Tan minuciosa descripción en cuanto a los materiales de que se compone, y la cantidad utilizada de cada uno de ellos, así como su peso, responde a que también esta custodia llegó acompañada de una “nota” del artífice, como la custodia anterior, pero ésta no se ha conservado, según

18 HEREDIA MORENO, M.C., “De arte y de devociones eucarísticas: las custodia portátiles”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pág. 163-181. En él hace unas certeras precisiones en los referente a las “custodias portátiles” en cuanto a su consideración por su tamaño, e incluso añade “... en principio consideramos “custodias portátiles”, a toda la que no es de asiento, sea cual fuere su tipología”.

19 A.P. Carmelitas de la Caridad. Vitoria. Casa Madre. Agradecemos a las Hermanas y a la Madre M^a Asunción el habernos comunicado estos datos, que nos confirman el empleo de las andas, para estas custodias que, aunque denominadas “portátiles”, necesitaban de andas para poder sacarlas en procesión.

20 A.H.D.V. SAN PEDRO (VITORIA). Copiador de Cartas y Oficios 1860-1917, n^o 129, s/f.

21 A.H.D.V. SAN PEDRO (VITORIA). Ibidem. Acta de 21 de septiembre de 1915.

lo dicho, lo que a su vez cuenta con la dificultad de que tampoco se conserva el citado libro²².

No obstante, la traducción manuscrita que de este libro hizo la historiadora e investigadora del arte alavés, Portilla Vitoria, que se conserva en la Parroquia, nos da absoluta garantía de la fidelidad de que responde al acta textual del libro²³ (Apéndice DOC. 2). Además tenemos como posteriormente nos consta la extensa referencia que se hace de esta custodia en el Inventario de 1938, en el que además de recoger un resumen de la pieza, sus donantes, taller dónde se realizó, material en el que estaba elaborada, algunas de las piedras más importantes y el peso total de la custodia; al margen, a lápiz, nos especifica: “En la actualidad está muy estropeada y tiene rota la cruz que cima”²⁴ (Apéndice DOC. 4).

De la arqueta-relicario de la Catedral de Santa María de Vitoria, no hemos encontrado la documentación al respecto, no se recoge en el Catálogo Monumental, estaba guardada en Depósito del Obispado, donde primeramente la vimos y pudimos estudiarla. Con la inauguración del Museo Diocesano de Arte Sacro, se sacó a la luz y dónde actualmente se encuentra. La dimos a conocer por vez primera en el Libro-Guía del Museo que se editó con motivo de la inauguración, en que se presentan las distintas Secciones del Museo, realizando un estudio histórico-artístico de las Secciones que lo componen, por los especialistas que se han ocupado de las mismas, mostrando algunas de las obras más importantes de cada Sección con su estudio²⁵.

22 Consultado el archivo de la iglesia de San Pedro en el A.H.D.V., nos hemos encontrado que este libro no se conserva actualmente, pero en el Archivo Parroquial guardan unas notas sacadas de dicho libro por la Historiadora de Arte e investigadora doña Micaela J. Portilla Vitoria, la cual debió consultarlo cuando el archivo se encontraba en la Parroquia y dejó esta notas manuscritas de su puño y letra. Esta custodia se recoge en: PORTILLA VITORIA, M.J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*. T. III. Vitoria, 1968, pág. 174, nota 84. Hace un pequeño comentario de la obra, pero no se reproduce.

23 Queremos dejar aquí patente nuestra más estimada admiración a D^a Micaela Portilla Vitoria, así como agradecerle su gran aportación al Arte alavés, de la que todos los investigadores nos sentimos, en parte, deudores pues fueron muchos los caminos que ella abrió. Tuve ocasión de colaborar con ella, concretamente en la creación del Museo Parroquial de la iglesia de San Pedro, que se encuentra en la misma parroquia. Me llamó personalmente y me dijo: “la parte de orfebrería queda de tu cuenta”.

24 A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Cuadernillo tamaño folio: Inventario (1933-1938) en el Lib. de Inventario 1633-1817), nº 86, s/f.

25 MARTÍN VAQUERO, R., “Sección Plata” *Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa/Museo Diocesano de Arte Sacro*. Vitoria, 1999, págs. 197-221. Entre las piezas destacadas, dimos a conocer esta arqueta-eucarística, págs. 220 y 221.

3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Abordamos en este apartado el análisis histórico-artístico de las piezas, desde los diversos puntos de vista técnico, estilístico, tipológico, ornamental e iconográfico, con sus marcas y punzones, así como las inscripciones que en ellas aparecen. Nos serviremos de las fuentes documentales y bibliográficas que nos han servido para su estudio.

Arqueta eucarística (lám. 1):

Esta extraordinaria arqueta-relicario realizada para el monumento del Jueves Santo, pertenece a la Catedral de Santa María de Vitoria y había estado custodiada en Depósito, por lo que era prácticamente desconocida, como hemos aludido se



LÁMINA 1. *Arqueta Eucarística. Catedral de Santa María. de Vitoria. Félix Granda. 1925.*



LÁMINA 2. *Arqueta Eucarística. Detalle. Puerta lateral.*

encuentra en el Museo de Arte Sacro desde su inauguración. Mide 30 cm. de alto y 27,5 x 13,5 cm. Está elaborada en plata sobredorada, repujada y cincelada, con esmaltes e incrustaciones de piedras preciosas y relieves de marfil. Tiene forma prismática rectangular, a modo de capilla con tejado a dos aguas. Lleva estampadas tres marcas en el interior de la arqueta, que corresponden a la marca del artífice Félix Granda: consta de un pequeño cuadrado en el que lleva inscritas tres peque-

ñas rosas y las iniciales F G, correspondientes a las iniciales del artífice²⁶. Y a ambos lados la marca de ley de la plata 916.

Las caras más estrechas, rectángulos con remates tronco-piramidales, responden a las puertecillas de la arqueta, una de ellas es practicable para colocar el Santísimo. Todas las caras de la arqueta, están bordeadas con un cordoncillo de corales y adornadas con piedras preciosas. En el centro presentan en relieve de marfil, las escenas de Jesús elevándose al cielo y en la parte inferior dos soldados dormidos sobre el sepulcro, alusión a su Resurrección y Ascensión a los Cielos (lám. 2). En la cara opuesta la Virgen con los Apóstoles en la parte inferior y transportada por dos ángeles, en la parte superior dos ángeles alados con una filacteria parecen esperarla para acogerla, aludiendo a la muerte y Asunción de la Virgen a los cielos.

En las caras laterales, rectángulos alargados, sigue la misma decoración repujada y cincelada a base de motivos vegetales, bellamente enlazados. En el centro, en dos franjas, relieves de marfil; en la franja superior tres bustos de apóstoles, y en la inferior tres grandes relieves cuadrados, en cuyo interior recogen en medallones las escenas de Cristo resucitado en medio de los Apóstoles, y a los lados otras dos escenas bíblicas. En la cara opuesta, sigue la misma distribución, en la franjas superior otros tres busto de Apóstoles, y en la inferior los tres relieves que acogen escenas de la Pasión. Todos ellos entre motivos ornamentales repujados y cincelados.

La cubierta a modo de tejado, nos recuerda cubiertas mozárabes en madera, decorada a base de figuras geométricas con flores, tallos y hojas enlazadas, repujadas y cinceladas; y en los bordes piedras preciosas. El borde inferior formado por una cenefa bellamente cincelada de flores y hojas enlazadas, rodea las cuatro caras de la arqueta. Toda la pieza está ornamentada con piedras preciosas, formando con ellas pequeñas flores. Se asienta sobre cuatro patitas en forma de bola.

Fue realizada en los talleres de Arte de Granda de Madrid, por el artífice Félix Granda. Las joyas que lleva incrustadas pertenecieron a D^a Elvira Zulueta y Ruiz de Gámiz, que donó esta arqueta a la Catedral de Vitoria en 1925, según consta en la inscripción de la base. También lleva grabada la firma del artífice y la fecha de ejecución: “Félix Granda/ Fecit MCMXXV”²⁷.

26 Respecto al significado de estas tres rosas que aparecen en su marca con sus iniciales, nos fue desvelado por su sobrino José Antonio Menéndez-Moran, que trabajó en Patrimonio en el Palacio Real, y vive actualmente en Madrid. En una visita que realizó a Vitoria, tuvimos ocasión de hablar del tema con él, nos dijo que las tres rosas, correspondían a sus tres hermanas, colaboradoras en el taller y a las cuales estuvo muy ligado.

27 En cuanto a su artífice nos queda claro en la inscripción de la obra. No obstante, sabemos que en el año 1913 Talleres de Arte se convierte en una Sociedad Anónima Mercantil, que, según el profesor Díaz Quirós, tiene por objeto “la fabricación de artículos de orfebrería en toda clase de metales; talla y trabajo de maderas para esculturas, parquets, decoración, etc.” Forma el primer Consejo de Administración, Félix Granda actuará de director artístico, labor a la que se entrega plenamente. Por su condición de sacerdote, conoce en profundidad el sentido profundo del universo

Estilísticamente responde a modelos modernistas e historicistas, el artífice en la línea también llevada a cabo por los plateros Hermanos Hernández²⁸. Ambos se propusieron resucitar la vieja orfebrería y crear un arte cristiano moderno, incorporando muchas veces rasgos de modernidad a los viejos estilos de otros tiempos. Hemos de destacar la riqueza de los materiales con los que fue elaborada, y su abundante iconografía, cuyos relieves pueblan todas sus caras y que responden a un programa correspondiente a escenas del Nuevo Testamento, cuyos temas eran bien conocidos por su artífice por el carácter de sacerdote que tenía.

Custodia portátil de tipo Sol (lám. 3):

La custodia portátil ostensorio de tipo sol de la iglesia de San Pedro de Vitoria fue donada a la parroquia por D^a Rosario Ajuria, vecina de Madrid, que había sido feligresa de San Pedro; el día 9 de noviembre de 1914 la entregó su marido D. Luis Ortiz de Zárate, junto con otros presentes, cumpliendo la voluntad, como consta en el libro copiador de Cartas y Oficios de dicha iglesia al que nos hemos referido anteriormente²⁹. Actualmente se encuentra en depósito en el Museo Diocesano de Arte Sacro.

Esta custodia permaneció durante mucho tiempo guardada en la caja fuerte de la Caja Vital (antes Caja de Ahorros Municipal de Vitoria), la cual apenas era conocida. En 1995, con motivo de la renovación interior de la iglesia, se organizó un Museo Parroquial en la parte alta del coro, dotado con vitrinas apropiadas con medidas de seguridad y en el cual se instaló la custodia, junto con otras piezas artísticas de platería, ornamentos, esculturas, etc. Esta custodia fue una de las piezas más esperadas y admiradas, se daba a conocer a los feligreses, personas devotas y estudiosos del arte que se podían acercar a verla³⁰.

Las dimensiones de la pieza son hermosas para una custodia de mano; mide 76 cm de altura, 30 cm de diámetro base y 34 cm de diámetro del sol expositor y 7 cm

de significados que rodean a las piezas de uso litúrgico, dominando, además, con singular soltura el riquísimo manantial temático de las Sagradas Escrituras y de buena parte de la literatura cristiana. Solía él analizar pormenorizadamente cada una de las piezas cuya confección iba a ser iniciada, sobre todo si se trataba de una obra de encargo. En cuanto a la existencia del punzón con sus iniciales F/G, parece referirse a las piezas expresamente por él elaboradas. En este sentido: DÍAZ QUIRÓS, G., "Notas acerca del estudio...", ob. cit., págs. 176-183.

28 BRASAS EGIDO, J.C. "Los Hermanos Hernández...". ob. cit., pág. 105.

29 Se recoge esta obra con una pequeña descripción en: PORTILLA VITORIA, M.J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental...*, T. III. ob. cit., págs. 173-174 y 181 (sin foto). A.H.D.V. SAN PEDRO (Vitoria). Copiador de Cartas y Oficios 1860-1917. N° 29, s/f. *Ibidem*. Inventario de 1938. Apéndice Docs. 1 y 4.

30 De este evento se hizo eco "El Correo", lunes 3 de julio de 1995, pág. 7. Se inauguró el día 29 de junio, festividad de San Pedro Apóstol. Hemos de decir que la custodia, según consta en una nota al margen a lápiz en el inventario de 1938 (DOC. 4), "estaba estropeada y tenía rota la cruz que cima", así la vimos nosotros la primera vez en el depósito de la Caja de Ahorros, se restauró con motivo de llevarla al Museo parroquial en 1995.



LÁMINA 3. *Custodia Portátil de Sol. Parroquia de San Pedro de Vitoria. Talleres de Arte Granda. 1915.*

diametro del aro central, donde se coloca el viril. Está realizada en oro y plata sobredorada, con esmaltes de colores y piedras preciosas. Sobre los materiales empleados para su elaboración tenemos una descripción detallada, enviada junto a la obra por el mismo artífice Félix Granda. Esta nota, que sin duda acompañaba la pieza, la enviaba cuando se trataba de una obra importante de encargo. Lleva



LAMINA 4. *Custodia de San Pedro (Vitoria). Detalle del sol expositor.*

estampada su marca en el pie, las tres rosas con sus iniciales F G y la ley de la plata empelada 916³¹.

31 A.P. (SAN PEDRO. VITORIA). Libro de Actas de la Parroquia, fol. 32 y 33. Consultado actualmente el archivo de esta parroquia en el A.H.D.V. no lo hemos localizado. En el Archivo parroquial, entre sus papeles, se encuentra esta nota manuscrita de la investigadora D^a Micaela Portilla, que lo consultó cuando estaba el libro en la parroquia, y nos ha sido facilitada por los sacerdotes de la misma. Queremos dar las gracias a los párrocos: D. Ángel García de Vicuña y a D. José Luis Larrucea, quienes pusieron a nuestra disposición las obras y documentos, cuando nosotros empezamos la investigación sobre este tema, y a los actuales, porque nos han mostrado siempre su disposición para todos lo que hemos necesitado.

Tiene alto pie de forma mixtilínea, poligonal de doce lado, con formas troncopiramidales y diferentes alturas. Cuatro de las caras más salientes, en las que se asientan cuatro figuras aladas –ángel, toro, león y águila– que responden a los símbolos de los cuatro Evangelistas sujetando un libro. Sobre él se eleva un cuerpo cilíndrico, con un casquete semiesférico que da paso al astil, cuyo fuste está formado por cuatro figuras, de pie, estilizadas que sostienen una esfera donde se representan los astros.

El sol expositor (lám. 4), con algunos recuerdos del arte irlandés, tiene una extraordinaria riqueza decorativa. En torno al aro central decorado con diamantes y rubíes, se desarrolla un despliegue de tallos y ramas; en el siguiente aro racimos de perlas, formando flores y todo el adorno de fina filigrana, que forma tres círculos, igualmente decorados con flores y filigrana y en cuyo interior se representan tres relieves: en el de la parte superior el Pelicano dándole de comer a su polluelo, en los de la derecha e izquierda, palomas que picotean espigas. El aro exterior recoge una cinta, toda ella esmaltada en azul y con las letras en dorado que dicen “SANCTUS”, cuatro veces. Entre los círculos que sobresalen, a modo de ráfagas, bellos motivos calados con ramitos vegetales y florales, adornados con estrellas y perlas. El remate del conjunto es una cruz hecha de oro con piedras preciosas³².

En cuanto al estilo y significado de la obra, el mismo artista en la descripción que hace de la obra, nos especifica:

“No se ha tratado de hacer una obra de carácter ni adaptarla a un estilo determinado = Está inspirada en los libros de Ezequiel = En el basamento, los símbolos de los Evangelistas... ellos son el fundamento de nuestra fe; por sus escritos llegó a nuestra alma el conocimiento de Cristo = Cuatro figuras estilizadas sostienen una esfera donde se representan los astros; son símbolos de fuerzas o ángeles que sostienen los mundos materiales” = “Sobre la creación y en medio de ella está el Trono de Dios = Sobre los querubines las nubes, y los mundos son el polvo de sus pies; y en sus alrededores brillan los astros = Sanctus, Sanctus, Sanctus, lo pregonan toda la Creación = En tres círculos, en los laterales, la paloma, símbolo del alma amada, pica las espigas y las uvas; en el que está debajo de la cruz, el pelicano pregonan el amor a Cristo en la Eucaristía” (DOC. 2).

Custodia ostensorio de templete (lám. 5):

La custodia de las Hermanas Carmelitas de la Caridad de Vitoria, magnífica pieza que había permanecido inédita, desde el año 2001 se encuentra en depósito

32 Un modelo muy similar al sol expositor de esta custodia, es el que había realizado el artífice para la que él llama en su libro escrito en 1911 “Custodia de la ciudad”: GRANDA, F., *Talleres de Arte...*, ob. cit., pág. 155. Posteriormente hace otro sol expositor, siguiendo este modelo pero rematado con ráfagas, para la custodia ostensorio de la parroquia de Santa María de Pravia (Asturias) en 1940: KAWAMURA, Y., “Contribución al conocimiento...”, ob. cit., pág. 210.



LÁMINA 5. *Custodia Ostensorio de templete. Hermanas Carmelitas de la Caridad de Vitoria. Félix Granda. 1926.*

en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria. Fue realizada en 1926, en los Talleres de Arte Granda de Madrid, por el platero Félix Granda (al igual que las piezas anteriores), como consta en la inscripción que tiene estampada en el pie de la pieza³³. Lleva estampada su marca en la parte interior del pie: tres pequeñas rosas con sus iniciales F.G. y la ley de la plata 916. Este artífice sacerdote y orfebre concibe las piezas desde su creencia religiosa y une a la creación artística la belleza extraordinaria de la combinación del oro, plata sobredorada y el platino con las piedras preciosas, como resultado tenemos esta extraordinaria obra³⁴.

Destaca su tamaño, mayor que la anterior de San Pedro. Mide 91 cm de altura, 32 cm de diámetro base, 24 cm de ancho de la torre y 8,5 cm el diámetro del viril. Para custodia ostensorio debido a su gran tamaño, en los mismos Talleres se realizaron unas andas para sacarla en procesión, como nos las describe el artífice en la nota que envió junto con la custodia para explicar su montaje (DOC. 6). Esta custodia ostensorio pertenece a las llamadas portátiles por Juan de Arfe en su libro *De Varia Commensuración...* Sevilla 1587. La denominación de portátil de este autor entiende globalmente oposición a las de asiento y las ejemplifica a través de su custodia portátil de templete³⁵.

Tiene el pie lobular, mixtilíneo con ocho lóbulos salientes y pequeña superficie elevada, remarcada con dos molduras salientes y redondeadas. La peana está toda ella recubierta con finos motivos vegetales repujados a base de hojas de parra, uvas y espigas. El gollete cilíndrico, decorado con cabecitas de ángeles alados. El nudo de forma turriforme de dos cuerpos, de perfil exagonal, con capillitas a los lados, arcos ojivales con tracerías, contrafuertes y bellos pináculos; se continua el astil con una columna poligonal, con remate de pequeña moldura redondeada, donde se asienta el templete con el sol expositor.

La parte superior o templete, de forma arquitectónica de dos cuerpos, con capillitas a ambos lados, a base de columnas, arcos y torres rematadas en bellos pináculos, que repiten elementos del nudo; en la parte superior pequeña cúpula con linterna y cruz cimera. Responde a modelos eclécticos historicistas, inspirados en modelos góticos, donde destacan las torres a modo de hornacinas, las columnas,

33 Inscripción: "Talleres de Arte/ Director-Félix Granda/Hipódromo-Madrid/ 26-Febrero-1926".

34 Esta custodia se realizó con motivo de la celebración del centenario de esta Congregación. Con tal motivo se publicó un pequeño fascículo por la propia Comunidad: "El Centenario de la Fundación del Instituto de religiosas Carmelitas de la Caridad 1826-1926". En la pág. 55, reproducen la fotografía en blanco y negro, mandada por Félix Granda, junto con la nota que la acompañaba; en el pie de la misma consta: "Custodia estrenada en el Noviciado de Vitoria en el día Centenario". No hace más alusión a la misma, el resto del texto se refiere a como se desarrolló la celebración del centenario, a la Historia de la Institución, a la fundadora, vocaciones, colegios que tienen y labor llevada a cabo. Agradecemos a sor Asunción el que nos facilitara esta nota.

35 ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De varia commensuración para la esculptura y arquitectura*. (Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585). Reproducción facsímil de Albastros Ediciones, 1979, Libro IV, Título II. Fig. 2, pág. 39.

en cuyos lados se alojan figuras, los pináculos y la hermosa crestería del friso y los dibujos calados de la parte superior del viril y de la cúpula³⁶. Está poblada toda ella de infinidad de detalles y dibujitos, a decir del artífice en la nota que envía junto con la custodia (DOC. 5).

Especifica, en este documento, que está toda ella recubierta de filigrana que en la fotografía –se conserva la enviada en b/n– es imposible apreciar, y que a continuación va a citar algunos detalles de lo más sobresaliente. Alude tanto a los materiales utilizados en cada una de las partes como rubíes, estrellas de brillantes, perlas, así como a la decoración de cenefas caladas de hojas de parra y racimos. Respecto a la iconografía representada, nos dice que en las columnas de los lados, tiene tres figuras cada una, con los doce Apóstoles, más las columnas de la capillita de arriba con la Virgen, San José, Santa Margarita y algunos otros, todos ellos bajo hornacina de filigrana. La figura del centro de la linterna, realizada en alabastro, representa el Sacrificio de Melquisedec³⁷. El viril en medio, rodeado de rubíes y estrellas de brillantes de ocho puntas y alrededor una cenefa calada con hojas de parra y racimos. En la parte de abajo, a ambos lados como sujetando al medallón, dos pavos reales³⁸. La cruz de remate, en oro, adornadas con estrellas como en el viril, diamantes y perlas.

Este tipo de custodias, por lo general, recoge los repertorios ornamentales propios de cada momento artístico, entre los que se pueden intercalar figuras o relieves de significado eucarístico. La estructura de esta custodia portátil de temple permite el desarrollo de una iconografía amplia, similar a las de asiento, que en algunos casos adquiere gran originalidad y amplitud, desarrollando un programa eucarístico a través de animales, pavos reales como en este caso, de acuerdo con su significado simbólico, según las Sagradas Escrituras, la literatura clásica, la literatura patrística y las tradiciones. En ellas se representan programas iconográficos del Antiguo Testamento, como el encuentro de Abraham con Melquisedec, que prefiguran la Eucaristía y que se representa en esta custodia.

36 Trabajamos este tema en: MARTÍN VAQUERO, R., “El eclecticismo... ob. cit., págs. 487-497.

37 Tema inspirado en el capítulo XIV del Génesis. Es un tema muy utilizado para representar la Eucaristía, y muy recurrido por Félix Granda. En relación con los lugares de los que proceden las piezas aquí estudiadas, lo tenemos representado en la custodia de asiento de la Catedral de Santa María: PORTILLA VITORIA, M.J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo Monumental...*, T. III. ob. cit., págs. 109, fot. 145. “Platería”. *Mirari. Un pueblo al encuentro del Arte*. Vitoria-Gasteiz, 1989, pág. 420-423. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis de Vitoria 1350-1650*. Vitoria, 1996, pág. 302, lám. 617. En las vidrieras de la capilla de los Dolores, documentada de la Comunión cuando se realizaron las vidrieras, de la iglesia de San Pedro: PORTILLA VITORIA, M.J., “Las vidrieras de San Pedro: Una catequesis de Luz y color”. Cuadernillo parroquial de la iglesia de San Pedro de Vitoria (1989), pág. 5.

38 El pavo real, símbolo de la inmortalidad. Tema también muy empleado por Félix Granda, en su obras, no sólo en custodias, también en otras piezas como en el sarcófago de don Victoriano Guisasa y Rodríguez, arzobispo que fue de Santiago: GRANDA, Félix, *Talleres de arte...*, ob. cit., pág. 88.

4. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión podemos decir, que el artífice de estas obras Félix Granda ha tratado de conjugar la tradición artesanal con las múltiples facetas como orfebre, joyero, esmaltador y escultor, que en ellas se aprecia, en este sentido es la principal aportación. Para él no existe la producción en serie, cada objeto se realiza de manera artesanal, siguiendo las indicaciones del cliente, si las manifiesta, y el lugar para el que van destinadas las obras. En este sentido es importante destacar las “notas” que enviaba junto con las obras, documentos fidedignos de la manera de hacer y pensar el artífice, así como los materiales que en ellas utilizaba, con la iconografía representada en relación con su significado.

En su extensa producción y en las obras aquí estudiadas, podemos apreciar que el eclecticismo fue una constante en sus obras, siguiendo dos corrientes, por un lado, la que podemos denominar historicista, que supone la continuación de la orfebrería decimonónica con inspiración en los estilos del pasado, tradición que se mantuvo vigente e incluso recobró especial auge en algunos momentos y continua en la actualidad. Frente a esa corriente conservadora y reiterativa, la influencia de la moderna joyería y orfebrería le haría tomar también la huella del Modernismo o Art Nouveau y más tarde del Art Déco. De ahí que a pesar de que cierta clientela ofreciera reticencias para adquirir o encargar este tipo de obras, las tendencias más innovadoras terminaron, poco a poco, por adoptarse en las obras de platería, sin eclipsar nunca del todo la otra opción historicista y conservadora que ha llegado hasta nuestros días.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOC. 1.

1914, noviembre, 9

Vitoria

“9 de noviembre de 1914. D^a Rosario de Ajuría, vecina de Madrid y antigua feligresía de San Pedro, dona un mantón de Manila para el palio y una custodia que se hizo en Madrid en los talleres de orfebrería de Granda y Buyla.

En la fecha indicada, se agradece el envío que, cumpliendo la voluntad de la otorgante, ha efectuado su marido Don Luis Ortiz de Zárate.”

A.H.D.V. SAN PEDRO (VITORIA). Copiador de cartas y oficios 1860-1917, N^o 129, s/f.

DOC. 2.

1915, septiembre, 21

Vitoria

Copia de la nota que envió el artífice Félix Granda, junto a la custodia (Manuscrita del Libro de Actas de la Parroquia de San Pedro de Vitoria, por la historiadora Micaela Portilla)

A.P. (SAN PEDRO. VITORIA). Libro de Actas de la Parroquia (1912 y sig.), fol. 32 y 33.

Descripción de la custodia que por encargo de la Sra. Rosario de Ajuria e Idígoras (q.e.p.d.), había regalado a esta parroquia su viudo D. Luis Ortiz de Zárate y Errauz, vecino de Madrid, quien, “regalando sus propias joyas que había unido a las cedidas por dicha señora de Ajuria con objeto de aumentar su valor intrínseco”, había cumplido la voluntad de su esposa.

La custodia había sido confeccionada en Madrid “en la fábrica de objetos artísticos y religiosos dirigidos por el Sr. Granda y Buylla”.

En el acta se copian los materiales que la componen:

– <u>Oro empleado</u> :	31 estrellas:	47,90 gr.
	Viril:	111,55 =
	Cruz y tambor:	314,50 =
	Tuerquillas:	12,90 =
	Palomas y pelícano:	123,80 =

Con su confección, un total de: 614,65 gramos oro

– Plata: El resto es de plata sobredorada. Ley 916/000

– Descripción. “Talleres de Arte S.A. Paseo izquierdo del Hipódromo =Madrid= Custodia construida p. encargo de D. Luis de Zarate, con destino a la parroquia de San Pedro de Vitoria”.

“Es de plata de ley 916/000, y lo que rodea a la Sagrada Forma, cruz con que cima y pequeño medallones de palomas, pelícanos y estrellas de oro= Está enriquecida con hermosas piedras y decorada con esmaltes”.

“No se ha tratado de hacer una obra de carácter ni adaptarla a un estilo determinado = Está inspirada en los libros de Ezequiel = En el basamento, los símbolos de los Evangelistas... ellos son el fundamento de nuestra fé; por sus escritos llegó a nuestra alma el conocimiento de Cristo = Cuatro figuras estilizadas sostienen una esfera donde se representan los astros; son símbolos de fuerzas o ángeles que sostienen los mundos materiales” = “Sobre la creación y en medio de ella está el Trono de Dios = Sobre los querubines las nubes, y los mundos son el polvo de sus pies; y en sus alrededores brillan los astros = Sanctus, Sanctus, Sanctus, lo pregonan toda la Creación = En tres círculos, en los laterales, la paloma, símbolo del alma amada, pica las espigas y las uvas; en el que está debajo de la cruz, el pelícano pregonan el amor a Cristo en la Eucaristía.

DOC. 3.

1915, septiembre, 23

Vitoria

Copia de la Carta que la Junta de la Fábrica de San Pedro de la ciudad de Vitoria, envía a D. Luis Ortiz de Zárate agradeciéndole la custodia enviada para la parroquia de San Pedro de esta Ciudad por mandato de D^a Rosario de Ajuria, su esposa ya fallecida.

A.H.D.V. SAN PEDRO (VITORIA). Copiador de cartas y oficios 1860-1917), n^o 129, s/f.

¹ Día 23 Septiembre 1915/ La Junta de Fábrica de San Pedro Apóstol de esta Ciudad en la sesión celebrada el 21 del presente mes de ../.. Septiembre, se enteró por la información de su Presiden/te, de haber llegado la custodia que por encargo de/ Sra. Doña Rosario de Ajuria (Q.S.G.H.) había U./ tenido a bien mandar confeccionar a la acreditada fábrica de objetos artísticos religiosos de Madrid dirigida por el Sr. Granda y Buylla= La Junta examinó/ detenidamente y con singular complacencia tan her/ mosa obra de arte, de tanta novedad y elegancia por su forma y estructura y de tan extraordinaria ri/ queza por las muchas y valiosísimas alhajas que/ contiene y en tan gran manera la realzan y valoran./ Profundamente reconocida la Junta a tan esplendi/ do donativo, acordó unánime- mente dar a U. un ex/ presivo y sincero voto de gracias por la acertada ma/ nera con que ha logrado cumplir su delicado come/ tido y por la cesión que se ha dignado hacer de sus/ propias e importantes joyas en beneficio de esta Pa/ rroquia; ya que por desgracia no puede hacerlo a la ge/ nerosa donante Sra. D^a Rosario de Ajuria, a la que/ tan solo con sus devotas oraciones puede demostrar su inextin- guible y profundo agradecimiento.= Lo que/ cumpliendo el citado acuerdo tene- mos el honor de poner/ en su conocimiento para su satisfacción y fines con- siguientes= Dios gua. a V. m^s. a^s.= Vitoria 23 de Septiembre de 1915= El Presiden- te: Faustino Mendata= P.A. se la J. de F. El Secretario: José M^a de Zavala= Sr. D. Luis Ortíz de Zárate. Madrid.

¹ Al margen: A Don Luis Ortiz. de Zárate. Madrid.

DOC. 4

1938

Vitoria

Inventario general de los Diversos efectos, que o como pertenencia o para uso y custodia existen en esta Iglesia Parroquial de San Pedro de Vitoria y de San Ildefonso. Año 1938.

A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Cuadernillo tamaño folio. Inventrio (1933-1938) con el Lib. de Inventario 1633-1817), nº 86, s/f.

¹ Una custodia de plata de Ley 916/ooo. Lo que rodea la Sagrada Forma, cruz con que cima, pequeños medallones de palomas y pelícano y estrellas son de oro (gramos 614,65). Está enriquecida con hermosas piedras. Destacando entre estas dos grandes solitarios y dos perlas y decorada con esmaltes. Es notable por su simbolismo, hallándose inspirada en los libros de Ezcequiel. fue regalada a esta iglesia por D. Luis Zárate cumpliendo la disposición testamentaria de su finada esposa D^a Rosario Ajuria en el año 1915. Se construyó en los talleres de Sr. Granda (Madrid) y pesa en conjunto 4500 gramos”.

¹ Al margen, a lápiz, En la actualidad está muy estropeada y tiene rota la cruz que cima.

DOC. 5.

1926

Vitoria

Descripción de los detalles más sobresalientes de custodia, enviada desde los talleres de Arte Granda. Cuartilla mecanografiada, presenta algunas letras corregidas. Junto con esta nota, envían una fotografía de la custodia en blanco y negro, que acompañaba a pieza realizada para el Convento de las Madres Carmelitas de Vitoria.

A.C.M.C. Archivo Hermanas Carmelitas de la Caridad. Casa Madre. Vitoria.
LA CUSTODIA DEL NOVICIADO DE VITORIA

Son muchos los detalles y dibujitos que tiene la custodia; toda ella/ es una filigrana que en fotografía es imposible apreciar, así que le damos algunos detalles de lo que más sobresale./

En el viril, en medio de esas cruces que se ven en la fotografía, las/ cuales son de rubíes, hay estrellas de brillantes, compuestas cada una de/ ocho, son veinte, y seis de ellas tienen los brillantes más grandes./

La cenefa que forma alrededor, es toda calada con hojas de parra y/ racimos; las uvas son todas rubíes y como sujetando el medallón en la parte/ de abajo están dos pavos reales.

En las columnas de los lados tiene tres figuras en cada una, total/ doce, más los de la capillita de arriba que cada columnita tiene uno, y son ocho, representan los

doce Apóstoles, la Sma. Virgen, San José, Sta. Marga/rita y algunos otros, todas ellas tienen su hornacina hecha de una filigra/na finísima. La figura del centro representa el Sacrificio de Melquisedec./

La Cruz es toda de oro, tiene seis estrellas como las del viril y en el centro un brillante grande del tamaño de un garbanzo, los rayos son todos/ diamantes, además tiene doce perlas./

El pié está artísticamente trabajado como se ve en la fotografía./

Total de las piedras rubies, 979; brillantes, pasan de 250, pues además/ de las estrellas citadas y rayos, tiene algunos salpicados entre los dibu/jos; todos están engastados en platino, y perlas 18.

DOC. 6

1926

Vitoria

Segunda nota enviada junto con la custodia y las andas para dicha custodia al Convento de las Madres Carmelitas de Vitoria. Escrito un cuarto de cuartilla mecanografiada, al igual que la primera.

A.C.M.C. Archivo Hermanas Carmelitas de la Caridad. Casa Madre. Vitoria.

MODO DE ARMAR LAS ANDAS

Se meten las cuatro barras sobre la/ base, se coloca la bóveda con las cor/ tinitas puestas; se coloca en la mesita/ y con un clavo corriente grande, se/ aprietan las barras por el tornillo que/ tienen abajo; se aflojan los tirafondos de los agujeros con un destornillador/ para meter las varas de metal; una vez/ metidas, se vuelven a apretar los tira/ fondos y le quedan armadas las andas.

(Después de la bóveda, se meten los remates de las barras, antes de apretar/ con el clavo los tornillos.)

(las varas de metal tienen un bolin/ che a tornillo y se suelta cuando se/ meten o se sacan las varas).

(De las columnas se pone arriba la/ parte más lisa.)

La plata labrada en La Habana del siglo XVIII: incumplimiento legal y tratamiento técnico

MARÍA JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ
Universidad de Sevilla

A lo largo del siglo XVII existen pruebas evidentes del desarrollo y cohesión que había alcanzado el ejercicio de la orfebrería en Cuba, y muy especialmente en La Habana, pero no será hasta el siglo XVIII cuando se produzca la consagración definitiva de este arte, a la vista no sólo de la gran cantidad de piezas conservadas sino también del tratamiento personalísimo de las técnicas y motivos decorativos utilizados. Son las técnicas de la filigrana y de la plata calada, o incluso la combinación de ambas, las que le aportan a la orfebrería cubana su originalidad frente al resto de las platerías hispanoamericanas, basándose en el aumento del grosor de los hilos de plata y en unos diseños a base de marcos de hilos gruesos que contienen en su interior otros más finos que, por lo general, se presentan dentados¹.

Favorecida Cuba por el comercio y el desarrollo de la producción tabaquera y azucarera, y confirmado su valor estratégico con la proclamación en 1765 de la libertad de comercio y la autorización de un comercio directo con Estados Unidos, se reconstruye la población de la Isla y junto a ella la actividad de los plateros. Este desarrollo del arte de la platería se manifiesta en la amplia nómina de plateros cubanos relacionados en el siglo XVIII, según se deduce de la recopilación de noticias tanto documentales como bibliográficas².

1 SANZ SERRANO, M.J.: “El Arte de la Filigrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península”, en la revista *Goya*, nº 293, Madrid, 2003. Páginas 103-114.

2 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: “Plateros cubanos; siglos XVI, XVII y XVIII. Notas para un catálogo”, en revista *Laboratorio de Arte*, nº 17. Sevilla, 2004. Páginas 243-256.

La ausencia de marcas en las piezas dieciochescas es, al igual que en el siglo XVII, una constante en la platería cubana que demuestra el poco interés de los plateros cubanos por marcar sus obras que recurren, en muchas ocasiones, a la utilización de inscripciones que aluden tanto a la autoría como la procedencia de la pieza³. Esta relajación en el cumplimiento de la ley sobre el marcaje está provocada por la escasa calidad del material utilizado que no se ajustaba a la legalidad vigente, lo que llevó, en 1789, al platero Ignacio Palacien a denunciar a su propio gremio ante el Gobernador⁴, como años antes, en 1775, ya lo hiciera el vecino de La Habana, don Vicente Medina, que, por otra parte, demandaba se le nombrase contraste perpetuo de plateros de dicha ciudad⁵.

Al tener el Consejo de Indias conocimiento de la situación, el rey remite real cédula fechada el 11 de agosto de 1776, en la que, entre otras cuestiones, le pide al gobernador y capitán general de la Isla y de la ciudad de San Cristóbal de La Habana le informe sobre “*la grave extorsión que padecía ese vecindario con la mezcla de metales de oro y plata*”⁶. Esta real cédula pone de manifiesto la generalización del problema y el poco interés de las autoridades locales por darle una solución al mismo, que incluso no estimaron informar al Rey de las citadas irregularidades, conociéndolas por otros conductos.

Este incumplimiento reiterado de la normativa legal sobre la composición de metales en la isla de Cuba no sólo provoca graves conflictos en el gremio de plateros de La Habana en el último cuarto del siglo XVIII, sino que además ha condicionado el tratamiento técnico de las piezas. Creemos que no es casual el desarrollo de la técnica de la filigrana y el uso de la plata calada en la Isla, cuyos plateros se quejan continuamente de la falta y baja calidad de metales con los que poder ejercer su arte. Así, el trabajo de la filigrana que consiste en delgados cálculos de oro o plata, obtenidos al cortar en tiras de cadeneta una hoja o chapa de metal precioso, plata u oro, golpeada previamente con un martillo, les permitía realizar llamativas y ostentosas piezas con un empleo menor de material que si se utilizaban chapas completas, más o menos gruesas.

3 Sirva de ejemplo la inscripción de un copón que forma juego con una custodia y un cáliz, realizados con la técnica de la chapa calada, del Convento de Santa Clara de La Habana “ESTE COPON SE HISO EN EL AÑO DE 1758 SIENDO A(vade)SA S(an)TO THO(m)AS BARRETO Y CONTA(do?)RAS LAS MA(dres) S(an) MIGUEL MANZO Y S(an) MARTIN PERES. Y LO ISO LUCAS CAMEJO”. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *El Gótico y el Renacimiento en Las Antillas*. Sevilla, 1947. Página 65.

4 Archivo General de Indias (A.G.I.) Santo Domingo, 1625. Expediente e instancia de Don Ignacio Palacien sobre las irregularidades del trabajo de los metales en la Isla.

5 A.G.I. Cuba, 1225. Índice de los Reales Despachos que se remiten al Gobernador y Capitán General de la Isla de Cuba. Copia de la carta, fechada en La Habana a 22 de marzo de 1775, de don Vicente Medina. Folios 499-500.

6 A.G.I. Cuba, 1225. Índice de reales Despachos que se remiten al Gobernador y Capitán General de la Isla de Cuba. Real Cédula de 11 de agosto de 1776. folios 497 y 498.

Según el informe del contador del Consejo de Indias, Pedro Gallarreta, fechado en Madrid el 13 de julio de 1780, el gremio de plateros de ciudad de La Habana tenía confirmadas sus ordenanzas por Real Cédula de 19 de noviembre de 1769⁷, aunque el Gobernador de La Habana no realizó todos los trámites oportunos como pasarlas a la aprobación del veedor, los diputados del gremio, y del Ayuntamiento de la ciudad para después enviarlas al Consejo de Indias, omitiendo su remisión a éste, causando gran confusión, pues técnicamente se puede decir que tales ordenanzas no estaban aprobadas legalmente por el Rey.

Posteriores testimonios documentales⁸ confirman una actuación gremial al margen de la ley, no llevándose a efecto las normas que señalaban la cantidad de fino que debía tener la aleación de los metales preciosos, según se establece en las Ordenanzas de Guatemala y en las de México, que son las que el Consejo de Indias considera como aplicables a la ciudad de La Habana. La irregular situación era tan evidente y reiterada que el Gobernador, Conde de Santa Clara, de la citada ciudad tiene, irremediamente, que ponerla en conocimiento del Consejo de Indias. En el juzgado del Gobernador, promovido por el platero Ignacio Palacien, se abre expediente donde se acusa al gremio de plateros de incumplimiento legal, probándose tras varias visitas realizadas a diversas tiendas de platería la falta de ley en los objetos labrados.

Con motivo de haberse aprehendido una serie de piezas falsas de ley se formó causa ante el Alcalde Ordinario de La Habana, Don Pedro Julián de Morales, que en auto de 19 de diciembre de 1788 estimó que se guardasen las Ordenanzas de Guatemala como se establecía en la Real Cédula de 12 de octubre de 1776. En las citadas Ordenanzas se obliga a labrar el oro en 22 quilates y la plata en 11 dineros, y a que todas las piezas labradas estuviesen ensayadas, quintadas y marcadas, con apercibimiento de incurrir en las penas establecidas. Ante la impasibilidad de las autoridades, el 24 de noviembre de 1789 el platero vecino de La Habana don Ignacio Palacien recurre al Gobernador de la Isla para volver a denunciar la situación y solicitar que los plateros procesados en la referida causa, que eran la gran mayoría⁹, no tuviesen voz activa ni pasiva en la elección del veedor y de los diputados del gremio.

Ante estas acusaciones el gremio de plateros se defendió apelando con una serie de argumentos. En primer lugar, rechazan someterse a las Ordenanzas de Guatemala porque las creían poco apropiadas para la Isla de Cuba, y curiosamente no hacen alusión a la existencia de Ordenanzas propias. Además, esgrimen como causas de las irregularidades tanto la falta de metales en la Isla como la inexistencia

7 A.G.I. Indiferente, 1700. TORRE REVELLO, J.: *El gremio de plateros en las Indias Occidentales*. Buenos Aires, 1932. Página 24.

8 A.G.I. Santo Domingo, 1625. Expediente del Gobernador de La Habana, Conde de Santa Clara, sobre la infracción cometida por los plateros al trabajar los metales preciosos faltos de ley.

9 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: *Opus cit.* Páginas 243-256.

de una Casa de Fundición y de Casa de Refino en la misma, donde pudiesen proveerse de metal quintado y marcado, así como de metal refinado. Pero más grave es aún el hecho de que consideren que las costumbres deben asumirse con rango de ley, pues defienden que en la Isla “*desde tiempo inmemorial se había trabajado, y trabajan faltas de ley*” las piezas de orfebrería.

A pesar de confirmar el gremio sus actuaciones al margen de la ley, el teniente gobernador de La Isla por documento de 6 de septiembre de 1797 defiende las acciones de los plateros y expresa claramente que de llevarse a efecto lo proveído por las leyes y las Ordenanzas de Guatemala o de México se arruinarían la mayoría de los plateros, lo que provocaría el cierre de sus tiendas. Para que esto no se produjera sugiere que se traigan, anualmente, metales preciosos de Nueva España para que sean trabajados por los plateros, distribuyéndose a cuenta de la Real Hacienda, y que tras pasado un año, se ciñesen a las citadas Ordenanzas. Así mismo, establece que el oro trabajado sea de 20 quilates por ser la cantidad más acomodada a las piezas que se hacen en la ciudad de La Habana. El Gobernador, Conde de Santa Clara, estaba de acuerdo con lo informado, y solicita al Rey se confirmen estas sugerencias, además de proponer como único medio de sujetar a aquellos artesanos a un método legal, se mandase observar las Ordenanzas de Plateros de México. Ordenanzas que, al igual que las de Guatemala, previenen que la composición de la plata sea de 11 dineros y la del oro de 22 quilates, pero matizadas por Real Orden de 15 de agosto de 1784, por la que se permitía a los plateros de Nueva España hacer determinadas piezas con un metal de menos ley¹⁰.

Vistas todas las informaciones por el Consejo de Indias, y después de haber sido analizado el problema no sólo por el fiscal sino también por el ensayador mayor del Reino, los ministros de la Caja General, el superintendente de la Casa de la Moneda, el Tribunal de Cuentas, el fiscal de la Real Hacienda y la Contaduría General, se resuelve sin tener en cuenta las alegaciones de los plateros del gremio de La Habana. Éstos tendrán que ajustarse a las Ordenanzas como lo hacen todos los plateros del Reino, con o sin Casa de Fundición y de Refino, además deberán comprar los metales individualmente, sin cargo a la Hacienda Pública como solicitaban y, por supuesto, pagar los impuestos de transmisiones en los puertos correspondientes y en la Contaduría y Tesorería de ciudad de La Habana¹¹.

A lo largo de todo el extenso expediente¹² existen claras referencias indirectas a las técnicas utilizadas por los plateros del gremio habanero, tanto cuando se informa de la reiterada irregularidad de presentar los plateros las piezas sin marcar como cuando se hace sobre la alteración de la ley de los metales utilizados.

10 Esta Real Orden se publicó en México por bando de 25 de abril de 1785.

11 A.G.I. Santo Domingo, 1625. Respuesta y resolución del Consejo de 19 de noviembre de 1800.

12 A.G.I. Santo Domingo, 1625, y Indiferente, 1700. TORRE REVELLO, J.: *Opus cit.* Páginas 24 y 25.



LÁMINA 1. Cruz procesional. Siglo XVIII. Museo de Arte Religioso de La Habana.

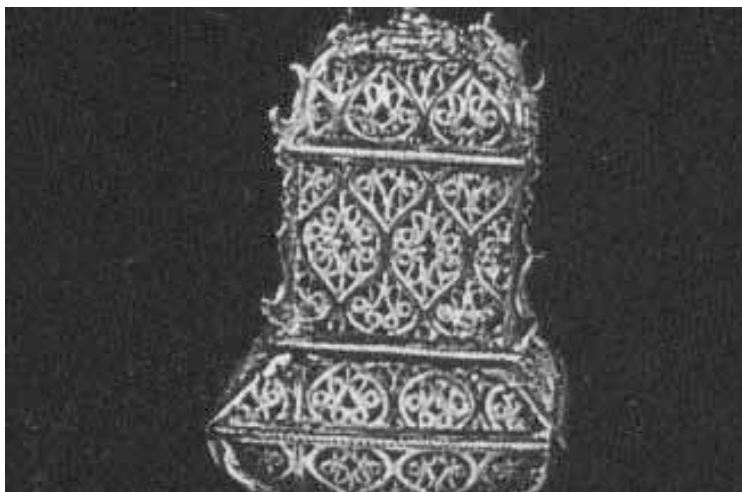


LÁMINA 2. Detalle del nudo de la cruz procesional del Museo de Arte Religioso de La Habana.

De las piezas de los siglos XVII y XVIII catalogadas como cubanas, tanto en la Isla como en España, son muy contadas las que muestran marcas. De hecho sólo hay testimonio de la existencia de tres marcas. Una de carácter fiscal, del siglo XVII, representada por una corona sobre dos llaves, y dos, del siglo XVIII, de localidad. De éstas, una, se configura con tres torres sobre una llave, y la otra, variante de la anterior, se compone de llave en vertical rodeada por las tres torres, elementos tomados de la heráldica de La Habana¹³.

Esta ausencia de marcas, los plateros de la ciudad de La Habana la justifican, en más de una ocasión, poniendo como excusa el “tipo” de piezas que ellos realizan donde no se podía imprimir el nombre del artista, o del veedor o contramarca de su valor, sin desmerecer la obra. No sólo se refieren al tamaño y tipología de las piezas sino a las técnicas utilizadas, ya que citan específicamente veneras, cajas, estuches, aros, cadenas, cadenillas, botones, hebillas, “... y demas piezas enjoyeladas”, así como las piezas “*menores vaciadas*” y “*sujetas a soldaduras*”¹⁴. Desde el siglo XVII, y muy especialmente durante el siglo XVIII, como demuestran la mayoría de las piezas catalogadas, las técnicas de la filigrana y la plata calada se adoptan como rasgos definitorios de la platería cubana. Técnicas que también eran utilizadas en toda Centroamérica, especialmente en Guatemala y México, pero que en la isla de Cuba presentan la particularidad de configurarse a partir de unos marcos de hilo grueso que contienen en su interior otros hilos más finos. Sirva de ejemplo la cruz procesional del Museo de Arte Religioso de La Habana, pieza anónima del siglo XVIII (láms. 1 y 2), que presenta un diseño a base de hilo grueso y superficies lisas formando pseudo rombos que enmarcan hilos, dentados o entorchados, configurando espirales u ondulaciones¹⁵. Como se puede apreciar en este tipo de piezas es difícil estampar alguna marca, pero no imposible si se tiene voluntad de hacerlo. Asimismo la técnica utilizada genera una pieza visualmente espectacular pero compuesta por una escasa cantidad de material, independientemente de la ley del mismo.

Desde el reinado de Juan II, en 1435, y confirmado después tanto en el reinado de los Reyes Católicos como en el de Felipe II (Real Cédula de 2 de junio de 1588), la plata labrada debía ser de 11 dineros¹⁶. Norma que recuerda y mantiene el rey

13 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, G.: “Platería cubana en La Palma (Islas Canarias)”, en revista *Anales del Museo de América*, nº 10. Madrid, 2002. Página 210.

14 A.G.I. Santo Domingo, 1625.

15 SANZ SERRANO, M.J.: *Opus cit.* Página 104.

16 Al igual que hoy nos guiamos por el Sistema Métrico Decimal (en el caso de los metales nobles sus unidades se cuentan en milésimas), el sistema de mediadas adoptado en el pasado era el del “Dineral”, por el que debía definirse cuantas partes de fino había por tantas de mezcla o liga de metal no precioso. El dineral que era la unidad para el ensayo, presentaba una porción convencional, generalmente, bastaba media ochava (1799 gramos) para la equivalencia de todas sus pesas. Dos obras de carácter teórico-práctico facilitaron y solucionaron muchos problemas de cantidades de ligas y pesos. Obra fundamental es el *Quilatador de la Plata, Oro y Piedras* de Juan de Arfe, publicado por primera vez en Valladolid en 1572, en 1598 en Madrid, y reimpresso, nuevamente, en

Felipe V, por Real Orden de 1730, fechada en Sevilla a 28 de febrero, resolviendo que se cumpliera en todos sus territorios tanto peninsulares como indios. En 1771, el rey Carlos III ratifica esta ley, mientras que años más tarde, en 1792, Carlos IV decreta que las piezas de menos de una onza de peso (2876 gramos) pudieran elaborarse con ley de 9 dineros (750 milésimas). La normativa era, por tanto, muy clara y quien no se ajustaba a ella no era por desconocimiento de la misma sino por propia voluntad de no cumplirla, que es lo que reiteradamente hacían los plateros del gremio de la ciudad de La Habana. La escasez de plata y oro en Cuba no es un argumento válido que justifique el fraude continuo. Fraude que el Conde de Santa Clara, gobernador de la Isla, estima bastante elevado, pues lo normal era que una onza de plata sólo tuviera dos tercios de éste material o, incluso en casos muy graves, un único tercio, predominando la mezcla de otros metales de despreciable valor. De hecho los plateros del gremio habanero trabajaban, habitualmente, la plata de 9 dineros y el oro de 16 quilates.

Es ciertamente sintomático que plateros acostumbrados a no marcar las piezas y a defraudar constantemente en la ley del metal, cuando realizan obras de gran envergadura quieran dejar constancia de la autoría, procedencia e incluso calidad de éstas, utilizando, normalmente, inscripciones. De mediados del siglo XVIII, fechadas en 1756, son dos obras muy singulares, de una gran originalidad y destacada suntuosidad, totalmente caladas, realizadas con la técnica de la filigrana, mostrando una de ellas una interesante inscripción. Se trata de los sagrarios, tabernáculos o expositores como los llamó Angulo¹⁷, conservados, uno en la catedral de Santiago de Cuba, y el otro en la catedral de La Habana. Los dos presentan forma de recipiente cilíndrico lobulado, con basamento y cubierta de cupulilla, que se abren frontalmente para mostrar el contenido interior, pues siendo su función básica la de tabernáculo también sirven de expositores¹⁸. Ambas piezas fueron regaladas por el obispo Pedro Agustín Morel, y aunque son muy similares, presentan algunas diferencias decorativas en su remate y en la existencia o no de inscripciones.

El sagrario de La Habana muestra en su remate un Cordero Místico apoyado sobre un florón de hojarasca (lám. 3), mientras que el de la catedral de Santiago luce una corona imperial. Lo más interesante es que este último ostenta una inscripción de lo más reveladora si tenemos en cuenta la situación, al margen de la legalidad, que vivía el colectivo de plateros cubanos. Ésta dice “A PEDIM(ien)TO DEL YLMO SR. DN PEDR(o) AUG(usti)N MOREL DE STA CRUZ SE

Madrid, en 1678. Fue el primer y más importante libro de consulta para el platero, fiel contraste o cualquier persona relacionada con los metales. Más tarde la obra de Joseph Tramullas y Ferrera denominada *Promptuario y guía de Artífices plateros*, publicada en Madrid en 1734, y reimpressa en 1747, vino a completar la obra de Arfe, adaptándose a los cambios experimentados en su época.

17 ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Opus cit.* Páginas 62-64. Figuras 80-81.

18 SANZ SERRANO, M.J.: *Opus cit.* Página 110, figura 20.



LÁMINA 3. *Sagrario de la Catedral de La Habana. Obra de Pedro Díaz. Medios Siglo XVIII.*

OPED(r)O EN LA TIENDA DEL ALTIFISSE J(ose)PH ANT(oni)O PEREZ. AÑO DE 1756 A DOS DE FEBRERO (rúbrica). HABANA. PESA 389 ONSAS DE PLATA (rúbrica)”. Este inscripción demuestra el interés del artífice por dejar claro tres aspectos que normalmente se eludían. En primer lugar, la autoría (José Antonio Pérez), aunque no presenta marcas de artífice como era lo habitual en la Isla; en segundo lugar, la procedencia de la obra (La Habana) sin la presencia de la marca de localidad, y , por último, y en tercer lugar, expresa el peso de la pieza en onzas de plata (389 onzas). Quizás el dato más significativo es el que se refiere al peso de la obra, por lo inusual, ya que tanto en la Península como en tierras indianas ese tipo de información se omite en las inscripciones, no era necesaria, se presuponía que los plateros cumplían las normas.

El estudio de la plata labrada cubana pasa por integrar varios campos, desde la localización y catalogación de piezas tanto en Cuba como en otros ámbitos territoriales hasta la investigación y revisión de archivos eclesiásticos y civiles que nos aporten información sobre los plateros locales, sus actuaciones y sus obras, sin olvidar el análisis de las técnicas y los modelos decorativos¹⁹. Este artículo surge de una primera etapa de investigación, y revisión de la documentación, en el marco del Archivo General de Indias, y ha venido a confirmar la necesidad realizar un proyecto a largo plazo con el que podamos avanzar en el conocimiento de la orfebrería cubana.

19 La vía del estudio de la plata cubana en España la abrió Hernández Perera en 1955, al catalogar una serie de piezas de procedencia cubana en las Islas Canarias, labor que ha sido continuada para el mismo ámbito territorial por Gloria Rodríguez González, Pérez Morera y Negrín Delgado. Asimismo la doctora Sanz Serrano ha trabajado sobre el tema con una visión más amplia, primeramente centrándose en la identificación y catalogación de piezas en la Península, para seguidamente establecer parámetros de definición en aspectos de tipología y de diseño. A estos nombres hay que unir el de Anita Arroyo y el de Leandro Romero que desde la Isla han puesto de manifiesto la importancia de la orfebrería cubana.

El ajuar de plata de las iglesias guipuzcoanas a través de sus inventarios

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

Debido al valor intrínseco del material utilizado en la realización de los objetos litúrgicos, el oro, la plata y la pedrería, estas obras van a ser estimadas no sólo por su belleza o su funcionalidad, sino también por el importe de las mismas, que va a indicar la riqueza y poder del comitente de la obra, bien la propia iglesia, bien un devoto donante. Sin embargo, la riqueza que causará admiración a quien la contemple, también será la causa de la ruina de estas piezas, ya que dado su valor serán objeto de la codicia y de la necesidad. Así la renovación de las obras, por responder a modelos ya anticuados, la necesidad de efectivo de los templos para acometer nuevas empresas constructivas y, sobre todo, los efectos de la guerra y el bandillaje, van a propiciar la desaparición de los ricos tesoros eclesiásticos.

Significativo va a ser el caso de las iglesias guipuzcoanas, que van a ver como debido a las guerras mantenidas contra los franceses a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la Guerra de la Convención primero y la de Independencia después, van a perder la mayor parte de las alhajas acumuladas por sus templos a lo largo de los siglos¹.

1 Miguéliz Valcarlos, I., “Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas”, en *Ondare*, nº 21, 2002, pp.293-302, y “Incautación de las alhajas de plata del convento de Aranzazu (Guipúzcoa) durante las guerras contra Francia”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, pp. 369-382.

La existencia de toda esta riqueza perdida queda constatada en la documentación conservada, que aunque también ha sufrido mermas debido a los efectos de los incendios y del paso del tiempo, todavía se mantiene como mudo testigo de los tiempos pasados. Así, gracias al estudio y análisis de esta documentación, sobre todo de los Libros de Fábrica parroquiales, así como de unos pocos documentos notariales, hemos podido reconstruir basándonos en los inventarios de bienes eclesiásticos, y aunque sólo sea someramente, la riqueza que antaño acumularon las iglesias y conventos guipuzcoanos.

Sin embargo, esta documentación no deja de ser un testimonio frío, esquemático y distante, alejado de la riqueza visual y estética propia de estas obras, que no podemos más que imaginarnos en las descripciones que de ellas se da en dichos inventarios, elucubrando como llegarían a ser las piezas desaparecidas basándonos en la comparación con otras obras conservadas. La lectura de estos testimonios nos llevan a lamentar la pérdida de la mayoría de las piezas, y a intentar conjeturar el efecto plástico y pictórico que estas alhajas tendrían en las iglesias, así como en los fieles que las contemplaron.

LOS INVENTARIOS

Las primeras noticias que poseemos acerca de la necesidad de realizar inventarios de los bienes de las iglesias en Guipúzcoa, proceden de la visita pastoral realizada en 1540 a los arciprestazgos Mayor o de Guipúzcoa y Menor o de Hondarribia, pertenecientes de la diócesis de Pamplona, por el obispo don Pedro Pacheco (1539-1545) quien, por medio de los mandatos de visita, promulgó la necesidad y obligación de realizar inventarios de los bienes de las iglesias, en los que se debía hacer constar no sólo el ajuar de plata, motivo de este estudio, sino también los ornamentos sagrados, ropa blanca, libros, mobiliario, censos, capellanías y demás propiedades de las mismas, en un intento de controlar las pertenencias y propiedades de estos templos².

Sin embargo, no siempre se cumplía con este precepto, ya que continuamente vemos como posteriormente tanto los obispos como sus visitadores en las inspecciones a las iglesias de la diócesis renuevan constantemente la orden de realizar inventarios de sus pertenencias. En varias de las iglesias estudiadas vamos a comprobar como la ejecución de estos listados se efectúa de motu proprio, coincidiendo por lo general con la sustitución de los sacristanes o de las seroras y demás personas encargadas del mantenimiento y conservación de la iglesia, o también de

2 En la visita que va a realizar a la iglesia de San Vicente de San Sebastián en 1540, el obispo va a ordenar la realización del inventario de bienes de la iglesia. Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS), San Sebastián, iglesia de San Vicente, Libro de mandatos de visita, 1540-1670. De la misma fecha se conservan mandatos para realizar inventarios en las iglesias de Altzaga, Altzomuiño y Zumarraga, iglesias igualmente visitadas por dicho prelado.

la entrada de algún donativo de consideración que hiciese necesario el asentamiento del mismo, como va a suceder en el caso de las ricas mandas americanas a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Los primeros inventarios conservados de las iglesias guipuzcoanas son anteriores al mandato promulgado por el obispo Pacheco en su reordenación de la Diócesis³, incrementándose su número a partir de 1540, aunque el hecho de que las mayoría de las parroquias guipuzcoanas hayan perdido sus Libros de Fábrica del siglo XVI nos impide saber si los inventarios anteriores a los mandatos de dicho prelado son un hecho aislado o bien era ya costumbre de los templos provinciales la realización de los mismos.

Podemos comprobar como el número de inventarios en la documentación va a seguir un orden creciente, esto es, según avancemos en las centurias el conjunto de inventarios de las diferentes iglesias con que contamos es mayor, siendo los más numerosos los listados conservados del siglo XVIII, aunque, tal y como ya hemos dicho, en este hecho va a influir también la conservación de los libros de fábrica correspondientes a cada centuria en las iglesias guipuzcoanas. Es de notar que la mayoría de las grandes iglesias de la Provincia, como las de Santa María y San Vicente de San Sebastián, han perdido sus Libros de Fábrica correspondientes al siglo XVIII, y con ellos los inventarios de sus bienes, en los que sin duda vendrían recogidos no sólo el mayor número de obras, sino también una mayor variedad en las tipologías y materiales empleados.

De gran utilidad para el conocimiento de los ajuares argénteos de las parroquias va a ser también los expedientes relativos a la donación y al robo de los mismos durante las guerras contra Francia. Así, aquellas iglesias saqueadas por el ejército invasor van a asentar en sus Libros de Fábrica, así como en diferentes memoriales, las piezas robadas, o cuando menos el valor aproximado de las mismas. Mientras que aquellos templos que salvaron sus tesoros los van a entregar, con acuse de recibo y en calidad de reintegro, a la Diputación de Guipúzcoa para asumir los gastos de guerra. Para ello la propia Diputación, de acuerdo con los obispados de Pamplona y Calahorra – La Calzada, diócesis a las que pertenecían las tierras guipuzcoanas, pide que se haga un inventario de los bienes entregados, a lo que muchas de las parroquias van a sumar otro con las piezas que se queden en los templos para su utilización en las ceremonias religiosas⁴.

A través de estos inventarios podemos comprobar la evolución de los ajuares de plata de las iglesias guipuzcoanas. Igualmente su estudio pormenorizado, apoyado en otras entradas recogidas en los Libros de Fabrica, nos permite hacer un profundo y exhaustivo análisis del arte de la platería en Guipúzcoa, pudiendo determinar la procedencia de estas alhajas, bien de talleres provinciales o bien de

3 Goñi Gaztambide, J., *Historia de los Obispos de Pamplona*, Tomo III, Pamplona, 1985, pp. 299-340.

4 Miguéliz Valcarlos, I., *Opus cit* (2002).

talleres foráneos, tanto de la península como de tierras americanas, capítulo éste que va a constituir uno de los testimonios más sobresalientes de este arte en Guipúzcoa.

Numerosos son los datos que nos ofrece el estudio de estos listados. Aunque en la mayoría de los mismos tan sólo figura el asiento de la pieza según su tipología, sin más datos que el material en que están realizadas, lo que nos impide establecer una aproximación ya no al autor o al donante de la misma sino siquiera a su procedencia. Entre los materiales usados predomina la plata, aunque también encontramos obras realizadas en oro y pedrería, como podemos encontrarnos en Aranzazu, Hondarribia, o Urnieta⁵, e incluso arte plumaria de las Indias y porcelana de China, como unas vinajeras de Urretxu⁶, materiales de los que no se ha conservado ninguna obra en la Provincia. Las piezas realizadas en metales comunes, habituales durante el siglo XVI en muchas iglesias guipuzcoanas para algunas de las tipologías, a partir de los siglos del Barroco van a quedar reducidos a piezas antiguas, a obras que cuentan con ejemplares de la misma tipología elaboradas en plata, o a tipologías secundarias dentro de la liturgia cristiana.

Igualmente, en numerosas ocasiones, junto a la tipología de la misma se especifica el uso que se le da en la parroquia, generalmente ligado a la existencia de más de un ejemplar de la misma tipología, lo que permitía su utilización en ocasiones puntuales, como puede ser la distinción entre procesiones en días grandes, ordinarias y entierros para las cruces, e igualmente para las custodias, que también establecen diferencias entre las usadas los días de minerva, la que guarda las Sagradas Formas en el sagrario o la utilizada para el monumento, los pectorales para llevar el viático a los enfermos o el que sirve para llevarlo a los caseríos alejados del núcleo de la población, propio de la orografía y del sistema de poblamiento disperso guipuzcoano. A este respecto, hay que señalar que la uniformidad existente en la actualidad a la hora de denominar a las diferentes tipologías no la encontramos en los inventarios consultados. Así, dependiendo no sólo de la parroquia, sino también del inventario, nos encontramos como las mismas piezas reciben distintos nombres, como el de custodia, copón, copa, vaso o caja con que se denomina la pieza que sirve para guardar las Formas Consagradas en el sagrario, y que actualmente denominamos copón. En otras ocasiones junto a la tipología se especifica algún otro dato, como puede ser el donante de la obra, su procedencia, gracias a indicarnos el lugar de residencia o el cargo que ocupaba el donante, e incluso en ocasiones el autor, como la cruz donada al monasterio de Bidaurreta en Oñati por su fundador, Juan Martínez de Lazarraga, contador mayor y secretario

5 Archivo del Convento de Aranzazu (ACA), Sección XIV, Alhajas de la Virgen, Libro IX, Legajo 1, Documento 6; AHDSS, Libro de cuentas de fábrica, 1745-1819, Inventario de bienes de la iglesia, 1769, fols. 308-311; y Archivo General de Guipúzcoa (AGG), JD IM 4 / 3 / 71, fol. 142.

6 AHDSS, Urretxu, Libro de Cuentas de fábrica, 1575-1658, Inventario de bienes de la iglesia de 1627, fol. 191.

de los Reyes Católicos, que se dice es obra del platero burgalés Juan de Horna⁷, aunque lo usual no es que figuren todos estos datos.

Junto a éstos pueden figurar otras anotaciones, como la iconografía y motivos con que esta adornada la obra, o su elaboración siguiendo los gustos del momento, de especial importancia en aquellas épocas en las que se vive la introducción de nuevos lenguajes, como sucede en la descripción de varias de las obras que forman parte del juego de pontifical donado por el obispo Mercado de Zuazola a la Universidad por él fundada en Oñati, en los que se aclara su elaboración *al romano*⁸, o en el asiento de la iglesia de Elgeta, en el que se aclara que una de las custodias, para diferenciarla de otra de hechura más moderna, esta realizada *a la antigua*⁹.

Y finalmente los inventarios nos indican la reutilización de piezas propiedad de las iglesias y que se habían quedado anticuadas o estaban en mal estado de conservación, para elaborar nuevas obras, como por ejemplo en Urretxu, en cuyos inventarios se recoge la utilización de un copón pequeño y los remates de una cruz para realizar un cáliz nuevo con su patena y cuchara¹⁰, o en Hondarribia, donde se aclara que las lámparas se fundieron para realizar otras más modernas, para lo cual se utilizó también plata procedente de otras obras¹¹.

Situación a lo largo del siglo XVI: los primeros inventarios

Tal y como hemos dicho los registros más antiguos conservados de las iglesias guipuzcoanas son anteriores a su imposición mediante los mandatos de visita por el obispo Pacheco en 1540, y se corresponden con los realizados por las iglesias de Amezketa, Zumarraga y Oñati en 1520, 1531 y 1534 respectivamente¹². Posteriormente en 1540 y por mandato de dicho prelado se realizaron inventarios en Alzaga, Altzo Muño, San Sebastián y Zumarraga, siendo habitual ya entre la documentación de años posteriores la realización de los mismos, como podemos ver en la proliferación de estos registros en las iglesias de Oñati, que nuevamente recoge sus bienes en 1553, 1562 y 1564, y Zumarraga, que los ordenará en 1546,

7 Comas Rey, M., *Juan López de Lazarraga y el Monasterio de Bidaurreta*, Barcelona, 1936, pp. 33-34.

8 Miguélez Valcarlos, I., "El juego de pontifical del Obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñati", en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*, Murcia, 2001, pp. 163-182.

9 AHDSS, Elgeta, Libro de Cuentas de Fábrica, 1690-1755, Inventario de bienes de la iglesia de 1694, fol. 24.

10 AHDSS, Urretxu, Libro de Cuentas de fábrica, 1757-1798, Inventario de bienes de la iglesia de 1757, fol. 1.

11 AHDSS, Hondarribia, Libro de cuentas de fábrica, 1745-1819, Inventario de bienes de la iglesia de 1790, fols. 420-422.

12 AHDSS, Amezketa, Inventario de bienes parroquiales, 1520; Zumarraga, Libro de cuentas de fábrica, 1524-1582, Inventarios de bienes de la iglesia de 1531, fol. 16; y Oñati, Libro de cuentas de fábrica, 1512-1553, Inventario de bienes de la iglesia de 1534, fol. 87.

1562 y 1580. Al igual que estas dos iglesias, otros muchos templos asentarán sus pertenencias como las de Eldua en 1564, Beasain en 1569, Hondarribia en 1598 y finalmente Arama en 1599¹³.

Como podemos observar no es hasta la orden dada por el obispo Pacheco, en su deseo de organizar y ordenar la dirección de la diócesis, que no se generaliza la realización de estos inventarios. Sin embargo, tan sólo en nueve del aproximadamente centenar de templos guipuzcoanos se han conservado registros de sus alhajas a lo largo del siglo XVI, situación no sólo condicionada por el hecho de que no se hayan conservado los libros de fábrica de muchas de estas iglesias en esta centuria, sino también por la inexistencia de inventarios en muchos de los templos.

A lo largo del siglo XVI se vivirá una etapa de esplendor, gracias tanto a la pacificación de la Provincia, ya que el inicio del siglo XVI va a ver como los Reyes Católicos terminan con las luchas entre los Parientes Mayores que habían provocado la inestabilidad en Guipúzcoa, como al comercio, situación que se va a traducir en un aumento de las obras de plata encargadas por las iglesias. A través de los inventarios conservados del siglo XVI vamos a poder ver una evolución en las piezas atesoradas por los templos, tanto en cuanto a las tipologías existentes, como a los materiales utilizados en su elaboración. De esta forma, podemos observar un paulatino incremento de las piezas propiedad de las parroquias según avancemos en la centuria. Igualmente tipologías como incensarios, navetas o crismeras apenas se mencionan, y cuando se hace raramente están realizadas en plata.

De gran pobreza resulta el más antiguo de los inventarios conservados, el de la parroquia de Amezketa, que tan sólo recoge tres cálices, un copón y una cruz de madera dorada¹⁴. Si comparamos los inventarios de Zumarraga de 1531 y 1562 podemos observar como se produce un incremento de la plata labrada atesorada, ya que en el primero tan sólo se mencionan dos copas, cinco cálices con sus patenas, tres ampollitas o crismeras y dos cruces, mientras que en el segundo se añaden a las piezas ya citadas una cruz de altar, un incensario con su naveta, dos cálices y tres portapaces¹⁵. Igualmente gracias al inventario de la iglesia de San Vicente de San Sebastián observamos como existían en los templos guipuzcoanos tipologías que en la actualidad no se han conservado en Guipúzcoa, como es el caso de cetros o lámparas¹⁶, estas últimas habituales en los inventarios de todas las iglesias de la Provincia a partir del siglo XVII.

Junto a este aumento de obras asentadas en los inventarios, vamos a encontrar también la aparición de nuevas tipologías en el ajuar litúrgico de los templos, al igual que vemos como piezas realizadas anteriormente en metales comunes se van

13 Todos ellos en los libros de fábrica de las respectivas iglesias conservados en el AHDSS, salvo el de Hondarribia, que se custodia en el archivo municipal de dicha ciudad.

14 AHDSS, Amezketa, Inventario de bienes parroquiales, 1520.

15 AHDSS, Zumarraga, Libro de cuentas de fábrica, 1524-1582, Inventarios de bienes de la iglesia de 1531 y 1562.

16 AHDSS, San Sebastián, Iglesia de San Vicente, Libro de mandatos de visita, 1540-1670.

a elaborar en estos momentos en plata. Así en la primera mitad de la centuria nos encontramos con cálices, copones, copas, cruces y crismas en forma de ampolla. Como vemos, junto al cáliz y a la cruz, tipologías básicas que vamos a encontrar en las iglesias, se introducen otras como las de copas, crismas o copones. Es de reseñar lo temprano de la aparición en Guipúzcoa de la denominación de copón que, por ejemplo en Navarra no va a verse hasta 1599, designándose a esta pieza por lo común custodia¹⁷. Gracias a los inventarios conocemos también como las Formas Consagradas se guardaban en una custodia o copón en el sagrario, y de como estas piezas en un principio reciben el nombre de custodia, denominación que también aparece entre la documentación manejada, debido a que se constituyen en cajas para guardar o custodiar las Formas Consagradas. Sin embargo, y a pesar de su aparición en los inventarios manejados, hay que señalar como de muchas de las tipologías reseñadas no se han conservado ningún ejemplar que se pueda datar en la primera mitad de la centuria, ya que los más antiguos de los conservados datan de las últimas décadas del siglo, como es el caso de incensarios y navetas.

En la segunda mitad del siglo los inventarios de bienes de las parroquias son más abundantes, y en ellos vamos a comprobar la renovación de los ajuares de plata, como iglesias que contaban con obras en metales comunes las van a ir sustituyendo poco a poco por otras realizadas en plata, como sucede en la iglesia de Beasain, que en 1569 contaba con una cruz de latón, pero que es sustituida, en 1585, por una de plata encargada a un platero vitoriano¹⁸. Igualmente vamos a ver como estas obras realizadas en metales comunes no van a ser destruidas, sino que van a ser conservadas bien para funciones menores o bien por motivos devocionales, razón por la cual van a seguir apareciendo en inventarios posteriores. Igualmente surgen nuevas tipologías, tanto en los inventarios como entre las obras conservadas, como pueden ser los jarros de pico o los relicarios, producto de la mayor riqueza de los templos, que les va a permitir ampliar sus ajuares argénteos, al igual que va a suceder en los templos del resto de la Península.

Gracias al mayor número de inventarios conservados en esta segunda centuria, vamos a poder comprobar como se produce una clara diferencia entre las iglesias de las villas relevantes de la Provincia y otras más modestas. Así, en 1598 la parroquia de Hondarribia contaba en su tesoro con dos cruces, más otra de latón, once cálices con sus patenas, dos copones, una custodia, dos incensarios, una naveta, dos portapaces y una caja o cofre para encerrar el Santísimo Sacramento en el monumento de Semana Santa¹⁹, mientras que en 1599 la iglesia de Arama única-

17 Orbe Sivatte. A., *Platería en el Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, 2000, pp. 157-159.

18 AHDSS, Beasain, Libro de cuentas de fábrica, 1555-1617, fols. 85 y 128.

19 Archivo Municipal de Hondarribia (AMH), Relaciones con las autoridades eclesiásticas, Lib. 35, reg. 5, Inventario de bienes de la iglesia de 1598.

mente atesoraba una cruz, un cáliz con su patena, un ostiario, primera vez que recogemos la utilización de este término en Guipúzcoa, y dos vinajeras de estaño²⁰.

Mención aparte merece por su importancia y por la calidad del donante, el obispo Rodrigo Sánchez de Mercado de Zuazola, figura relevante en la corte de los Reyes Católicos, el inventario de las obras pertenecientes a su juego de pontifical que donó a la capilla de la universidad por él fundada en Oñati²¹. En dicho inventario se recoge una variedad tipológica de gran riqueza, que incluyen las ya vistas de cruz y cáliz, más las de portapaz, vinajeras, ostiario, naveta, acetre, candelero, báculo y bandejas, y que se complementa con la minuciosidad de las descripciones, en las que se indica la realización de alguna de las piezas *al romano*, así como con su procedencia y autoría, conjunto del que tan sólo ha llegado a nuestros días el portapaz, el cáliz, la cruz de altar y una de las bandejas.

Es precisamente este legado de Mercado de Zuazola reflejo de una de las situaciones que, como ya hemos dicho, pueden verse en los inventarios, y es el conocimiento de la procedencia de talleres foráneos de muchas de las obras atesoradas por los templos gracias a la indicación del donante, del lugar de su residencia o del cargo que desempeñaba, siendo en estos momentos la mayoría de las anotaciones correspondientes a personalidades residentes en otros puntos de la Península.

Introducción de la plata americana en los inventarios de siglo XVII

La situación de aumento progresivo, tanto en el número de inventarios como en el de piezas reflejados en los mismos, que se produce a lo largo del siglo XVI se va a mantener en la siguiente centuria. Así, son veinte y seis los templos que cuentan con inventarios a lo largo del siglo XVII: Angiozar (1602, 1683 y 1686), Arama (1605), Aretxabaleta (1608), San Sebastián mártir del Antiguo de San Sebastián (1615 y 1629), Albiztur (1630 y 1683), Aizarnazabal (1632), Errezil y Zaldibia (1633), Lezo (1638), Tolosa (1642), Alkiza (1647), Elduain (1649 y 1685), Eibar (1652, 1655, 1668 y 1670), Itziar (1658 y 1675), Ataun (1660 y 1686), Lazkao (1660), Aginaga de Eibar (1662), Arriaran (1674), Zizurkil (1676 y 1689), Oiartzun y San Esteban de Tolosa (1679), Altzo Muño (1685), Alegia (1686), Laurgain y Zerain (1692) y Elgeta (1694)²². En ellos se comprueba un aumento considerable del ajuar argénteo de los mismos, ya que la riqueza de las iglesias, debida tanto al incremento de sus rentas como al mayor número de donativos, va a provocar un mayor alhajamiento de las mismas, con un incremento de sus tesoros sacros,

20 AHDSS, Arama, Libro de cuentas de fábrica, 1594-1735, Inventario de bienes de la iglesia, 1599, fol. 236.

21 Miguélez Valcarlos, I., Opus cit (2001).

22 Todos ellos en los libros de fábrica de las respectivas iglesias conservados en el AHDSS.

surgiendo tipologías nunca vistas en la Provincia hasta el momento, como lo demuestran los inventarios de bienes de dichos templos.

Sin embargo, y al contrario de lo que ocurre en algunas de las iglesias en la centuria precedente, caso de Zumarraga y Oñati, en esta centuria nos vamos a encontrar con que la realización de inventarios no se produce de manera periódica, sino que en la mayoría de las iglesias tan sólo se ejecuta uno por iglesia, a excepción de Angiozar, San Sebastián mártir del Antiguo de San Sebastián, Albiztur, Elduain, Eibar, Itziar, Ataun y Zizurkil²³.

La sustitución de piezas en metales comunes por otras elaboradas en plata que habíamos observado en la segunda mitad de la pasada centuria se va a ir completando a la largo de la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, todavía podemos ver como en muchas iglesias se mantiene para tipologías menos necesarias la utilización de los metales comunes, aunque existan ejemplares del mismo tipo elaborados en plata, como es el caso de crismas, lámparas o candeleros. Igualmente podemos comprobar como el número de tipologías se incrementa, así como la cantidad de piezas de la misma tipología, lo que permite, tal y como hemos visto, que algunas de las obras se reserven para ceremonias y acontecimientos concretos.

El enriquecimiento que van a vivir las parroquias guipuzcoanas a lo largo de este siglo, al igual que va a ocurrir con el resto de templos hispanos, va a permitir que aumenten los tesoros eclesiásticos con la incorporación de nuevas piezas. Por un lado, vamos a comprobar como durante esta centuria a las tipologías vistas en el siglo pasado se pueden añadir otras nuevas como varas de palio, ciriales, cruces de guión, que aparecen ya en la mayoría de las iglesias, junto a piezas más excepcionales como frontales de altar, tronos o camarines y figuras de busto o de cuerpo entero que se reservan a los principales templos guipuzcoanos; y por otro, nos encontramos como tipologías que existían ya en la centuria anterior en escaso número y por lo general en los grandes templos provinciales, se van a generalizar a lo largo de este siglo en todos los templos, caso de las lámparas, como podemos comprobar cotejando los diversos inventarios.

Al igual que ocurría en el quinientos, también en los inventarios del siglo XVII vamos a poder rastrear la existencia de obras procedentes de talleres foráneos gracias a la indicación del donante de las mismas, de su lugar de residencia o del desempeño de un cargo fuera de la Provincia. Menos habitual es la indicación de un material que no deje lugar a dudas sobre el origen foráneo de las piezas, como se indica en el caso de las vinajeras de Urretxu “*Yten binajeras y plato de la china dados y donados por el dicho factor con un teyjitur de pluma de la Yndia*”²⁴.

Especial relevancia adquieren en esta centuria los legados americanos, que de tanta importancia son para el arte de la platería en Guipúzcoa, y en toda España. A

23 *Ibíd.*

24 AHDSS, Urretxu, Libro de Cuentas de fábrica, 1575-1658, Inventario de bienes de la iglesia de 1627, fol. 191.

pesar de su existencia durante el quinientos, va a ser durante el siglo XVII cuando se introduzca con fuerza en los templos guipuzcoanos la plata americana, donaciones que van a ser recogidas en los libros de cuentas de fábrica de las diversas iglesias, anotando igualmente el nombre del donante, y que en ocasiones van a constituir conjuntos tan ricos que incluso van a superar el ajuar preexistente. Éste es el caso del legado enviado desde México por Francisco de Zuloeta a la parroquia de Angiozar, constituido por una lámpara, un cáliz, unas vinajeras, dos vasos para el viático, una custodia, un portapaz, seis blandones, una cruz de altar, dos tenebrarios, una cruz de guión, dos ciriales con sus varas, cuatro varas de palio, un incensario y una naveta, y que superaba a las piezas atesoradas por dicha iglesia en esos momentos, que consistían en una custodia, una copa (custodia o copón en la que se guardaban las formas en el sagrario), tres vasos (crismeras), dos crucifijos, uno de ellos con su cruz de madera, una cruz de altar, cuatro cálices, un incensario, una lámpara y cuatro candeleros de latón, y cuatro vinajeras de estaño²⁵. Estos legados, enviados a sus parroquias nativas por los guipuzcoanos residentes en otras tierras, serán posteriormente recogidos en los inventarios de bienes, siendo muchas veces el motivo de la realización de un nuevo registro.

Proliferación de inventarios a lo largo del siglo XVIII

La tendencia al alza en el número de inventarios realizados en los templos guipuzcoanos que habíamos visto en las centurias precedentes va a experimentar un auténtico desarrollo durante el siglo XVIII, encontrándonos con treinta y ocho parroquias en las que se conservan listados de bienes en estos momentos, en los que podemos ver una mayor número de piezas asentadas. En el setecientos encontramos inventarios de bienes en las iglesias de Elduain (1702, 1732, 1745, 1765 y 1786), Eskoriatza (1706, 1752, 1764 y 1800), Ataun (1707 y 1772), Anoeta (1708 y 1746), Itziar (1708, 1751 y 1755), Lazkao (1711, 1741, 1746 y 1792), Tolosa (1711, 1725, 1737 y 1746), Elgeta (1714, 1748, 1759, 1765, 1769, 1777 y 1779), Berastegi (1716, 1718, 1740, 1746, 1759, 1785 y 1800), Beasain (1718 y 1788), Aginaga de Eibar (1720, 1742 y 1775), Aretxabaleta (1722), Angiozar (1728, 1737 y 1756), Antzuola y Arriaran (1730), Azpilgoeta (1734, 1755 y 1788), Zestoa (1735 y 1755), Eibar (1738, 1751 y 1771), Azpeitia (1743), Lizartza (1745 y 1748), Ibarra (1746, 1786 y 1789), Leaburu (1746), Mutiloa (1750, 1763 y 1767), Usurbil (1750 y 1776), Laurgain (1751), Hernialde (1752), Artadi (1755), Zegama (1763, 1764 y 1769), Zerain (1764), Oikia (1767), Hondarribia (1769, 1790 y 1799), Albiztur (1775), Arama (1777), Altzo Muño e Irura (1786), Segura (1795), San Blas de Tolosa (1796) y Pasai-Donibane (1798)²⁶. Como podemos comprobar, y al contrario de lo

25 AHDSS, Angiozar, Libro de cuentas de fábrica, 1685-1735, fols. 3-6.

26 Ver nota número 22.

que ocurría en las centurias precedentes, durante este siglo vamos a ver como en la mayoría de estas iglesias se realiza más de un inventario de sus bienes, lo que quizás se deba al espectacular incremento de alhajas que se va a experimentar a lo largo de este siglo.

Así, durante el siglo XVIII se va a vivir una etapa de gran riqueza y esplendor, cuyas bases se asentaron ya en la centuria anterior, lo que va a permitir alhajar ricamente las parroquias guipuzcoanas. Esta nueva situación va a estar impulsada por el cambio de dinastía reinante en España, sustituyendo los Borbones, de origen francés, a los Austrias, lo que traerá un largo periodo de paz con Francia, que influirá notablemente en Guipúzcoa, fronteriza con este reino, con quien se había mantenido siempre una política de guerra perjudicial para la Provincia, que en estos momentos se va a sumar al hilo reformador, de tinte europeísta, que dominó en todo el territorio hispano. Junto al incremento de las rentas eclesiásticas va a ser fundamental el gusto barroco por la suntuosidad, que tiende al alhajamiento de las iglesias, así como al incremento del número de donaciones que van a recibir los templos provinciales, sobre todo provenientes de los guipuzcoanos que hicieron fortuna en Indias. Efectivamente, y al igual que veíamos en la centuria precedente, el envío de obras por parte de los hijos de la Provincia residentes en otras tierras ocasionará que se acumulen en estos templos piezas de talleres foráneos, tanto peninsulares como americanos, e incluso europeos. Estos regalos de obras constituyen uno de los capítulos más ricos de la platería de Guipúzcoa en los siglos del barroco, no solo por la cantidad de las piezas legadas, sino por la calidad de las mismas, que incluso llega a superar, sobre todo en las piezas de astil, a las producidas por los talleres locales.

Todo lo ya expuesto va a ocasionar que el número de tipologías documentadas a lo largo del siglo XVIII se vea incrementado con respecto a las centurias anteriores. La progresión en el número de obras a lo largo del siglo XVII va a experimentar una autentica explosión durante el siglo XVIII, pareja al incremento acaecido en las demás platerías peninsulares, cuando todo objeto utilizado en los templos sea susceptible de ser realizado en plata, a lo que se va a sumar el auge del culto a la Virgen y a los santos, portadores de un sinfín de adornos y símbolos realizados en este metal.

Gracias a los inventarios de bienes podemos observar como no sólo las grandes parroquias se alhajan suntuosamente, sino que también los templos más modestos cuentan con importantes piezas argénteas. También en dichos registros comprobamos como estaban presentes en los tesoros eclesiásticos de las parroquias guipuzcoanas muchas tipologías que hoy no se conservan, debiéndose su pérdida a las guerras que asolaron la Provincia desde finales del siglo XVIII. Así las piezas conservadas se reducen en su mayoría a aquellas más utilizadas en la liturgia, como cálices, copones, cruces, custodias, relicarios, navetas e incensarios, junto a unas pocas piezas menos comunes, que incluyen obras extraordinarias, como el camarín de Aranzazu, u otras más habituales como coronas, rostrillos,

diademas o candeleros. Sin embargo, basándonos en los inventarios de bienes de las parroquias, podemos afirmar como el ajuar de todas las iglesias guipuzcoanas contaba con las tipologías de piezas básicas para el culto, como son cálices, copones, custodias, cruces, portaviáticos, vinajeras, crismeras, navetas e incensarios, en número diverso según la riqueza de la iglesia. Junto a estas piezas, los tesoros de las distintas parroquias contaban con otras tipologías surgidas a raíz de la riqueza de los templos, como pueden ser lámparas, candeleros, coronas, relicarios, ... que aparecen reflejadas en todos los inventarios. Y completando a éstas, las iglesias más ricas contaban también con misales, atriles, acetres, demandas, sacras, rostrillos, diademas, jarros, ... e incluso con otras piezas más extraordinarias, como esculturas, caso del bulto de San José con el niño de la iglesia de Oiartzun; frontales de altar, en San Sebastián, Tolosa, Hondarribia, Azpeitia, Azkoitia, Erreterria o Mutriku; camarines y tronos, en San Sebastián, Aranzazu y Hondarribia, etc.

De esta forma los inventarios de bienes de las iglesias nos quedan como mudos testigos de la riqueza que otrora atesoraron las iglesias guipuzcoanas, como podemos ver en el caso de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y del Manzano de Hondarribia, cuyo ajuar argénteo en 1598 consistía en dos cruces, más otra de latón, once cálices con sus patenas, dos copones, una custodia, dos incensarios, una naveta, dos portapaces y una caja o cofre para encerrar el Santísimo Sacramento en el monumento de Semana Santa²⁷. A pesar de que desconocemos inventarios correspondientes al seiscientos de dicha parroquia, es de suponer que vio incrementado su tesoro, tanto con encargos directos del propio templo, como con donaciones y legados. El siguiente listado, datado ya en 1769, recoge un incremento verdaderamente extraordinario de las piezas atesoradas por la parroquia, e incluyen cuatro cruces, tres pares de crismeras, dos custodias, dos juegos de vinajeras, un incensario, una naveta, un pectoral para llevar el viático, un salero para los bautismos, un vaso de pila bautismal, un acetre con su hisopo, tres campanillas, seis cálices con sus patenas, cinco copones, trece lámparas, diez blandones, dos arañas, cuatro candeleros, cuatro faroles, dos cetros, dos atriles, tres misales y un juego de sacras²⁸. Como vemos, aunque en alguna de las tipologías ha bajado el número de ejemplares existentes, no sólo es de notar el incremento de piezas con respecto al inventario anterior, sino también la aparición de nuevas tipologías. Finalmente, en el inventario de 1790, el último de los existentes antes del expolio del templo por el ejército francés, volvemos a ver como el tesoro parroquial ha vuelto a experimentar una ampliación, incorporándose al mismo, en tan sólo veintiún años, una cruz, unas crismeras, una custodia, dos vinajeras, tres incensarios, una naveta, cuatro cálices con sus patenas, un copón, aunque se fundió uno de

27 AMH, Relaciones con las autoridades eclesiásticas, Lib. 35, reg. 5, Inventario de bienes de la iglesia de 1598.

28 AHDSS, Hondarribia, Libro de cuentas de fábrica, 1745-1819, Inventario de bienes de la iglesia de 1769, fols. 308-311.

los ya existentes para realizar las lámparas, un trono con sus gradas y frontal para el altar, seis varas de palio y una cruz de guión²⁹. A todo ello hay que añadir que se realizaron nuevas obras fundiéndose otras antiguas, como en el caso citado de varias de las lámparas, para lo cual se añadió la plata procedente de otras piezas, entre ellas la de un copón. Toda esta riqueza se vio mermada en 1795 cuando las tropas francesas entraron en la villa, tomando como prisioneros a varios vecinos, entre ellos al mayordomo de la fábrica, al que obligaron a revelar el escondite de la plata de la iglesia, que fue saqueada. Debido al expolio sufrido por las iglesias en las guerras contra los franceses vuelven a aparecer asentadas piezas realizadas en metales comunes, tónica general en los inventarios que nos encontremos en el siglo XIX, y es que tras las guerras contra los franceses el exorno argénteo de las iglesias guipuzcoanas así como las rentas de las mismas se van a ver drásticamente reducidos, teniendo no sólo que recurrir nuevamente al encargo de obras en metales comunes, sino también a renunciar a aquellas tipologías que no eran necesarias para el culto divino.

Este esplendor no sólo se limitaba a los grandes templos, ya que iglesias rurales más modestas, como la de Santa María de Altzo Muño, va a experimentar también este incremento en sus alhajas a lo largo de las tres centurias estudiadas. Así, en 1540 tan sólo contaba este templo con una cruz, dos cálices con sus patenas, una caja para guardar las Formas Consagradas y un portapaz elaboradas en plata, más cuatro lámparas, un acetre y dos candeleros, realizados en metales comunes, estaño y latón³⁰. En el siguiente registro, realizado en 1685, el ajuar se ha incrementado con una cruz de plata, un cáliz con su patena, un pectoral, dos incensarios, uno de ellos de latón, dos coronas para la Virgen, siete candeleros de latón y estaño, tres pares de vinajeras de estaño y una custodia³¹, mientras que en el último de los inventarios, correspondiente ya a 1786, se recuentan tres cálices con sus patenas, dos copones, una custodia, dos incensarios, uno de ellos de latón, un pectoral, una cruz, unas crismas, una corona, rostrillo y cruz de la Virgen y tres campanillas, mientras que en metales comunes tenía tres cruces de altar, tres lámparas, un farol, nueve candeleros, una naveta y un portapaz³².

29 AHDSS, Hondarribia, Libro de cuentas de fábrica, 1745-1819, Inventario de bienes de la iglesia de 1790, fols. 420-422.

30 AHDSS, Altzo – Muño, Libro de cuentas de fábrica, 1540-1664, Inventario de bienes de la iglesia de 1540, fol. 1.

31 AHDSS, Altzo – Muño, Libro de cuentas de fábrica, 1665-1706, Inventario de bienes de la iglesia de 1685, fol. 121.

32 AHDSS, Altzo – Muño, Inventario de bienes parroquiales de 1786.

Linternas de plata del siglo XVIII en Segovia

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid

En este trabajo nos vamos a ocupar de los siete faroles portátiles o linternas de plata, que se conservan en la ciudad de Segovia. Se usaban para acompañar al Santísimo Sacramento en el viático a los enfermos y en la celebración de las solemnes fiestas del Corpus Christi y de la Catorcena. En el resto de España, únicamente alguna catedral o templo importante cuenta con ejemplares, de tal modo que hasta nuestros días, en todo el territorio nacional, tan sólo ha llegado una quincena de linternas.

La catedral de Málaga tuvo hasta 1936 cuatro ejemplares, que parecían obras de estilo rococó, como se aprecia en alguna fotografía antigua, pero ignoramos quién pudo hacerlas, ni siquiera sabemos cuál es su centro de origen, aunque es probable que se realizaran en Málaga durante el tercer cuarto del siglo XVIII¹. Entre 1760 y 1780, Francisco Collas, platero de la catedral de Oviedo, realizó para este templo una linterna que tiene, como particularidad, dos mecheros en su interior². La cofradía del Santísimo Sacramento y Benditas Ánimas de la iglesia de San Bartolomé de Murcia posee un espléndido ejemplar hecho en dicha ciudad en 1790 por Pedro Ruiz-Funes y Martínez Galarreta, como lo demuestran sus marcas

1 TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de Catalogación*, Málaga, 1948, 230. Reproduce uno, pero dice que son faroles de mano, aunque no indica para qué se usaban.

2 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*, Oviedo, 1994, 98, 137-138 (nº 36), y 180. No especifica para qué se usaba. Mide 49 cm. de altura, 32 cm. de anchura, y pesa cuatro kilogramos.

e inscripción³. Por otra parte, el inventario de bienes de 1807 de la catedral murciana relaciona, entre otras obras, un farol que regaló don Baltasar Fontes⁴. En la villa de Bilbao son varios los faroles conservados, uno en la iglesia de San Antón, realizado en 1784 por Miguel Garay⁵; dos en la iglesia de los Santos Juanes, uno de Indalecio Uralde (1860), y otro semejante realizado por G. Ampudia por esas mismas fechas⁶. La catedral bilbaína tiene otros faroles de estas características, aunque no sabemos cuántos, marcados en Bilbao por el citado Miguel Garay; y en colección particular se encuentra otro ejemplar, hecho en 1783, asimismo por Miguel Garay, en este caso para la iglesia de San Nicolás de Bilbao⁷.

El grupo más numeroso de faroles de mano de plata lo constituyen los siete que se encuentran en diferentes templos de la ciudad de Segovia. Seis fueron realizados por plateros segovianos entre 1710 y 1803, y el séptimo lo hizo en Valladolid en 1738 Manuel Ventura Rubio. La documentación parroquial de San Salvador de Segovia nos dice que hubo otro en esta iglesia, labrado entre 1759 y 1760 por Ignacio Álvarez Arintero, para la Fiesta Catorcena de este último año⁸. Por su parte, la historiadora Esmeralda Arnáez menciona otro ejemplar del siglo XVIII, en la iglesia de Santo Tomás de Segovia, pero no es de plata⁹.

Las linternas que se hallan en otros lugares de España, se utilizaban asimismo para el viático y el Corpus, pero en alguna ocasión además se usaron para pedir limosna de noche, como lo hizo la cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas

3 SÁNCHEZ JARA, D., *Orfebrería murciana*, Madrid, 1950, 145. Indica que es para el viático, y que mide 45 cm. de altura. RIVAS CARMONA, J., *Huellas*, Murcia, 2002, 345. RIQUELME GÓMEZ, E. A., “La platería y los plateros en las cofradías de Ánimas Benditas de Murcia” en *Estudios de Platería*, Murcia (Universidad) 2004, 471-473. Se indica que es para el viático.

4 PÉREZ SÁNCHEZ, M., “La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807” en *Estudios de Platería*, Murcia (Universidad) 2004, 460. Servía para el viático y su peso era de ochenta y cinco onzas, es decir, unos 2.444 gramos.

5 BARRIO LOZA, J. A., y VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao (Museo de Bellas Artes) 1986, 78; n° 68.

6 BARRIO LOZA, J. A., y VALVERDE PEÑA, J. R., *o. c.*, 92; n° 97.

7 FERNÁNDEZ, A., MUNO, R., Y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, 113, 327, n° 149 y n° 153. Dicen que en la catedral de Santiago de Bilbao hay faroles del viático, pero sin especificar el número; y que el ejemplar de colección particular mide 54 cm. de altura, pesa tres kilogramos, y muestra la siguiente inscripción: “Este farol dio un devoto a San Nicolás de Bilbao. Año de 1783”.

8 SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S., *Parroquia de San Salvador de Segovia*, Segovia, 1999, 55. Costó 4.000 reales, era de planta hexagonal con remate de cúpula, pero no se conserva. Se pagó con dinero de la fábrica y donativos de la Catorcena de 1760.

9 ARNÁEZ, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1985, 342. Se trata de un modelo semejante en estructura y decoración a los de plata, pero es metal plateado. Es de tipo hexagonal, mide 54 cm. de altura total y 28 cm. de anchura máxima; descansa sobre seis bolas aplastadas; está coronado por una cúpula semiesférica calada, que se adorna con diversos motivos vegetales; y en su interior presenta un mechero cilíndrico.

Benditas de la iglesia de San Bartolomé de Murcia¹⁰. Por la documentación conservada y por las inscripciones que presentan, sabemos que los ejemplares de Segovia se hicieron, como se ha dicho, para acompañar al Santísimo en el viático a los enfermos, en la procesión del Corpus y en la fiesta de la Catorcena¹¹.

Todos los ejemplares segovianos tienen **forma** de templete, de tipo poligonal, quizás inspirados en custodias de retablo. Sus caras están compuestas por cristales, separados por pilares de plata, con un querubín en su parte superior, que hace las veces del capitel; remate cupuliforme calado, que termina en asidero; patas de apoyo en forma de garra con bola, esfera aplastada, o elementos vegetales; y mechero cilíndrico, en su interior. Salvo el de la iglesia de San Miguel, que es octogonal, el resto son de planta hexagonal. Los faroles de otros centros hispanos también son hexagonales, pero se diferencian de los segovianos porque los cuatro desaparecidos de la catedral de Málaga, y el de la iglesia de San Antón de Bilbao descansan sobre pie hexagonal; y los dos de los Santos Juanes de Bilbao, y el de colección particular, apoyan sobre un elevado pie circular; en cambio, el de la catedral de Oviedo se levanta sobre seis bolas aplastadas; y el de San Bartolomé de Murcia sobre tres grandes cartelas vegetales; por lo que los ejemplares malagueños y vizcaínos son distintos en su base a los segovianos; mientras que los murcianos y ovetenses se parecen bastante a los de Segovia.

Las caras de cristal de los faroles hechos en Segovia presentan un arco en la parte superior, excepto el de San Miguel, que termina en dintel. El arco del ejemplar de la catedral de Segovia es de medio punto, mientras que en el resto (San Andrés, San Millán, San Esteban y Santísima Trinidad) es trilobulado, cuyas enjutas se adornan con motivos vegetales de elevado bulto; y el vallisoletano de San Martín muestra arco de medio punto arriba y debajo de sus caras. Por su parte, los lados de los cuatro que pertenecieron a la catedral malagueña, también presentaban, como los segovianos, arco trilobulado en la zona alta; en cambio, las caras de las linternas de Murcia, Bilbao, Oviedo, y colección particular, carecen de arco.

Los ejemplares segovianos rematan en cúpula semiesférica calada, a veces de perfil sinuoso. Sin embargo, la linterna de Oviedo, aunque termina asimismo en cúpula hemiesférica, arranca desde un elevado cuerpo prismático. Los mencionados faroles desaparecidos de Málaga lo hacían también en un cuerpo prismático,

10 RIQUELME GÓMEZ, E. A., *o. c.*, 472-473.

11 Esta fiesta se celebra desde 1410, tan sólo en la ciudad de Segovia. Tiene lugar durante la primera semana de septiembre, festejándose alternativamente en catorce parroquias segovianas. Rememora el acontecimiento de la profanación, en dicho año, de la Sagrada Forma en la sinagoga de esta ciudad, y el consiguiente milagro de la aparición del Cuerpo de Cristo. Dice la tradición que en esta fecha el sacristán de la parroquia de San Facundo pidió dinero prestado a un médico judío, quien a cambio quiso una Hostia Consagrada, que arrojó a un caldero de agua hirviendo de la sinagoga, pero la Forma se detuvo en el aire, surgiendo el Cuerpo de Cristo, que sobrevoló la ciudad hasta llegar al monasterio de Santa Cruz. La sinagoga se derrumbó y en su lugar se levantaría el monasterio del Corpus Christi.

que finalizaba en crestería calada, de tipo circular y anilla. El de colección privada secciona su cúpula en seis lados y remata en alcachofa, bajo cuello cóncavo calado, y los de los Santos Juanes de Bilbao acaban en esbelta cúpula escalonada. El de la parroquia bilbaína de San Antón, lo hace en templete hexagonal sobre base cupuliforme. El de San Bartolomé de Murcia, termina en un cuerpo de perfil convexo, seguido de otro cóncavo con gallones calados, para finalizar en un toro también gallonado.

Las asas que conservan las linternas segovianas son de tipo ovoide (San Esteban), circular (San Miguel y catedral) o rectangular (San Andrés, San Millán y Santísima Trinidad). Por su lado, las restantes tienen también formas variadas, pues la de San Antón de Bilbao es ovalada, a modo de llave; las de los Santos Juanes de Bilbao, rectangulares; las malagueñas y la de Oviedo son circulares; y la vallisoletana de la iglesia segoviana de San Martín, y la bilbaína de colección particular, tienen forma de corazón.

Conocemos bien las **medidas** de las linternas conservadas en Segovia, las cuales, con el asa, rondan el medio metro de altura, es decir, algo más de media vara castellana. Solamente superan esta cifra los ejemplares de San Andrés (53 cm), San Miguel (52 cm) y San Esteban (52 cm); el farol vallisoletano de San Martín mide exactamente 50 cm; el de la catedral, 49,5 cm; y los de las parroquias de la Santísima Trinidad y San Millán, 48 cm. Los de otras sedes tienen unas medidas similares, si exceptuamos los desaparecidos de la catedral de Málaga, pues según Temboursy medían unos 60 cm; el resto mide más o menos como los segovianos, ya que el de Miguel Garay de colección particular alcanza los 54 cm; el de Indalecio Uralde de la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao llega a los 53 cm; el de la parroquia bilbaína de San Antón, 50 cm; y el asturiano de Francisco Collas, 49 cm; siendo el ejemplar más bajo, el de la iglesia de San Bartolomé de Murcia, con 45 cm, pero, en cualquier caso, las diferencias no son muy grandes. La anchura tampoco es muy distinta entre los estudiados, pues, salvo contadas excepciones, su anchura va desde los 30 hasta los 35 cm.

Los datos que se tienen del **peso** de las piezas de plata españolas son, en general, escasos, pues la documentación los omite con frecuencia. No obstante, conocemos el peso de algunos ejemplares, como el de la parroquia de San Andrés de Segovia, realizado en 1762 por Ignacio Álvarez Arintero, que pesa 151 onzas y 4 ochavas (4.355 gramos), y el de la iglesia de San Millán¹², cuyo peso asciende a 162 onzas (4.657 gramos). Dado que el tamaño y las características de las linternas segovianas son semejantes a estas dos, opinamos que el peso de todas ellas oscila entre los 4.200 y 4.700 gramos. La que se menciona en el inventario de 1807 de la

12 SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S., "Catorcenos de San Millán" en *El libro de la Catorcena. San Millán*, Segovia, 1977, 127. Según este historiador el farol pesa 462 onzas, pero debe tratarse de una errata de imprenta, pues nosotros lo hemos pesado recientemente y pesa poco más de 4.650 gramos, lo que coincide con 162 onzas.

catedral de Murcia, que pesaba 85 onzas, es decir, unos 2.445 gramos; y la de Miguel Garay, de colección particular, que llega hasta los 3.000 gramos, suponen un peso notablemente inferior a las segovianas. Del resto no tenemos los datos exactos de su peso, pero estarán cerca del ejemplar segoviano de la parroquia de San Andrés. Próximo al peso de las linternas segovianas se encuentra la de la catedral de Oviedo, que con el cristal incluido alcanza los 4.000 gramos¹³.

Como muchos faroles fueron donados por particulares o cofradías, es muy difícil saber el **precio** exacto de cada uno, pues rara vez figuran en las cuentas de fábrica. Sin embargo, nos consta que el ejemplar desaparecido del Salvador de Segovia (1759-1760) se ajustó con el platero Ignacio Álvarez Arintero en 3.612 reales, aunque le pagaron 4.000, por algunas mejoras que introdujo¹⁴. En este importe debe estar incluido el precio del material, que por entonces era de 20 reales la onza, aunque desconocemos el peso exacto, por lo que no podemos saber cuánto cobraba de hechura, pero rondaría los siete u ocho reales por onza, como en otros trabajos semejantes de este artífice. Por el farol que hizo en 1762 para la parroquia de San Andrés de Segovia, Álvarez Arintero cobró de hechura 1.176 reales y 10 maravedíes; como este farol pesa 151 onzas y 4 ochavas, el platero recibió 7 reales y 26 maravedíes por onza de hechura¹⁵. Aunque se conocen algunos datos documentales sobre la linterna de la catedral segoviana, realizada por José Pérez (1729-1730), éstos son insuficientes para sacar conclusión alguna sobre su precio. De los realizados en otros centros españoles no tenemos noticias sobre su valor económico.

Desde el punto de vista **estilístico** las linternas segovianas de plata se hicieron en un periodo que va desde 1710 hasta 1803. Entre las conservadas, hay ejemplares de diferentes lenguajes artísticos. Las de San Miguel (1710), la catedral (1729-1730) y San Martín (1738) reflejan el barroquismo exuberante propio de la época. De estilo rococó son las de San Andrés (1762), San Millán (1767), San Esteban (h. 1785-1790) y Santísima Trinidad (1803). Por su parte, la de la catedral de Oviedo (h. 1760-1780), la de San Bartolomé de Murcia (1790) y probablemente las desaparecidas de la catedral de Málaga, del tercer cuarto del siglo XVIII, se hicieron, a su vez, en el momento de máximo esplendor del lenguaje rococó. Por el contrario, las bilbaínas de colección particular (1783), y de San Antón de Bilbao (1784), que presentan mayor pureza de líneas y una decoración de molduras de haces, guirnaldas y hojas de acanto estilizadas, anuncian la llegada del neoclasicismo. En cambio, las dos de la parroquia de los Santos Juanes de Bilbao (1860) pertenecen ya a un

13 KAWAMURA, Y., *o. c.*, 180.

14 SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S., *Parroquia de San Salvador de Segovia*, Segovia, 1999, 55.

15 MONTALVO MARTÍN, F. J., *La platería segoviana en los siglos XVIII y XIX*, Madrid 1998, 309. Tesis doctoral inédita dirigida por don José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.

neoclasicismo tardío. Ignoramos cómo era la que se menciona en el inventario de 1807 de la catedral de Murcia.

Hubo variedad en el tipo de **cliente** que costeó estas piezas. La fábrica del templo costeó la de la catedral segoviana, y las de las parroquias de San Salvador (desaparecida), San Andrés, y probablemente San Esteban. A veces, eran los particulares, sobre todo relacionados con cofradías sacramentales, los que pagaban la obra, como las de las parroquias segovianas de San Miguel (donada por Francisco García Vela y María Romero, mayordomos de la cofradía del Santísimo), y San Millán (regalada por José García Carril y Juana Rodríguez de Lorenzana, diputados de la cofradía de la Catorcena). En ocasiones, fue algún cargo público, como en la de San Martín de Segovia (costeada por don Manuel Antonio de Arenzana y Colmenares, regidor perpetuo en 1738 de las ciudades de Valladolid y Segovia). Incluso algún noble fue el donante de algún ejemplar, como el de la Santísima Trinidad de Segovia (regalada por doña Ana María de Peralta Cascales Meléndez y Contreras, condesa viuda de Mansilla). En otros centros españoles, la clientela también fue variada, pues la de la iglesia de San Antón de Bilbao, la costeó la fábrica del templo. La de la iglesia de San Bartolomé de Murcia la pagó la cofradía del Santísimo Sacramento. Y en algunos casos, el que pagó el farol fue un particular, como el desaparecido de la catedral de Murcia, que figuraba en el inventario de 1807, donado por don Baltasar Fontes, así como el de colección particular, realizado en Bilbao en 1783 por Miguel Garay, que lo dio un devoto.

Aunque hemos mencionado los nombres de los **artífices** que hicieron algunas de las piezas que citamos aquí, como los vizcaínos Miguel Garay e Indalecio Uralde, y el murciano Pedro Ruiz-Funes Martínez Galarreta, por falta de espacio ahora únicamente nos ocuparemos de la biografía de los autores de las linternas que se conservan en Segovia, es decir, del vallisoletano Manuel Ventura Rubio, y de los segovianos José Pérez Moreno e Ignacio Álvarez Arintero.

VENTURA RUBIO, Manuel

Platero vallisoletano, activo al menos entre 1726 y 1748, que perteneció a la cofradía de plateros de Nuestra Señora del Val y San Eloy de Valladolid. Era hermano del también platero Damián Ventura, con quien compartía el taller¹⁶.

La primera noticia sobre Manuel se remonta al 3 de diciembre de 1726, cuando aparece entre los firmantes de un poder para pleitos que otorgaron los plateros de Valladolid a los procuradores de esta ciudad¹⁷.

16 BRASAS EGDIDO, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, 58 y 247-258.

17 *Ibidem*, 58.

Realizó en 1732 una naveta para la iglesia parroquial de la localidad vallisoletana de Bocos de Duero¹⁸. En marzo de 1733 era depositario de la cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy de Valladolid¹⁹. El 29 de diciembre de 1735 acogió como aprendiz a Manuel González, procedente de la población vallisoletana de Curiel de Duero²⁰. Hizo en 1738 la **linterna** que se encuentra en la iglesia de San Martín de Segovia, regalada por don Manuel Antonio de Arenzana y Colmenares, que fue regidor de Valladolid y Segovia, y por doña Mariana del Campo y Avellaneda. El 17 de febrero de 1739 los hermanos Damián y Manuel Ventura, admitieron como aprendiz a José Zamora, originario asimismo de Curiel de Duero²¹.

El 21 de julio de 1746 se comprometió a acoger como aprendiz a Ambrosio Pereda durante un período de cinco años, pero no pudo completar su aprendizaje con Manuel, ya que éste hizo testamento el 18 de abril de 1748, debiendo morir en este año, pues en la escritura de poder que los plateros vallisoletanos otorgaron el 17 de enero de 1749 ya no aparece entre los artífices firmantes de la cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy²².

PEREZ MORENO, José

Artífice segoviano natural de La Losa (Segovia), que residió en Segovia al menos desde marzo de 1702 hasta octubre de 1745²³.

Trabajó para numerosos templos segovianos, aderezando cuantiosas obras y haciendo algunas nuevas, entre las que destacan cuatro pares de vinajeras para la iglesia de San Miguel, en 1719; un cáliz pequeño con su patena y dos arañas para la iglesia de San Andrés, con motivo de la fiesta Catorcena de 1720; y una custodia para la parroquia de Migueláñez (Segovia), en 1721²⁴. En abril de 1725 cobró del santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla unas trazas o dibujo que había hecho para el frontal de plata del altar mayor, que a la postre ejecutó el platero madrileño Juan Álvarez de Cartavio²⁵.

Desde mayo de 1728 hasta julio de 1739 fue el platero oficial de la catedral de Segovia, sustituyendo en el cargo a Bartolomé Moreno, que había muerto el día 13 de dicho mes y año. Entre las piezas más importantes que hizo para este templo

18 VALDIVIESO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975, 33

19 BRASAS EGIDO, J. C., *o. c.*, 58.

20 *Ibidem*, 248.

21 *Ibidem*, 247.

22 *Ibidem*, 58-60 y 248.

23 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 98-108. MONTALVO MARTÍN, F. J., *o. c.*, 460-461.

24 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 99.

25 MONTALVO MARTÍN, F. J., "El platero Juan Álvarez de Cartavio (1683-1758)". *Estudios Segovianos* n° 93 (1995), 343-356.

sobresalen la linterna que forma parte de este trabajo (1729-1730); una campanilla y cuatro broches en 1730; una cruz de guión, un candelero y un atril en 1732; y dos lámparas de la capilla mayor entre 1734 y 1739. Desaparece de la documentación catedralicia después de julio de 1739, probablemente porque debió entrar al servicio de la reina Isabel Farnesio en el Real Sitio de San Ildefonso, como su platero honorario, ejecutando varias obras y composturas para la real cocina de boca, entre las que destaca una “cobertera nueva” y haber “empapelado el *surtú* de plata que vino de París para poderle conducir con seguridad al Real Sitio de San Lorenzo”, como consta por la cuenta que entregó el 19 de octubre de 1745, aunque desconocemos la fecha exacta en que empezó a trabajar para la reina, pero siempre después de julio de 1739²⁶.

Aunque no usó marca personal, se han conservado tres obras suyas, bien documentadas, como las **andas** de la Virgen de las Aguas, realizadas en 1724, que se encuentran en el Museo Diocesano de Segovia²⁷; la mencionada **linterna** de la catedral de Segovia, labrada entre 1729 y 1730²⁸; y las dos **lámparas** (1734-1739) del presbiterio de este mismo templo, ya citadas²⁹.

ALVAREZ ARINTERO FERNANDEZ, Ignacio

Artífice segoviano nacido casi con toda probabilidad en 1713³⁰ y muerto el 3 de noviembre de 1795³¹. Además de platero fue hidalgo³². Estuvo activo durante medio siglo, al menos desde 1738 hasta 1786. Fue platero oficial de la catedral segoviana desde 1740 hasta dicho año de 1786.

Casó en dos ocasiones, en primeras nupcias con María Borbua (+1744), viuda del platero Sebastián Palomares, y en segundas con María Mónica Pulido.

Se conservan unas cuarenta obras de este platero, pero hemos documentado más de un centenar, hechas la mayoría para templos de la diócesis de Segovia.

En 1740 hizo una **custodia** portátil de sol que se halla en la parroquia de San Martín de Segovia, pero la realizó para la desaparecida iglesia de San Facundo, en

26 Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP). Felipe V. Legajo nº 277 (3226). “Joseph Pérez, platero honorario de este Real Sitio de San Ildefonso”.

27 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 104.

28 *Ibidem*, 105.

29 *Ibidem*, 104-105.

30 Archivo Municipal de Segovia (AMS). Padrones. Parroquia de San Miguel. 8-5-1768, casado, de 55 años, con una hija, noble. 1772, no indica más dato que el de platero. Archivo del Colegio Congregación de plateros de Madrid (ACCM). Legajo nº 64, según manifiesta en un testimonio de 1774, solicitado por José de Nájera se declara platero vecino de Segovia de 60 años de edad. Agradezco esta noticia a don José Manuel Cruz Valdovinos.

31 Archivo Parroquial (A. P.) de San Martín de Segovia. Difuntos 1756-1811, fol. 167. No hizo testamento. MONTALVO MARTÍN, F. J., *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*, cit. 460-461.

32 AHPS. Catastro del Marqués de la Ensenada. Copia de 27-5-1752, hijodalgo, casado, de 41 años con dos hijas menores, un hermano menor estudiante, y un oficial y una criada mayores. Copia de 11-1-1760, noble, casado, de 50 años, con una hija menor y un sobrino clérigo de menores.

donde fue donada por don Esteban Bonifaz y su esposa doña Manuela Peñas, condes de Santibáñez, según refleja su inscripción. Al año siguiente hizo para la catedral de Segovia un relicario para guardar la reliquia de san Plácido³³. En 1742 ejecutó un **cáliz** para la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de la Granja de San Ildefonso. Para la iglesia de Carbonero de Ahusín (Segovia) realizó en 1743 unas vinajeras con tapa y su platillo³⁴. En este mismo año hizo para la parroquia de Valseca (Segovia) dos cruces de pendón, dos pares de vinajeras con sus platillos, un portaviático y otro par de vinajeras grandes con su salvilla y campanilla, llegando hasta nuestros días un par de **vinajeras** con su **salvilla** y una **cruz de pendón**³⁵. Asimismo en 1743 labró la **custodia** de sol de la iglesia de Santa Cruz de la Salceda (Burgos), según reza su inscripción³⁶. Antes de abril de 1743 realizó el **cáliz** de la colección Hernández Mora de Madrid, remarcado por José Picado Martín, y un **juego de vinajeras** en colección particular madrileña. Para la catedral de Segovia realizó en 1744 un marco de plata para el frontal del altar mayor, y dos incensarios; en 1745 un cáliz con su patena y cacito; y en 1746 una campanilla³⁷. Entre 1746 y 1747 labró para la iglesia parroquial de Escarabajosa de Cabezas (Segovia) dos patenas, un copón, un incensario y un plato³⁸. En 1747 realizó para la iglesia de Villoslada (Segovia) una caja portaviático sobredorada y una concha de bautizar³⁹. En 1749 finalizó la custodia portátil de sol para la parroquia de Los Huertos (Segovia), que se había encargado a Manuel Pórtoles, pero éste murió antes de empezarla, traspasando el encargo a Álvarez Arintero⁴⁰.

33 Archivo de la Catedral de Segovia (ACS). Fábrica 1724-1742; cuentas de 1732-1742 (1741). Libro de Pagar 1732-1742; cuentas de 1741, fol. 311 v., recibo de 10-6-1741. Pesó 65 onzas y por su hechura cobró 455 reales.

34 A. P. de Carbonero de Ahusín. Iglesia Parroquial (I. P.) de Santo Domingo de Guzmán. Fábrica 1727-1821; cuentas de 28-1-1743, fol. 79-80; y el inventario de 9-8-1744. Pesaron 28 onzas (17 los jarritos y 11 el plato) y su importe fue de 150 reales por la hechura, pues el material se aprovechó de otras viejas.

35 ARNÁEZ, E., o. c., 133, 144 y 148.

36 IGLESIAS ROUCO, L. S., y ZAPARAIN YÁÑEZ, *La platería de Aranda de Duero. Siglos XVII y XVIII*, Burgos 1992, 122-123.

37 AHPS. Lorenzo de Sierras, prot. 2736. 15-1-1744, fol. 9-10 v. ACS. Fábrica 1743-1773; cuentas de 24-6-1742 hasta 24-6-1744, fol. 72-72 v.; cuentas de 24-6-1744 hasta 24-6-1750, fol. 178 v. Recibos de 24-10-1744; 19-11-1745; y 28-11-1746. Según el contrato, el marco costaría 1.800 reales, debería pesar 400 onzas, y estar terminado, según *muestra y diseño*, para la víspera del día de Corpus Christi de dicho año, tal y como ocurrió, pues el 18 de junio del mencionado año entregó recibo por importe de 1.900 reales, por la hechura del marco y otras composturas. Los incensarios pesaron 84 onzas, y por su hechura cobró 434 reales. Por la hechura y dorado del cáliz, patena y cacito cobró 200 reales. Por la hechura y fundición de la campanilla recibió 120 reales.

38 A. P. de Escarabajosa de Cabezas. Fábrica 1692-1755; cuentas de 2-7-1747, fol. 310. Cobró 150 reales por las patenas, 170 reales por el copón, 120 reales por el incensario y 30 reales por el plato.

39 Archivo Histórico Nacional (AHN). Clero. Libro nº 13540. I. P. de San Nicolás de Bari de Villoslada. Fábrica 1664-1763; cuentas de 14-1-1748, fol. 182 v.

40 A. P. de Los Huertos. I. P. de la Inmaculada Concepción. Fábrica 1720-1770; cuentas de 17-9-1749, fol. 100 v.; y cuentas de 27-7-1750, fol. 104 v. Cobró por ella 2.396 reales y medio.

Realizó en 1753 las tres **ánforas** para los santos óleos de la catedral segoviana⁴¹. Este mismo año hizo un juego de vinajeras con campanilla y un rostrillo para la imagen de Nuestra Señora de la Paz de la desaparecida iglesia de San Facundo de Segovia⁴². En 1754 hizo para la iglesia parroquial de Villoslada (Segovia) un par de vinajeras⁴³. También en 1754 realizó una caja portaviático para la iglesia de San Esteban de Sepúlveda⁴⁴. Para la iglesia de San Juan de Segovia labró en 1755 un copón y una caja portaviático; y en 1756 una custodia sobredorada⁴⁵. Entre 1744 y 1757 realizó la **puerta del sagrario** del Seminario Diocesano de Segovia; y la **cruz procesional** del convento de religiosas carmelitas de Segovia, pues presentan la primera variante de la marca del contraste Baltasar de Nájera⁴⁶. La **macolla** de la cruz procesional de la iglesia de Hoyuelos (Segovia) debió realizarla en torno a 1757, ya que muestra las dos variantes del marcador Baltasar de Nájera. Entre 1757 y 1773 hizo el cáliz de la iglesia parroquial de Etreros (Segovia).

Labró en 1758 para la imagen de la Virgen del Bustar, de la ermita del mismo nombre, de Carbonero el Mayor (Segovia), una **corona**, **sobrecorona** y **rostrillo**, y una **corona** pequeña para la imagen del Niño, que han llegado hasta nuestros días⁴⁷. También es obra suya el **rostrillo** que hizo en 1759 para la imagen de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santo Tomás de Segovia⁴⁸. En 1760 hizo para la catedral de Segovia diez pares de broches para un terno morado, y seis varas de palio⁴⁹. Este mismo año realizó la **custodia** de sol del convento de San Antonio el Real de Segovia, que fue donada por doña María Luisa Martínez Tamayo, religiosa de dicho convento. Para la parroquia de San Andrés de Segovia realizó en 1762 dos candeleros pequeños, las insignias de las varas de pedir de la cofradía del Santísimo Sacramento, y una **linterna**⁵⁰.

41 ACS. Fábrica 1743-1773; cuentas de 24-6-1750 hasta 24-6-1754, fol 223 v. Recibo de 14-5-1753. Pesaron 301 onzas y 7/8, recibiendo Arintero por su hechura 1.612 reales y medio.

42 A. P. de la Santísima Trinidad de Segovia. I. P. de San Facundo. Cuentas de Catorcena de 1753.

43 AHN. Clero. Libro nº 13540. I. P. de San Nicolás de Bari de Villoslada. Fábrica 1664-1763; cuentas de 11-1-1755, fol. 201 v.

44 AHN. Clero. Libro nº 13505. I. P. de San Esteban de Sepúlveda. Fábrica 1712-1760; cuentas de 23-6-1755.

45 A. P. de la Santísima Trinidad de Segovia. I. P. de San Juan. Fábrica 1633-1770; cuentas de 1-9-1757 (1750-1757), fol. 339, recibo de 25-10-1755. Cuentas de Catorcena de 1756.

46 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 142-143.

47 A. P. de Carbonero el Mayor. Ermita de Nuestra Señora del Bustar. Fábrica 1718-1778; cuentas de 28-11-1758. En total pesaron 122 onzas y su coste fue 3.933 reales y medio, de los que 1220 fueron por su hechura.

48 A. P. de Santo Tomás de Segovia. Cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Fábrica 1739-1768; cuentas de 27-12-1759, fol. 72. Su coste fue de 310 reales.

49 ACS. Recibos de 8-3-1760 y 15-6-1760.

50 A. P. de San Andrés de Segovia. Cuentas de Catorcena de 1762, recibo de 6-8-1762. Cobró por su hechura 1.176 reales y 10 maravedíes, es decir a 8 reales menos un cuartillo por cada onza de plata, pues la linterna pesa 151 onzas y 4 ochavas.

Hizo en 1763 para el convento de San Francisco de Segovia, con las limosnas dadas por los hermanos de la Venerable Orden Tercera, una **custodia** portátil de sol, que actualmente se encuentra en el Museo de Arte Sacro del santuario de San Pedro de Alcántara de la población abulense de Arenas de San Pedro⁵¹. En 1765 realizó la **custodia** portátil de sol que se halla en la iglesia parroquial de la población segoviana de Fuente de Santa Cruz⁵². También en este año hizo una campana para el altar mayor de la catedral de Segovia⁵³. Hizo en 1766 la **custodia** de sol que se encuentra en la iglesia parroquial de la población segoviana de Veganzones⁵⁴. Entre 1766 y 1767 hizo la **cruz procesional** de la iglesia parroquial de la localidad segoviana de Valverde del Majano⁵⁵. También entre 1766 y 1767 realizó la **custodia** portátil de sol, de plata sobredorada, de la iglesia de San Lorenzo de Segovia⁵⁶. Como se lee en su inscripción, en 1767 labró la **custodia** de sol de la iglesia de San Lorenzo de Segovia. Para la iglesia parroquial de Grajera (Segovia) hizo en 1768 una **custodia** de sol y una **concha bautismal**⁵⁷. Este mismo año hizo para la catedral segoviana **cuatro floreros** de plata para el carro triunfal⁵⁸. En 1769 hizo para la iglesia parroquial de Otero de Herrerros (Segovia) una **concha bautismal**⁵⁹;

51 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 145. Agradezco a don Antonio Martínez Subías la noticia de su actual ubicación, al tiempo que aprovecho para decir que este historiador ha escrito el capítulo de la platería de este museo, que formará parte de una próxima publicación sobre el catálogo de obras de arte de dicho centro.

52 A. P. de Fuente de Santa Cruz. I. P. de la Exaltación de la Cruz. Fábrica 1765-1785; cuentas de 12-11-1765, recibo de 29-5-1765. Se hizo con la plata de otra vieja. ARNÁEZ, E., *o. c.*, 145-146.

53 ACS. Recibo de 31-8-1765. Pesó 48 onzas y 2 ochavas y media. Cobró 180 reales por la hechura y los moldes para su fundición.

54 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 146. Costó 4.390 reales, siendo su peso de 112 onzas y 6 ochavas.

55 A. P. de Valverde del Majano. I. P. de Nuestra Señora de la Asunción. Fábrica 1765-1817; cuentas de 11-3-1767, fol. 22; y cuentas de 23-2-1768, fol. 33 v.-35. Libro de Archivo 1755-1794, fol. 21 v.-22. Su coste total ascendió a 6.345 reales: 2.300 de hechura, tal y como estaba ajustado; 300 del dorado de las tarjetas que no iba incluido en el ajuste anterior; 170 del agasajo que se hizo al platero cuando llevó la cruz a dicho lugar; 125 de la merma que sufrieron al fundirse las 53 onzas y 6 ochavas de plata que donó a dicha iglesia en plata vieja (una salvilla y una bandeja) don Esteban Palomo, racionero de la catedral de Segovia y natural de Valverde; y los 3.450 restantes de 172 onzas y 4 ochavas de plata que compró la iglesia para esta obra; y su peso final fue de 226 onzas y 2 ochavas. ARNÁEZ, E., *o. c.*, 120. Adjudica esta obra a Baltasar de Nájera. HEREDIA MORENO, C., en *El árbol de la Vida*, Segovia 2003, 239-240. Siguiendo el estudio de la historiadora Arnáez, dice que fue realizada por Baltasar de Nájera hacia 1739, pero la hizo Ignacio Álvarez Arintero entre 1766 y 1767, como lo demuestra la abundante documentación conservada.

56 AHN. Clero. Libro nº 12972. I. P. de San Lorenzo de Segovia. Fábrica 1743-1773; cuentas de 22-11-1767, fol. 215. Su coste ascendió a 3.873 reales (2.015 del material y 1.768 por su hechura, dorado, alma de hierro, cobre y peana de madera), y cuyo peso fue de 105 onzas y 2 ochavas.

57 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 125, 139 y 148. La custodia, que esta historiadora adjudica a Baltasar de Nájera, no es otra que la que hizo Álvarez Arintero, como ella misma se pregunta. Su coste fue de 4.600 reales, que Arintero cobró en 1772, aunque según reza su inscripción la había hecho en 1768. La concha importó 144 reales, siendo el peso de ésta de 5 onzas y 6 ochavas.

58 ACS. Fábrica 1743-1773; cuentas de 24-6-1765 hasta 24-6-1770, fol. 369.

59 A. P. de Otero de Herrerros. I. P. de los Santos Justo y Pastor. Fábrica 1727-1772; cuentas de 12-7-1770, fol. 298 v. Cobró 73 reales y 20 maravedíes por ella.

para la iglesia de Valseca labró una concha de bautizar, un cáliz sobredorado y dos patenas⁶⁰; y para la parroquial de Cantimpalos (Segovia) realizó dos pares de vinajeras, una naveta, una concha bautismal, dos cacitos y una cadena de plata para la llave del sagrario⁶¹.

Ejecutó en 1770 un cáliz con su patena para la iglesia parroquial de Roda⁶². En el mismo año hizo para la iglesia de San Juan de Segovia doce jarras con sus esportillos, y dos pares de broches⁶³. El 20 de abril de 1771 entregó recibo por haber hecho una lámpara para la capilla del Santo Cristo del Amor de la cofradía de la Minerva de la localidad segoviana de Vegas de Matute⁶⁴. Donada por don Antonio Campuzano y doña Ana María de Peralta, hizo una **custodia** de sol para la fiesta de la Catorcena de 1772 de la iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia. Se conservan dos **lámparas** en el presbiterio del santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla de Segovia, que realizó en 1773, una costeada por el obispo de Segovia don Juan José Martínez Escalzo, y la otra con las armas de los Gutiérrez de Cuéllar. Sin que se sepa la fecha exacta, pero siempre entre 1757 y 1774, pues tienen la segunda variante de la marca del contraste Baltasar de Nájera, hizo el **relicario del Lignum Crucis** del convento de religiosas carmelitas de Segovia; un cáliz para la iglesia parroquial de la localidad segoviana de Boceguillas⁶⁵; un **cáliz** y una **custodia** de sol para la catedral segoviana; y la **cruc procesional** de la población segoviana de Torre Val de San Pedro⁶⁶.

En 1774 hizo dos pares de vinajeras con sus platillos para el convento de San Vicente el Real de Segovia⁶⁷. Al año siguiente realizó para la iglesia parroquial de Valleruela de Sepúlveda (Segovia) un cáliz de plata sobredorada⁶⁸. En este mismo año de 1775 labró unos broches y puso las **cantoneras** de plata a los libros del Evangelio y Epístola de la catedral de Segovia⁶⁹. Para la iglesia de San Andrés de Segovia hizo en 1776 los cañones de la vara del Santísimo, dos candeleros pequeños y una cruz de pendón⁷⁰. Realizó en 1779 un cáliz para la catedral de Segovia⁷¹.

60 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 139.

61 *Ibidem*, 139.

62 A. P. de Roda. I. P. de Nuestra Señora de la Asunción. Fábrica 1727-1775; cuentas de 12-10-1773 (1770).

63 A. P. de la Santísima Trinidad de Segovia. I. P. de San Juan. Fábrica 1771-1856; cuentas de 5-6-1778 (1773-1777), fol. 29 v. Cuentas de Catorcena de 1770.

64 A. P. de Vegas de Matute. Cofradía de la Minerva. Fábrica 1761-1799; recibo de 20-4-1771. Importó 1.465 reales: 1.060 de las 53 onzas de su peso, y los 405 restantes de la hechura y platillo.

65 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 144.

66 *Ibidem*, 142.

67 AHN. Clero. Libro nº 12045. Convento de San Vicente el Real de Segovia. Cuentas de Gasto 1771-1775, fol. 30 v., recibo de 27-11-1774. La abadesa doña Ana López de Silva le entregó, el 27 de noviembre de 1774, la cantidad de 597 reales por las vinajeras y sus platillos, de los cuales 340 fueron por su hechura y los 257 por 12 onzas y 7/8 de plata que añadió.

68 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 140.

69 ACS. Recibo de 24-12-1775.

70 A. P. de San Andrés de Segovia. Cuentas de Catorcena de 1776, recibo de 15-9-1776.

71 ACS. Libros de Pagar 1773-1784, fol. 187. Recibo de 23-2-1779.

Según reza su inscripción, en 1780 labró un **cáliz** para el convento de San Francisco de Segovia, que ahora se halla en el Museo de Arte Sacro del santuario de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro⁷². En 1783 hizo para la iglesia parroquial de Encinillas (Segovia) un plato de vinajeras⁷³.

Contrastadas por José de Nájera, es decir, realizadas entre 1774 y 1780, ejecutó para la iglesia parroquial de Encinillas una **custodia** de sol⁷⁴, y las **sacras laterales** de la iglesia de San Esteban de Segovia.

Hacia 1781-1786 labró la **sobrecorona** de una imagen de la Virgen de la iglesia de Santa Eulalia de Segovia, pues está marcada por Lorenzo Cantero, quien actuó como marcador desde 1781 hasta 1809.

Aunque no tenemos la certeza de su autoría, es muy probable que realizara también la corona de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de Fuentemilanos (Segovia) de 1762; los dos candeleros pequeños de la iglesia de San Andrés de Segovia, que deben corresponder a los mencionados en la documentación de la Catorcena de 1762 ó 1776; las conchas bautismales de las iglesias parroquiales de Vegas de Matute (1768), y San Andrés de Segovia (h. 1770); y unas vinajeras del convento de Santo Domingo el Real de Segovia.

Su marca personal es siempre la misma. Presenta en dos líneas la parte inicial de su primer apellido compuesto (con B), dentro de contorno rectangular, con los ángulos ligeramente ochavados: ALBA / RES

Aunque marcaba con frecuencia sus obras, hemos podido comprobar que algunas piezas realizadas por él, que están perfectamente documentadas, no llevan su marca personal, lo que no nos ha impedido identificarlas.

CATÁLOGO DE PIEZAS

1. LINTERNA. Segovia. 1710. ¿José Martínez del Valle? Iglesia parroquial de San Miguel de Segovia (lám. 1)

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada y calada. Algunos deterioros y restos de soldaduras de estaño y latón. 52 cm. de altura total; 30 cm. de anchura máxima; y 6 cm. de altura el mechero. Marcas en el asa: cabeza femenina sobre acueducto de cuatro arquerías dobles y VALLE. En los medallones de la cornisa lleva grabada la siguiente inscripción: 1) DIOLA / FRAN . 2) GARCHI / VEL. 3) Y D MARI / ROM / ERO. 4) SV MV R / SIEN / DO. 5) MAYORD / OMOS. 6) DEL S. S. / MO. 7) DE LA MI / NERBA / EL. 8) AÑO DE / 1710.

Destaca por su planta octogonal, sus ventanales arquitrabados con crestería en sus lados interiores, y el friso de perfil sinuoso de la zona alta del cuerpo, que se adorna con gallones dispuestos en oblicuo e interrumpidos en el centro de cada lado por medallones con la inscripción citada.

⁷² Agradezco este dato al historiador Antonio Martínez Subías, autor del capítulo sobre la platería del futuro catálogo de este museo.

⁷³ ARNÁEZ, E., *o. c.*, 141.

⁷⁴ *Ibidem*, 147.



LÁMINA 1. *Linterna. Iglesia parroquial de San Miguel de Segovia.*

Las marcas que presenta y la inscripción del friso permiten afirmar que esta linterna fue realizada en Segovia en 1710, aunque no estamos seguros de que José Martínez del Valle sea su autor, ya que usó la misma marca personal como marcador y como artífice⁷⁵. No obstante, es muy probable que la hiciera él, puesto que por estas fechas trabajó con frecuencia para esta parroquia de San Miguel. Además el tipo de decoración que muestra es semejante al de otras obras suyas.

75 ARNÁEZ, E., *o. c.*, 341. La autora no ha visto las marcas.

2. LINTERNA. Segovia. Entre 1729 y 1730. José Pérez Moreno. Catedral de Segovia (lám. 2).

Plata fundida, torneada, cincelada y calada. Roto uno de los cristales. 49,5 cm. de altura total; 27 cm. de altura del templete sin patas; 16 cm. de la anchura de cada cara; y 14 cm. de altura del mechero. Marcas en la base de la cúpula y en el reverso del asiento: cabeza femenina sobre acueducto de cuatro arquerías dobles y VALLE.



LÁMINA 2. *Linterna. Catedral de Segovia.*

Lo más sobresaliente de esta linterna son los arcos de medio punto muy moldurados, con tracería calada de cartones y rosetas en las enjutas, y la balaustrada que se levanta sobre el cuerpo, también calada, de cartones vegetales, con pivotes terminados en pirámide y bola en las esquinas.

El farol lleva las mismas marcas que el anterior de San Miguel de Segovia, pero, en este caso, no existen dudas sobre la autoría de la pieza, porque la documentación catedralicia recoge varios pagos hechos a José Pérez entre 1729 y 1730⁷⁶.

3. LINTERNA. Segovia. 1762. Ignacio Álvarez Arintero. Iglesia parroquial de San Andrés de Segovia (lám. 3).



LÁMINA 3. *Linterna y marcas. Iglesia parroquial de San Andrés de Segovia.*

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada y calada. Algunos deterioros. 53 cm. de altura total; 30 cm. de anchura máxima; y 8 cm. de altura el mechero. Marcas por toda la pieza: cabeza femenina sobre acueducto de dos arquerías dobles, NA / IERA y ALBA / RES. Burilada corta y ancha en el

⁷⁶ *Ibidem*, 105-106. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., en *El Arbol de la Vida*, Segovia 2003, 463. La autora no deja muy claro quién es el artífice, pero sin duda fue José Pérez Moreno.

interior de la base. En cinco de los lados del basamento lleva grabada la siguiente inscripción: HIZOSE ESTA LINTERNA / A COSTA DE LOS DEVOTOS / FELIGRESES DE LA PAROCHIA / DE Sn ANDRES DE SEGOVIA EN / LA CATORZENA DEL AÑO DE 1762. La inscripción, el marcaje completo y la documentación parroquial indican que esta linterna fue realizada en Segovia en 1762 por Ignacio Álvarez Arintero, que su peso es de 151 onzas y 4 ochavas, y que su coste fue, solamente de hechura, de 1.176 reales y 10 maravedís⁷⁷.

Esta linterna pudo servir de modelo para los ejemplares que se conservan en las parroquias de San Millán (1767), San Esteban (h. 1785) y Santísima Trinidad (1803), pues se parecen extraordinariamente a ella. Sin embargo, es probable que la desaparecida de la iglesia de El Salvador, realizada entre 1759 y 1760 asimismo por Álvarez Arintero, fuera similar a todas ellas y, por tanto, el modelo más temprano en el que se inspiran éstas. Se expresa ya en un lenguaje rococó, como lo prueban los adornos de abundante rocalla, propios de este estilo artístico. Resultan muy peculiares los arcos trilobulados de los ventanales.

4. LINTERNA. Segovia. 1767. Iglesia parroquial de San Millán de Segovia (lám. 4).



LÁMINA 4. *Linterna. Iglesia parroquial de San Millán de Segovia.*

⁷⁷ ARNÁEZ, E., *o. c.*, 130. Piensa la autora que la obra la hizo Baltasar de Nájera, quizás porque no ha visto la marca personal de Ignacio Álvarez Arintero.

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada y calada. Rotos dos cristales. El mechero ha sido modificado. 48 cm. de altura total; 35 cm. de anchura máxima; y 19 cm. de anchura de cada cara. Marcas por toda la pieza: cabeza femenina sobre acueducto de dos arquerías dobles y NA / IERA. En la zona superior del entablamento del cuerpo lleva grabada la siguiente inscripción: DIOLA JOSEPH / GARZIA CARIL / SIENDO DIPVTADO / Y SV MVJER JVANA / RODRIGEZ DE LORENZANA / AÑO DE 1767.

Apenas se observan diferencias apreciables con respecto a la anterior de San Andrés, pues hasta el asa es parecida en ambos casos. En esta de San Millán no presenta la marca personal de su autor y la documentación tampoco lo aclara, pero es obvio que sigue muy de cerca el modelo codificado por el platero segoviano Ignacio Álvarez Arintero⁷⁸.

5. LINTERNA. Segovia. Entre 1781 y 1809. Iglesia parroquial de San Esteban de Segovia (lám. 5).



LÁMINA 5. *Linterna. Iglesia parroquial de San Esteban de Segovia.*

78 SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S., o. c., 61 y 127. ARNÁEZ, E., o. c., 162.

Plata fundida, torneada, cincelada y calada. Algunos deterioros. 52 cm. de altura total; 28 cm. de anchura máxima; 14 cm. de anchura de cada cara; y 7 cm. de altura el mechero. Marcas por toda la pieza: cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 81 y CAN / TERO. Burilada larga y regular en el interior del basamento.

Las marcas que presenta esta linterna corresponden al marcador de la ciudad de Segovia, Lorenzo Cantero, y al período que abarca desde 1781 hasta 1809, pero no muestra la marca personal de su autor, por lo que ignoramos quién pudo hacerla. No obstante, sigue un modelo introducido por Ignacio Álvarez Arintero, como se puede apreciar en el anterior ejemplar de la iglesia segoviana de San Andrés de 1762⁷⁹.

6. LINTERNA. Segovia. 1803. Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad de Segovia (lám. 6).

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada y calada. Falta un pivote de la parte superior del cuerpo del farol. 48 cm. de altura total; 38 cm. de anchura máxima; 16 cm. de anchura de cada cara; y 7 cm. de altura el mechero. Marcas por toda la pieza: cabeza femenina encima de acueducto de dos



LÁMINA 6. *Linterna. Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad de Segovia.*

79 ARNÁEZ, E., o. c., 342. No ha visto la marca personal del marcador Lorenzo Cantero.

arquerías dobles sobre 81 y CAN / TERO. Buriladas de diversas características también por toda la pieza. En la base de la cúpula lleva grabada la siguiente inscripción: DIO ESTA LINTERNA / A LA YGLESLIA PAROQUIAL / DE LA SANTISIMA TRINIDAD / SU FELIGRESA Y ESPZL. / VIEN ECHORA LA MVI / YLVSTRE SEÑORA D. ANA; y en el basamento: MARIA DE PERALTA CASCALES / MELENDEZ Y CONTRERAS / CONDESA VIUDA DE MAN / SILLA, SEÑORA DE REDONDA / DEL SALUADOR ABAD D. BLANCO / Y OREJUELA: AÑO DE 1803.

Presenta una estructura semejante a la de las anteriores de San Millán, San Andrés y San Esteban de Segovia, con ligeras diferencias en las patas, mechero, pivotes del cuerpo superior del farol, y la tracería calada de la cúpula.

Esta linterna tiene las mismas marcas que la precedente, pero además lleva una inscripción con la fecha de 1803. Por tanto, resulta un tanto arcaizante, aunque por otra parte viene a confirmar que este modelo de Arintero, es el más abundante en la platería segoviana del la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX, y que las parroquias lo mandaban imitar, sin que otro artífice se dedicara a crear otro modelo.

7. LINTERNA. Valladolid. 1738. Manuel Ventura Rubio. Iglesia parroquial de San Martín de Segovia (lám. 7).

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada y recortada. 50 cm. de altura total; 29 cm. de anchura máxima; y 16 cm. de anchura de cada cara. Marcas en el interior y en la pestaña saliente de la cúpula: escudo coronado con cuatro gallardetes en su interior, DAM / BEN / RA, unidas algunas letras, dentro de perfil cuadrangular, y MANL / B.RA, dentro de perfil rectangular. Burilada mediana y regular en las cartelas en ese de la base de la cúpula. En la zona superior del cuerpo lleva grabada la siguiente inscripción: DIOLE POR SV DEBOCION DON / MANVEL ANTONIO DE ARENZA / NA Y COLMENARES REXIDOR / PERPETVO DE LAS ZIVDA / DES DE VALLADOLID Y SE / GOBIA AÑO DE 1738, en una primera línea; mientras que en una segunda: DIOLE JVNTAMENTE, POR SV DEBOCION / DOÑA MARIANA DEL CANPO / I ABE / LLANEDA (con algunas N invertidas).

Su tipo es algo diferente al de los ejemplares segovianos, pues aunque también tiene forma de templete hexagonal, la manera de hacer las caras no es la misma, ya que el farol vallisoletano presenta en cada una de ellas un doble arco semicircular (arriba y abajo) para enmarcar el cristal. Además el remate superior lo soluciona de manera distinta, pues arranca con una pieza prismática de planta hexagonal, continúa con seis cartones aéreos, distanciados entre sí, y en forma de ese, que se unen a un elemento campaniforme que termina en asa acorazonada⁸⁰.

⁸⁰ *Ibidem*, 341. Esta historiadora no ha visto las marcas, por lo que piensa que puede ser una obra segoviana, pero el marcaje completo que presenta nos dice que está realizado en Valladolid por Manuel Ventura.



LÁMINA 7. *Linterna. Iglesia parroquial de San Martín de Segovia.*

La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia

JAVIER NADAL INIESTA
Universidad de Murcia

HISTORIA DE LA COFRADÍA Y DEL EDIFICIO

El origen de las cofradías marianas se remonta en muchos casos a la Edad Media y en algunos se encuentra en relación con la Reconquista. Pero no será hasta bien entrado el siglo XV cuando el culto al Rosario se establezca definitivamente en los reinos de Castilla y Aragón, hasta generalizarse completamente a finales del siglo siguiente, tras la victoriosa Batalla de Lepanto. Aunque su difusión y asentamiento se da en ese período, será en el siglo contrarreformista por excelencia, el siglo XVII, cuando se produce la etapa de mayor esplendor de estas cofradías dedicadas a la Virgen del Rosario, como bien lo confirma el caso de la de Murcia.

En cuanto al establecimiento del culto a la Nuestra Señora del Rosario en Murcia, habrá que retrotraerse a mediados del siglo XIII, cuando las tropas cristianas toman definitivamente la ciudad y con ellas llegan diferentes órdenes religiosas, entre las que se encontraba la de los dominicos, que se convertirán en los grandes defensores del culto a la Virgen del Rosario. Pero no va a ser hasta mediados del siglo XV cuando se cree la Cofradía del Rosario como tal¹. A pesar

1 Sobre la devoción a Nuestra Señora del Rosario en Murcia y el origen de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario en Murcia ver J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*. Murcia, 1982.

de que el libro más antiguo del que se tienen noticias de dicha cofradía está fechado en 1537, de éste se desprende que se trata de una Archicofradía plenamente consolidada en la ciudad². Por tanto, como ya aventuró el profesor Agüera Ros se puede datar su origen en la segunda mitad del siglo anterior³.

La significación adquirida por la cofradía hizo que ésta acometiera la construcción de una iglesia-capilla adecuada para el culto a la Virgen del Rosario, eligiéndose para su emplazamiento un espacio perpendicular a la cabecera de la iglesia de Santo Domingo, dando a la plaza del mismo nombre.

La labor constructiva comenzó, según Ibáñez García, en 1543⁴. Entonces se formó un templo menor que el actual, que se acomodaba al terreno del que se disponía, y para financiar el mismo tuvo que recurrirse a las cuotas de los cofrades, pero sobre todo a las limosnas de los mismos en forma de dinero, joyas, seda o cualquier bien susceptible de ser vendido para acometer dicha empresa. Si bien es cierto que la obra, atribuida a Juan Rodríguez, comenzó con un gran énfasis constructivo, no en vano ya a finales de 1549 se plantea la construcción de la portada y la colocación de las puertas para el buen uso de la capilla, esta celeridad se vio detenida en las décadas sucesivas debido a problemas de índole económico⁵. Así por los años 50 y 60 son frecuentes las noticias referentes a conflictos con los trabajadores empleados en la obra ante la falta de liquidez de la cofradía, al igual que quedan de manifiesto los problemas que tenían que abordar los mayordomos para que las obras continuaran⁶.

Cuando se llega a la década de los 70 no está claramente definido el estado de la obra, aunque se debe pensar que no estaba muy avanzada, ya que el 7 de octubre de 1571 se da la victoria en la Batalla de Lepanto con la milagrosa intervención de la Virgen del Rosario⁷, pero no hay noticias de que este hecho grandioso se conmemorara en la capilla de dicha advocación. Aunque este hecho si debió pro-

2 Dicho libro se trataba de un Libro de Acuerdos de la Cofradía referido por J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, "La imagen titular de la Archicofradía del Rosario", *Rebuscos*, t. VI, p. 122, Diario La Verdad, 1913, que tuvo acceso al ya desaparecido Archivo de la Cofradía a principios del siglo XX.

3 J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo...*, ob. cit., p. 20.

4 Sobre la construcción de la Iglesia-capilla de Nuestra Señora del Rosario ver C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la Antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1987, pp. 487-491. También J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, "La traslación de Nuestra Señora del Rosario", I, *Rebuscos*, t. VII, p. 284, La Verdad, 6-X-1917 y J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo...*, ob. cit.

5 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, "La traslación...", ob. cit., p. 284.

6 J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo...*, ob. cit., pp. 27-28.

7 La intervención en la Batalla de Lepanto por parte de la Virgen del Rosario es uno de los hechos milagros más importantes de los atribuidos a esta advocación. Tras este acontecimiento, el Papa Gregorio XIII instituye la festividad del Rosario como obligatoria en todos los templos. Anteriormente sólo estaban obligados aquellos que tenían una capilla o imagen de dicha advocación (J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo...*, ob. cit., p. 28).

vocar una reacción constructiva, ya que cuatro años después es consagrada la capilla de Nuestra Señora del Rosario⁸.

Pero, a pesar de la consagración la iglesia-capilla, ésta todavía no estaba concluida totalmente, ya que en 1589 se van a cubrir las pequeñas capillas laterales para ser usadas como enterramientos por los cofrades más distinguidos y también se va a acabar el coro⁹. Dos años después queda concluida esta iglesia-capilla y con ello se procede al traslado de la imagen de Nuestra Señora del Rosario el 6 de octubre¹⁰, aunque en 1594 se procede a la apertura de una puerta exterior que da a la llamada Plaza del Mercado, actual Plaza de Santo Domingo¹¹.

Tras la conclusión de la obra arquitectónica, y coincidiendo con la primera parte del siglo XVII, se acometerá la decoración interior de la capilla, incluyéndose un primer retablo con pinturas, trazado por Juan Bautista Estangueta en 1621. Unos cuarenta años después se completará el adorno con un importante ciclo de pinturas de los Gilarte, además del cuadro de la Batalla de Lepanto de Juan de Toledo¹².

Con la llegada del siglo XVIII se afronta una renovación de la capilla tanto en sus aspectos arquitectónicos como decorativos. Por este motivo, el retablo realizado en el siglo anterior, se sustituye por otro, obra de José Caro, lo que provoca a su vez la ocultación de unos frescos anteriores y la decoración del cascarón del ábside y de las bóvedas¹³. Este retablo se hace en función del camarín proyectado en 1710.

HISTORIA DEL AJUAR DE PLATA

Al compás de todas esas realizaciones artísticas se irá formando el ajuar de platería de la cofradía, ilustrando también los sucesivos episodios de la historia de la capilla.

8 Se sabe de la consagración de la Capilla por una inscripción que había en una tablilla en el interior de la portada recogida por J. FUENTES Y PONTE, *España Mariana. Murcia*. Lérida, 1880, p. 105, y dice así: "En el año de 1543 se reedificó esta iglesia de María Santísima del Rosario, a expensas de los Archicofrades, en el sitio de la antigua iglesia; y en 5 de abril de 1575 se consagró por el Ilmo. Sr. D. Pedro Corderos, Obispo Christopolitano, sufragáneo de Valencia, siendo Obispo de Cartagena el Ilmo. Sr. Don Arias Gonzalo".

9 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, "La traslación...", ob. cit., nota 26, p. 285.

10 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, "La traslación...", ob. cit., nota 26, p. 285.

11 Si bien se habla de la apertura de una entrada al mercado en J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I*, en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia, p. 49, es posible que la realización de la portada fuera iniciada por Pedro Monte en 1591 (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Rena-cimiento y...*, ob. cit., p. 488).

12 J.C. AGÜERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2002, pp. 323 y ss.

13 J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo...*, ob.cit., p. 85. Para el retablo del siglo XVIII ver también C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*. Murcia, 1992, pp. 225 y ss.

Una vez concluida la misma comienza a hacerse patente la necesidad de aprovisionarse de importantes piezas de plata, como algo fundamental para la devoción y el culto de la titular. En efecto, las primeras noticias sobre el ajuar de platería de la Virgen datan de 1600, cuando se hacen diversas donaciones para realizar una corona la titular. No se sabe con exactitud cuando se lleva a cabo ésta, aunque consta en las cuentas correspondientes a los años de 1627 a 1630 que se acaba de pagar una corona de oro con la entrega de 672 reales, al tiempo que registran esas mismas cuentas unos cetros de plata valorados en 1440 reales. Por entonces también se proyecta la realización de unas andas de plata para las procesiones de la Virgen, para lo que dona don Jaime García, en nombre de su hermana doña Leonor, una cadenilla de oro con veinticuatro piedras grandes rojas y blancas¹⁴. Esto ocurría en 1628 y un año después la propia cofradía acuerda labrar las andas, que se llevan a cabo en Cartagena, según una información de 1632¹⁵. Su realización estaba finalizada en 1638, tal como delata el pago de 2538 reales en ese año al platero Miguel Blas¹⁶, que además hizo una vara de guión¹⁷. En estos años también recibe la cofradía unos candeleros, específicamente cuatro grandes y dos pequeños, por donación de Baltasar Espín¹⁸.

Así, la cofradía fue conformando un importante ajuar, que según las escrituras de entrega de bienes efectuada entre mayordomos en 1644 comprendía todo lo expuesto, salvo la corona de oro, además de dos lámparas, una grande y otra pequeña, todo lo cual revela el interés por magnificar en ese tiempo de la Contrarreforma a la propia imagen, su iglesia y su procesión, todo un esfuerzo por parte de la cofradía, ya que ese ajuar no era entonces su único empeño, ya que asimismo se vio embarcada en otras empresas artísticas, como el retablo de pinturas de 1621.

Este proceso de incremento continuará durante la segunda mitad del siglo XVII, coincidiendo además con una gran reforma del interior de la iglesia y su decoración, que según lo expuesto incluyó la serie de cuadros pintados de los Misterios del Rosario, de Gilarte. Precisamente, por entonces, exactamente en 1656 unos plateros cordobeses proporcionan cuatro grandes candeleros, que se adquieren a cambio de varas piezas viejas, como unos candeleros, una lamparilla y un cetro, además de pagarse 1244 reales¹⁹. Otros cuatro candeleros se incorporan

14 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I...*, ob. cit., p. 72.

15 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I...*, ob. cit., p. 73.

16 Este platero queda recogido en algunos documentos de la época relacionados con la compra y venta de objetos de plata como lo constata D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950, p. 23.

17 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I...*, ob. cit., p. 78.

18 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I...*, ob. cit., p. 74.

19 Las piezas de plata que se le entregan a los plateros cordobeses ya aparecían recogidas en la entrega de bienes efectuada entre mayordomos en 1644. De hecho, los candeleros son aquellos cuatro candeleros grandes donados por Baltasar Espín y el cetro es uno de los dos pagados entre 1627-1630.

en 1667, siendo mayordomos de la cofradía Gaspar de Orozco y Pedro Villanueva. Un año antes se fecha una lámpara, bajo la mayordomía de Juan Lucas y Bartolomé Fernández. De esta manera se llega al inventario de 1672, en el que destacan los frontales de los altares de la Virgen del Rosario y los laterales de San Lorenzo y San Juan Evangelista. Aquel también tenía una cruz de plata, que lógicamente se sumaría a todos los candeleros antes mencionados²⁰.

El siguiente inventario de 1709 resulta fundamental, ya que recoge todo lo que logró acumularse en el siglo XVII y sobre todo el importante incremento de la última parte de esta centuria, que lógicamente se corresponde con los esplendores barrocos²¹. En este sentido, precisamente, hay que citar las tres grandes lámparas que en él se registran como colgando delante del altar de la Virgen. Una de ellas es la mencionada de 1666, a la se le agregará otra en 1675, hecha por el platero Pedro Navarro, que por ella recibió 4.872 reales. Esta lámpara, con la inscripción “*se izo siendo mayordomos d^o franc.^o Tudela y Pedro Escamez año de mill seiscientos y setenta y siete*”, ocupaba el lugar central y más destacado. La propia cofradía también encargará dos atriles, realizados en 1700, cuyo peso alcanzaba las 17 libras y 11 onzas y media.

La labor desempeñada por la archicofradía en la adquisición de piezas se verá complementada en estos finales del siglo XVII con una importante serie de donaciones, que curiosamente llaman la atención por centrarse en especial en este periodo, lo que da idea de la devoción adquirida entonces por la Virgen. Así, se sabe que en 1667 se regalan a la Virgen y también para el servicio del culto unas vinajeras grandes por parte de D^a Catalina de los Vélez. Tres años después, D. Juan Tomás Montijo, natural de Lorca, aumenta el ajuar de plata destinado al altar mayor con una cruz grande de pie. Sin embargo, hay un benefactor que sobresale de los demás, don Pedro Carrasco Marín, natural de Murcia y caballero de la orden de Santiago, que va a regalar a la Virgen del Rosario unas vinajeras pequeñas de 24 onzas y media, un ostiario con hijuela de 7 onzas de peso y un cáliz con patena de dos libras y tres onzas. Esta última pieza fue labrada en el Nuevo Mundo, concretamente en México, donde dicho señor residía, lo que indica que la

20 El inventario consta de: unas andas para N. S. del Rosario con 29 campanillas, unos frontales para el altar de N. S. del Rosario y laterales para San Lorenzo y San Juan Evangelista, unos candeleros, seis candeleros de ordinario, una lámpara grande, una cruz de altar, unos cetros de martillo, unos pebeteros, una caja y vinajeras, un cáliz con patena y unas arañas (J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I...*, ob. cit., p. 86).

21 El inventario de plata forma parte de uno más amplio donde se recogen todos los objetos pertenecientes a la cofradía y que se encontraban en la sacristía de la capilla del Rosario. Dicho documento fue encargado por el sacristán y es realizado ante notario, actuando como tasador de platería el maestro Juan Rubio, que fue desempeñó el cargo de fiel marcador de plata de 1707 a 1715 como recoge C. TORRES-FONTES SUAREZ, “El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 455-456. Este *Inventario de objetos de la Sacristía de la ermita del Ntra. Sra. del Rosario de Murcia* fue transcrito y publicado por J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo...*, ob. cit., pp. 193 y ss.

devoción hacia la Virgen del Rosario fue tan fuerte entre los murcianos que incluso cuando se encontraban alejados de su tierra natal siguen teniendo presente esta devoción mariana.

Pero la devoción de este gran mecenas de la cofradía del Rosario no termina con las piezas mencionadas sino que ya dentro del siglo XVIII, en 1710, va a enviar desde México nuevamente dos coronas de oro, una para la imagen de la Virgen y otra para el Niño Jesús, ambas realizadas en la ciudad azteca. De dichas piezas se conserva documentación referente a su traslado desde América hasta la ciudad de Murcia, ya que para ello primeramente Pedro Carrasco le confía las piezas a



LÁMINA 1. *Cetro. Primer tercio del siglo XVIII.*

Francisco Algarra que las lleva hasta Cádiz, donde son recogidas por el dominico Fray Miguel del Castillo para traerlas hasta la capilla murciana²².

A principios de este siglo XVIII, en el inventario de bienes del testamento de D. Domingo Ferro aparecen dos cartelas de plata que pertenecen a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario²³. Asimismo se podrían añadir una lámpara mediana regalada por Dionisio Jinoino y dos bujías de una libra de peso entregadas por Antonio Salvador de los Cobos para Nuestra Señora de los Desamparados. Ambas donaciones aparecen en el inventario de 1709, aunque no se especifica el año de su entrega.

Ajuar tan bien abastecido durante el siglo XVII, no precisará de nuevas incorporaciones durante el Setecientos, al menos los documentos conocidos no dan un particular indicio de actividad en este sentido. Salvo el cetro de oro, que se documenta en 1737, no hay nada más que señalar. Sin duda, la obra del camarín de la Virgen y del nuevo retablo dieciochesco acapararán fundamentalmente la atención de la cofradía y, por lo que parece, sólo ocasionalmente se hizo algo, como otro cetro de plata dorada que se conserva y sigue utilizándose en la imagen (lám. 1). El panorama, no obstante, cambiará a finales de la centuria, cuando se produce una nueva renovación del ajuar de platería, en correspondencia con el ambiente de esplendor que el arte de la plata conoce entonces en la propia ciudad de Murcia. De hecho, los principales maestros plateros que contribuyeron a ese auge de la platería murciana en los finales del siglo XVIII son los que figuran como responsables del abastecimiento de piezas, en particular Carlos Zaradatti y Antonio Ruiz Funes. Esta nueva fase se inicia en 1783 con el cambio de arañas del camarín, obra que lleva a cabo el platero José Cutillas²⁴. En 1789 el citado Ruiz Funes se encarga de hacer un cetro de oro y un ramo de azucenas de plata para la Virgen, al tiempo que Antonio Morote²⁵ hace también para la imagen diversas alhajas de oro, plata y aljófar así como un anillo con diamantes²⁶. Carlos Zaradatti, por su parte, se ocuparán en 1793 de dos coronas y un rostrillo. En definitiva, estos encargos de finales del Setecientos se destinaron prioritariamente a la renovación de los aderezos de la imagen titular, que también es retocada ella misma por entonces, explicándose así toda esa demanda de objetos de exorno, sin duda en función de esa reforma. Algo, además, muy característico de la Murcia de ese tiempo, pues se conocen otros ejemplos semejantes de Vírgenes, que también enriquecen su ajuar

22 En sendos poderes notariales queda registrada la entrega de las piezas, primeramente de Pedro Carrasco a Francisco Algarra (A.H.P.M., Prot. 4020, ff. 63-64v.) y de éste al dominico Miguel del Castillo (A.H.P.M., Prot. 4020, ff. 95-95v.).

23 A.H.P.M., Prot. 3666, f. 79.

24 El platero José Cutillas realizó obras para diferentes parroquias murcianas tal y como aparece en F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999, pp. 86-87.

25 Antonio Morote trabajó en Murcia durante la segunda mitad del siglo XVIII y fue marcador de la ciudad (F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la...*, ob. cit., pp. 216-217).

26 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I...*, ob. cit., p. 122.

y adorno, entre otros el de la propia patrona la Virgen de la Fuensanta, que se engalana en 1781 con las coronas del platero valenciano Ramón Bergón²⁷ o el de la Virgen de la Candelaria, para la que el citado Zaradatti labra una preciosa corona imperial²⁸. Por este tiempo se renovaron igualmente las lámparas del altar mayor, sustituyéndose en 1803 las tres antiguas del siglo XVII por dos nuevas, que costaron 11.073 reales y pesaron 553 onzas.

Este último abastecimiento marca, en realidad, el gran final de la historia del ajuar de la Virgen del Rosario, ya que después de ese tiempo nada moderadamente importante se hace. Existen noticias de que en 1855 se adquiere un incensario, valorado en 1.509 reales, y por entonces también el platero Marcos Gil²⁹ reforma las coronas de la Virgen y el Niño, ocupándose el propio platero en el arreglo de un cáliz pocos años después. En suma, unas labores de mantenimiento que distan de las grandes obras del pasado. Ciertamente, las obras que se conservan del siglo XIX no representan nada especial, como la media luna con cartela central o un rostrillo, piezas que quizá de ese Marcos Gil o de otro platero murciano de la segunda mitad de la centuria.

UN TÍPICO AJUAR DE UNA COFRADÍA

La colección de piezas de plata perteneciente a la cofradía se fue conformando durante siglos, atendiendo las distintas necesidades aparejadas al culto y a la devoción de la imagen titular. En este sentido, el ajuar de platería de la cofradía de la Virgen del Rosario de Murcia resulta ejemplar, ilustrando perfectamente el repertorio de obras que precisaba una cofradía mariana de gran devoción y prestigio, a saber el propio ornato de la imagen y su joyel, los enseres de la procesión, los elementos decorativos de la capilla, y, por último, el servicio de objetos litúrgicos para la celebración del culto.

La imagen titular ya se fue abasteciendo desde principios del siglo XVII de un ajuar digno de una de las devociones más importante de la Murcia del momento. En la primera parte de esta centuria se realizará una corona de oro de tipo imperial, demostrando que este tipo de pieza será fundamental en su aderezo, tanto que se sucederán varias desde entonces, sobre todo en el siglo XVIII, cuando ya sea mediante donaciones de particulares o adquisiciones de la propia cofradía vayan aumentando las coronas en número, variedad y calidad de las piezas. Durante este

27 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra de los maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 205.

28 Para la corona de la Virgen de la Candelaria ver *Huellas*, catálogo de la exposición. Murcia, 2002, p. 337.

29 Marcos Gil, hijo del platero almanseño Pascual Gil, fue discípulo de José Esbri en Murcia y trabajó para la reconstrucción, tras el robo, del ajuar de la Virgen de la Fuensanta, patrona de la ciudad (F. CANDEL CRESPO, "Plateros murcianos del siglo XIX", *Imafronte*, nº 12-13. Murcia, 1998, pp. 121-122).

periodo es dotada con dos coronas de la donación del ya mencionado Pedro Carrasco, a las que hay que sumarles más tardíamente otras del platero Zaradatti, además de la de Ruiz Funes que se conserva. Tan características del aderezo de la imagen como las coronas son otras piezas acopladas a ella y a su atuendo, como los rostrillos, cetros y ramos de flores. Aunque algunas de estas piezas se documentan en el siglo XVII, la mayoría de las conocidas datan del XVIII, lo mismo que ocurre con las coronas, lo que da idea de su importancia en ese tiempo, en el que tanto se cuidó la rica apariencia de la imagen dentro del contexto de lo barroco y lo rococó. También se hace la característica media luna dispuesta a los pies de la Virgen, que ya se encuentra registrada en el inventario de 1709. A todo ello hay que sumarle las alhajas que engalanaban y enriquecían la propia imagen, que llegaron a configurar un verdadero tesoro, según se adivina en el inventario de joyas de 1709³⁰.

Pero la imagen no sólo contó con un ajuar de plata que mostrar en su capilla, sino que cuando salía en procesión se revestía con todo el boato necesario y para ello se hacían imprescindibles otro tipo de piezas de platería, como pueden ser las andas. La cofradía tuvo en principio unas primeras andas de madera cuando, pero tan pronto como se pudo son sustituidas por unas de plata realizadas en Cartagena en el primer tercio del siglo XVII y completadas por una vara de guía. Una vez que se contaba con un trono digno de la Virgen va a acometerse la realización de la otra pieza significativa en la procesión, como es el caso del estandarte que estará coronado con una cruz de plata. La piezas de platería que completan el ajuar dedicado a la procesión serán los cetros de los mayordomos, de los cuales hay varios ejemplos realizados en plata o en oro.

Si bien la imagen debe lucir todo su esplendor durante la procesión, la capilla del Rosario será su lugar de devoción durante la mayor parte del año y, por tanto, el adorno de la misma es imprescindible. De este modo, la platería viene a completar la pintura y los textiles que engalanaban paredes y techos de la mencionada capilla. Este exorno estaba compuesto, sobre todo, por piezas de iluminación, como son los candeleros, las lámparas y las arañas. Los ejemplos de candeleros van a ser muy frecuentes durante la historia de la cofradía. Ya sea por donación, por nueva adquisición o por intercambio, la colección de candeleros va a ir aumentando y renovando continuamente. Esto sucedió también con las lámparas y las arañas encargadas de iluminar el altar mayor y el camarín, las cuales representaron un capítulo fundamental de la platería de la cofradía, que siempre las tuvo como algo importante, según lo ya señalado.

La posesión de una capilla por parte de la cofradía lleva aparejado dos funciones principales con relación a la imagen de la titular; por una parte, la devoción a la misma mediante su exposición en el altar mayor o en la procesión y, por otra, la celebración de distintos actos litúrgicos relacionados con la cofradía, como pueden

30 A.H.P.M., Prot. 2678, 30-XII-1709.

ser misas, funerales de cofrades, rezo del rosario, novenas,... Por tanto, para llevar a cabo estas celebraciones se hace necesario un ajuar litúrgico propio de la cofradía.

Este ajuar litúrgico se fue conformando a lo largo del tiempo y por los medios ya referidos con otras piezas, es decir mediante donaciones o adquisiciones propias. Así, los documentos e inventarios proporcionan noticias de los cálices con sus respectivas patenas, vinajeras con platillo, campanillas, una cruz de altar, varios atriles, un incensario, o sea del servicio necesario para las funciones del culto.

La utilización de objetos de plata por parte de la cofradía se hace extensible también a otras actuaciones propios de la misma, por lo que su ajuar es completado con las piezas precisas para las típicas demandas, realizadas tanto fuera como dentro de la capilla, para lo que se sabe que era utilizada una fuente pollera.



LÁMINA 2. *Corona. Siglo XVII.*

EL PATRIMONIO ACTUAL DE PLATERÍA

Como se ha constatado anteriormente, el ajuar perteneciente a la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario fue riquísimo y muy variado en sus tiempos de esplendor pero por desgracia hoy día apenas se conserva una parte de dicho patrimonio de platería. La pérdida de dicho patrimonio no sólo se produjo en determinadas circunstancias históricas sino también por la entrega o fundición de piezas viejas para la adquisición de otras nuevas. Una y otra vez hay constancia de ello, como es el caso de las lámparas de 1803 en las que se aprovechan la plata de las lámparas del siglo XVII. Unos años antes ocurrió otro tanto con las coronas y el rostrillo de Zaradatti.



LÁMINA 3. *Corona. Fines siglo XVIII. Antonio Ruiz Funes (Foto Ángel Martínez).*

En la actualidad, subsisten fundamentalmente algunas piezas del exorno de la imagen, contándose entre dichos aderezos un cetro de plata dorada, datable en la primera parte del siglo XVIII, ya citado antes. Pero, sobre todo, destacan dos importantes coronas. Una de ellas pertenece al siglo XVII y se trata de una obra de calidad, de plata dorada con preciosos esmaltes ovales en blanco y verde (lám. 2). Tiene sobre aro una crestería calada muy decorativa, a base de envolutados follajes, de esquemática configuración. La pieza debió hacerse en el último cuarto del Seiscientos, ya que no figura en el inventario en 1672, apareciendo por primera vez registrada en 1709, especificándose sus esmaltes y pedrería. En 1855 el platero Marcos Gil hace los imperiales que hoy luce la corona, labor por la que cobró 1620 reales³¹. La segunda corona es una obra de gran gusto, fechable en los años finales del siglo XVIII (lám. 3). Lleva la marca RUYZ, que indica que su autor es el referido Antonio Ruiz Funes, que en 1789 se encarga de labrar un cetro y ramo de azucenas para la imagen³². El platero realizó una hermosa pieza de incipiente neoclasicismo, delatado en la configuración recta de la crestería, aunque la decoración repujada y cincelada de bellas flores y guirnaldas todavía participa de lo rococó.

31 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas II...*, ob. cit., p. 12.

32 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I...*, ob. cit., p. 122.

El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la catedral de Almería

M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
Universidad de Almería

Entre las piezas de plata de mayor calidad artística conservadas en el tesoro catedralicio almeriense destaca por su importancia un notable portapaz renacentista, datado en torno a 1553, obra del artífice granadino Alonso de Valladolid. Aunque carece de marcas, su documentación ha sido posible gracias a ciertas noticias contenidas en el *Libro de Fábrica Mayor* de la catedral de Almería de los años 1551 a 1556, donde consta que, en el ya citado año de 1553, este platero entregó a la iglesia mayor de la ciudad “... una porta paz dorada grande, (que) tuvo de plata tres marcos y medio y de la hechura y oro quarenta ducados...”¹, formando parte de un conjunto de encargos contratados por el cabildo a iniciativa del obispo franciscano D. Fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556), a quién se debe la construcción de la actual catedral almeriense.

El interés y preocupación de este enérgico y controvertido prelado –de quién el propio arzobispo de Granada, D. Gaspar de Ávalos, llegó a decir en un informe remitido al Presidente del Consejo Real que “no era para regir iglesia”– por adquirir para *su* catedral ornamentos litúrgicos ostentosos acordes con la magnifi-

1 Archivo Catedral de Almería (A.C.A.), *Libro de Fábrica Mayor*, 1551-1556, fol. 24 r. Para todo lo referente a este periodo, véase: NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario. “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (Siglos XV-XVII)” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 283-311.

cencia que se pretendía dar al nuevo templo, le llevó por primera vez a convenir con Alonso de Valladolid, en 1542, aprovechando una estancia suya en la capital del antiguo reino granadino, en cuya Chancillería se seguía un proceso contra su persona entablado por el deán y cabildo de la iglesia mayor almeriense, la labra de cuatro cetros de plata que pesaron cuarenta marcos, siete onzas y cuatro reales y medio de plata, según una fe presentada por “... juan de palma, fiel de contraste de granada, hecha en XIII de diziembre del año de quinientos y quarenta y dos y un conocimiento de alonso de valladolid, platero, que lo hizo en granada...”, pagándose por ellos y por otros ornamentos “... necesarios para la sacristía...”, la cantidad de trescientos treinta y ocho ducados y dos reales provenientes en su totalidad de las arcas del cabildo. Estos cetros, hoy desaparecidos, aparecen descritos en el *Inventario* de 1551, redactado a propósito de la traslación del culto desde la antigua catedral de la Almedina al nuevo templo, además de ser el primero de esta índole que se conserva, como “... grandes, que tiene cada uno ocho cañones y ocho nudos con sus cabeças...”, siendo los únicos existentes por aquellos entonces en la catedral, cuyo ajuar también contaba, gracias a la dádiva del prelado, con “... dos ciriales de plata grandes, cada uno con siete cañones y su copa con quatro sierpes pequeñas de las bocas de las cuales cuelgan unas aldavicas de la misma plata con dos aranzelas donde cae la cera de hoja de milán... los cuales dio el obispo don diego hernández de villalán...”. En relación con estos encargos y posiblemente obra del mismo platero sea una naveta que el obispo regaló al príncipe D. Felipe para “su capilla” privada, ya que le fue enviada al futuro rey por aquellas fechas, como consta en una carta fechada en Granada, el 7 de septiembre de 1543².

Unos años más tarde, la dotación episcopal se vería aumentada con la adquisición, entre 1553 y 1557, de nuevas piezas de cierta envergadura, todas ellas de mano de Alonso de Valladolid y del también platero granadino Adrián Pérez, entre las que se cuenta una pareja de portapaces de plata con “sus imágenes de Nuestra Señora” que “... tuvieron cinco marcos (y) que valen treinta ducados y de hechura doze que son por todas quarenta...”³, los cuales vinieron a sustituir dos paces antiguas de latón morisco dorado que servían desde antiguo en la catedral de la Almedina⁴. También se contrató un cáliz de un marco, siete onzas y siete reales, con un precio de cuatro mil maravedís más cinco ducado de hechura y el oro, unas crismas que pesaron un marco, cinco onzas y medio real y por las que se pagaron tres mil maravedís y de hechura dos ducados y medio y, una cruz grande

2 Archivo General de Simancas. Estado. Leg. 63, nº 62.

3 Estas paces, que servían de ordinario, se fundieron a finales del siglo XVIII para hacer con su plata otras nuevas, marcadas, en 1897, por el platero cordobés Rafael Aguilar y Cueto y el fiel contraste de la ciudad de Córdoba, Martínez. Se describen en el *Inventario* de 1890 como “...Dos paces de plata sobre dorada para las primeras clases con la Imagen María de la Purísima...”, piezas que aún se conservan..

4 También existían “dos paces de palo para el pueblo”.

de plata por la que se abonó una considerable cantidad de dinero⁵, además, claro está, del portapaz que nos ocupa, al que denominamos *del obispo Fernández de Villalán* no sólo porque la compra se hizo bajo su episcopado sino, también, porque desde el momento del ingreso de la pieza en el ajuar litúrgico catedralicio pasó a llamarse “del prelado” en alusión a su uso, exclusivamente reservado a aquellas festividades en las que participaban los obispos, viniendo a sustituir en estos casos a un antiguo portapaz gótico, donado por el obispo D. Juan Ortega (1492-1515), descrito en el *Inventario* de 1551 como “... de plata con una ymagen de nuestra señora de marfil, de dentro tiene tres piedras, las dos azules y la una verde, pesó tres marcos menos onça y media...”⁶.

Sin embargo, y pese a la categoría de las piezas dotadas, no parece que el patrocinio de Villalán en la empresa de abastecer de plata a la iglesia fuese demasiado espléndido, ocupado como estaba en el trabajo de levantar el nuevo edificio catedralicio, labor a la que dedicaría todos sus esfuerzos y la totalidad de los caudales disponibles. No obstante, y pese a ello, ejerciendo con rigor la máxima autoridad que su cargo eclesiástico le permitía, trasladó al cabildo, como verdadero responsable de la institución catedralicia, de su fábrica y de su culto⁷, la obligación de hacer frente y financiar todos aquellos encargos de platería que él consideró en su momento necesarios y oportunos para el templo, tal y como parece desprenderse de lo recogido en los documentos consultados.

Volviendo de nuevo al portapaz que aquí se da a conocer (lám. 1), es una pieza de plata dorada fundida, torneada, cincelada, repujada y grabada, con unas medidas de 19'7 cm de alto por 12'5 cm de ancho. Su estado de conservación es bueno, habiendo sufrido, que se sepa, “una composición y dorado” en 1741, por parte de los artífices almerienses Juan y Sebastián de Salas y Antonio Guerra⁸. De estructura arquitectónica a manera de portada o retablo, presenta un basamento de planta quebrada, encuadrado por molduras, sobre el que se levanta un único cuerpo cerrado en medio punto que sirve de campo para la escena en relieve del Prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos, tema central que preside la composición. Dos columnas balaustres, que doblan retropilastras ornamentadas con grutescos y capitel corintio, sustentan un entablamento completo con un frontón

5 En el Libro de Fábrica Mayor de los años 1551 al 1556 se reseña que el canónigo Xuarez había recibido 27875 maravedíes “para dar a los plateros para en cuenta de la cruz...más...una çedula de pablo de espinosa de çinquenta y seis mill y ochocientos y çinquenta maravedís para que pague el señor canónigo a valladolid çinquenta y tres mill y ochoçientos y sesenta y quatro maravedís para la dicha cruz...”.

6 El portapaz del obispo Ortega debió perderse a finales del siglo XVIII o durante el XIX, no constando ya en el *Inventario* de 1890.

7 RIVAS CARMONA, Jesús. “El patrocinio de las platerías catedralicias” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 482.

8 TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, p. 615.



LÁMINA 1. *Portapaz del obispo Fernández de Villalán. Anverso.*

triangular, en cuyo tímpano campea el busto de Dios Padre bendiciendo y de perfil izquierdo, centrado por cabezas grabadas de angelitos entre nubes. A plomo de los soportes se disponen dos remates torneados –de los que se ha perdido el derecho–, faltando, igualmente, un tercer perillón o, tal vez, una cruz, que debió colocarse en la clave del frontón, coronándolo junto con la crestería de motivos vegetales que lo recorre por todo su perfil exterior. En el centro del zócalo se sitúa una cartela de cueros recortados destinada a recibir el ósculo, en cuyo interior figura la



LÁMINA 2. *Portapaz del obispo Fernández de Villalán. Reverso.*

cruz, el sudario y la inscripción “ET HOC VOBIS SIGNUM”, mientras que en las enjutas del arco se graban sendas figuras masculinas desnudas y en el friso del entablamento la paloma del Espíritu Santo acompañada por querubines.

La cara posterior la forma una placa grabada asentada sobre el basamento, que ahora se configura completamente rectilíneo, careciendo de los avances laterales que muestra en el adverso (lám. 2). La compleja estructura ornamental, de tema profano, invade toda la superficie, articulando un remedo de arquitectura donde se

simula una hornacina avenerada que cobija dos figuras masculinas semidesnudas, giradas cada una de ellas en sentido contrario entre sí. Dos nuevos desnudos masculinos se insertan en el triángulo que remata la pieza, sentados y de espaldas al espectador, sosteniendo con una de sus manos un pebetero con llama y con la otra guirnaldas verticales de frutas, trofeos y jarras dispuestas *a candelieri* imitando pilastras. Por lo demás, el asa de sujeción o empuñadura es una simple voluta en forma de S.

La tipología y decoración del portapaz confirma plenamente su cronología, pues responden a modelos propios de la primera mitad del siglo XVI, a la vez que lo vincula con otras obras similares, aunque de mayor calidad que ésta, procedentes de talleres castellanos o de focos artísticos afines a ellos. Tal es el caso del portapaz de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Sax (Alicante), o el de la Última Cena de la iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena (Badajoz), o los más ricos de la catedral de Cuenca, de Francisco Becerril, o el de Juan de Horna realizado en 1524 para la cartuja de Miraflores, hoy en el Museo Victoria y Alberto de Londres, por citar sólo algunos ejemplos muy significativos. En este sentido, aunque la pieza almeriense fue adquirida en Granada, en el probable origen castellano de su autor podría encontrarse la justificación del estilo adoptado.

Del platero Alonso de Valladolid aún se sabe muy poco. Debió ser pariente directo de Diego de Valladolid, a quién sustituyó en el empleo de platero de fábrica de la catedral de Granada⁹, y, si tenemos en cuenta el carácter familiar del oficio, ambos, a su vez, descendientes del famoso Juan de Valladolid (1446-d.1516) que trabajó para la reina Isabel la Católica y para el Condestable de Castilla¹⁰. En todo caso, fueron muchos los artistas emigrados al conquistado reino de Granada que ya avecindados en sus nuevas localidades siguieron trabajando a la manera de sus talleres de origen, incorporando y haciendo populares modelos hasta entonces de poco arraigo en Andalucía, como observa M^a Jesús Sanz Serrano a propósito del portapaz renacentista de la Capilla Real de Granada, obra de Diego de Valladolid¹¹. Pero también la permanencia de estas tipología castellanas pudo en muchas ocasiones deberse a los propios gustos de los clientes, caso del obispo Fernández de Villalán, que se supone nacido en Villalón de Campos y del que se sospecha pudo estar relacionado con la familia de los Condestables, muy tradicional con relación a los estilos artísticos, como pone de manifiesto la arquitectura gótica

9 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. "Formación y pérdida de un patrocinio. La platería en la Catedral de Granada" en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 548.

10 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. "La platería en Castilla y León" en *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*, Madrid, 2000, p. 53.

11 SANZ SERRANO, M^a Jesús. "Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Actas de los II Coloquios de Iconografía, Madrid, Fundación Universitaria Española., 1991, p. 116.



LÁMINA 3. *Portapaz del obispo Fernández de Villalán. Detalle.*

adoptada en la construcción de su capilla funeraria, siguiendo en lo posible el modelo de la capilla de la familia Velasco en la catedral de Burgos.

En la ornamentación y decoración de esta pieza Alonso de Valladolid utilizará el mismo tipo de pilastras con grutescos y *candelieri* que emplea Diego de Valladolid en el bello portapaz de la Capilla Real de Granada, como también son idénticos a los del modelo de referencia otros elementos como la cartela de cueros recortados ubicada en el basamento de la arquitectura, la ménsula que abrocha el arco de

la hornacina y la medio figura del Padre Eterno del tímpano que, aunque con peor tratamiento escultórico, ofrece una composición e iconografía de similares características.

La escena que se desarrolla en el panel principal del portapaz corresponde al Prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos, tema que se incluye dentro del ciclo iconográfico de la Pasión de Cristo, aunque no es de los pasajes más representados en este tipo de objeto (lám. 3). Dicha iconografía se resuelve bajo una aceptable organización compositiva que tiene como punto central la figura sumisa de Jesús en el momento de recibir por parte de Judas el beso de la traición. A su alrededor se apiñan los guardias de los grandes sacerdotes y de los fariseos y los soldados de la cohorte romana, uno de los cuales, dispuesto en primer término y de espalda al espectador, prende a Cristo agarrándolo por la túnica, mientras que Simón Pedro levanta su espada hiriendo al criado del sumo sacerdote –aquí convertido en soldado–, cortándole la oreja. Pese a que se pudo haber utilizado cualquier fuente iconográfica para esta composición, sabiendo de la existencia de un rico comercio de venta de estampas figurativas con escenas pasionarias que se podían adquirir fácilmente en ferias, mercados e imprentas¹², la escena tiene cierto parecido con un grabado de Cornelio Cort (lám. 4), que se supone copia de Bierens de Haan¹³, particularmente en la forma de representar la resignación de Cristo ante los soldados, la agrupación de los mismo en torno a Jesús y el grupo de Pedro y el criado herido. Sin embargo, difiere notablemente el fondo escenográfico, mucho más complejo en la estampa que en el relieve, por lo que el platero debió de recurrir a otras fuentes distintas inspiradas tanto en modelos nórdicos como en italianos, ya que la manera de distribuir sobre el fondo las lanzas y picas de los soldados se relaciona directamente con un grabado de Giulio Bonasone. Por otra parte, la ejecución del relieve es buena, jugándose con la perspectiva al disponer las figuras en planos diferentes y en actitudes movidas. Peor resulta la solución dada al paisaje, que se reduce a unos cuantos detalles mal distribuidos y peor tratados.

Totalmente distinto es el reverso del portapaz, decorado con un conjunto de desnudos y semidesnudos masculinos distribuidos ordenadamente de manera simétrica según modelos difundidos por el renacimiento internacional (lám. 5). Las fuentes de inspiración hay que buscarlas en grabadores italianos en la línea de Nicoletto da Modena o Giovanni Antonio da Brescia, aunque no resulta arriesgado poner también en relación estas figuras (lám. 6) con aquellas otras que adornan frecuentemente las fachadas de los edificios del siglo XVI, bien sosteniendo columnas, tondos, tarjas o blasones, bien sentadas o recostadas sobre frontones y cornisas, bien flanqueando portadas y ventanas o alojadas en la enjutas de los arcos.

12 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. “La platería en Castilla y León”..., p. 42.

13 *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Edición de Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, V. III, Ephialte, Vitoria, 1995, p. 86.



LÁMINA 4. *Prendimiento. Cornelio Cort.*

El influjo italiano se ve en el espíritu humanista que anima la esmerada composición, por completo diferente al sentido cristiano de la iconografía que se desarrolla en la fachada del portapaz. Un elegante ritmo se adueña del espacio, potenciado por la brillante técnica del grabado, de trazo profundo y seguro, con el que se marca poderosamente la acentuada musculatura de los cuerpos y el movimiento de las túnicas, restando protagonismo al trabajo más blando de los relieves a los que

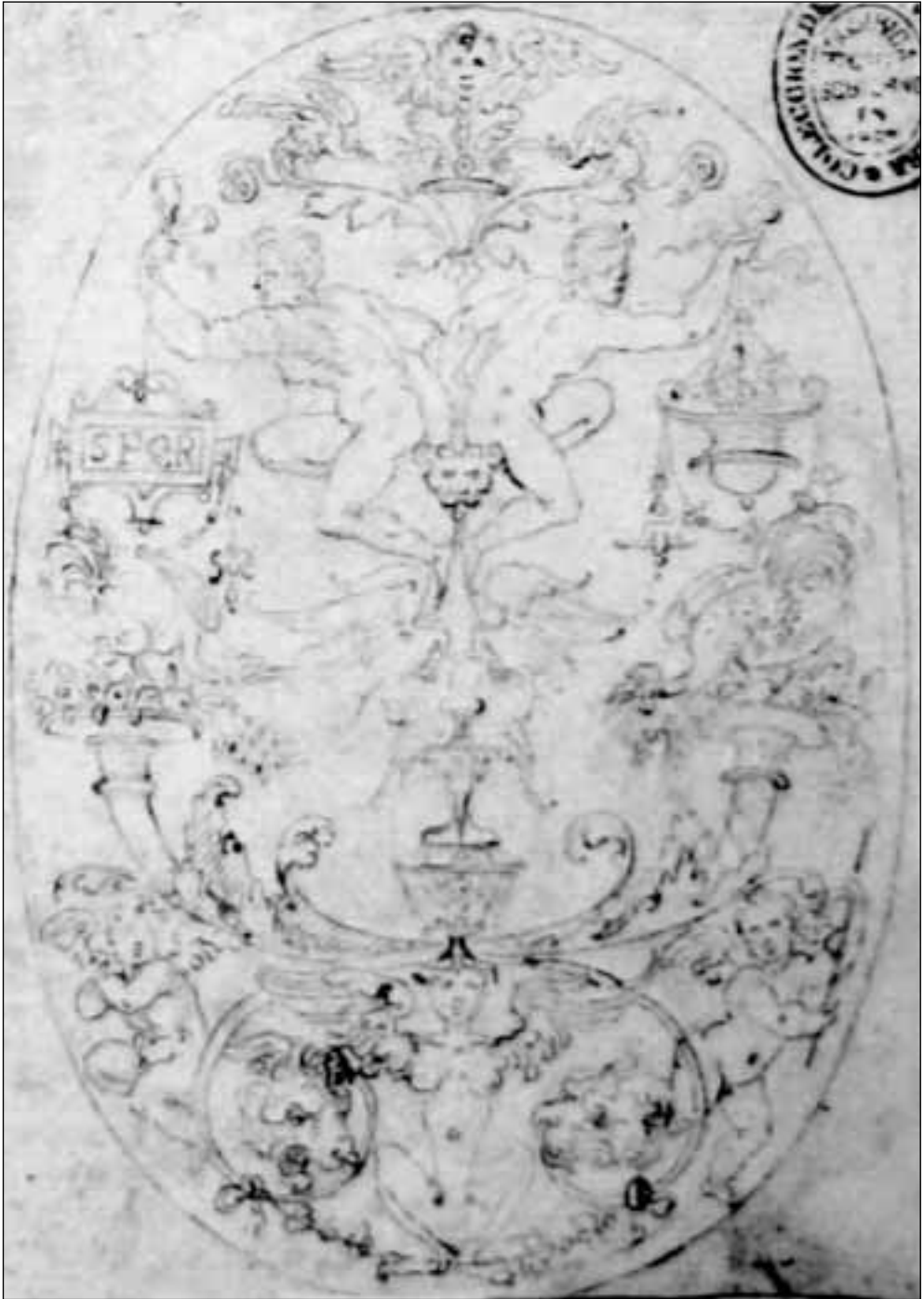


LÁMINA 5. Dibujo. Biblioteca Nacional.



LÁMINA 6. *Portapaz del obispo Fernández de Villalán. Detalle del reverso.*

supera ampliamente, hasta el punto de que media tal diferencia entre ambas caras que se puede sospechar la presencia de manos distintas en su ejecución.

Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1751/52-1810)

PILAR NIEVA SOTO
Universidad Complutense

La numerosa documentación hallada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid sobre el platero Fermín de Olivares, así como el hallazgo de un dibujo y varias obras marcadas por él, nos ha llevado a profundizar sobre su actividad profesional y a recoger todos sus datos biográficos, pero ante la abundancia de documentos y la necesaria limitación de páginas de esta publicación, hemos optado por dar a conocer su biografía y las noticias relacionadas con su profesión –tanto de carácter documental como de piezas conservadas– en el lustro comprendido entre 1788 y 1792. Dejamos pues para ocasiones posteriores el estudio del resto de su actividad –antes y después de ser platero real– igualmente repleta de noticias interesantes e inéditas.

DATOS BIOGRÁFICOS Y CORPORATIVOS

Fermín de Olivares nació en el Real Sitio de San Ildefonso (Segovia) probablemente en 1751 o 1752; aprendió en Burgos con Sebastián de Olivares¹, platero

1 María Teresa MALDONADO NIETO, *La platería burgalesa: plata y plateros en la catedral de Burgos*, Madrid, 1994 (Fundación Universitaria Española) 130-132. Según esta autora Sebastián de Olivares y Tocino nació hacia 1711 y se tienen noticias de él hasta 1754. En 1751 era el platero

prestigioso que debía ser su tío, pero se aprobó como maestro en Madrid el 26 de mayo de 1775². En el examen le tocó dibujar un salero con dos tapas a la inglesa y luego hacerlo. El libro de Aprobaciones de 1724 a 1814 recoge los datos de su nacimiento y aprendizaje, mientras que en el de Aprendices de 1779 a 1879 constan los que pasaron por su obrador: **Manuel González** (a quien le da cédula de admisión el 30-8-1776, pero contándole desde 20-2-1775 en que Olivares aún no estaba aprobado); **Rafael de Olivares** (1-7-1789) que era hermano suyo y había nacido también en La Granja de San Ildefonso en 1774 o 1775, pero dada la diferencia de edad entre un hermano y otro proponemos que el padre (cuya identidad desconocemos pero desde luego no parece que fuera platero) se hubiera vuelto a casar y que Rafael fuera hijo de la segunda esposa; **Agustín López Neyra** que recibió la cédula de admisión el 30-4-1790 y **Francisco Vázquez** admitido el 10-4-1793, aunque le contó desde el 20 de febrero.

En el libro de Mancebos de 1779 a 1888 figura **Rafael de Olivares** como oficial de **Antonio Elvira** el 25-9-1795, pero ignoramos cuando había dejado el obrador de su hermano; **Agustín López Neyra**, oficial de Fermín de Olivares, que recibió el título en 29-I-1799 y **Manuel González**, quien a su vez lo tuvo el 1-12-1780, según la reclamación que presentó al haber sido inscrito por error el 20-2-1781.

A pesar de su activo trabajo para la Casa Real que enseguida comentaremos, Fermín de Olivares no se desvinculó de la corporación de artífices plateros de Madrid, agrupada en el llamado Colegio-Congregación de San Eloy, porque en los libros de Acuerdos figura su nombre en varias ocasiones. En el libro 1º (1779-

burgalés a quien se calculaban mayores ganancias, con una utilidad de 500 ducados al año muy por encima del siguiente. Era noble, vivía en la collación de Santa María en dos casas; estaba casado con la viuda María Antonia de Fábrega que tenía un hijo estudiando Teología. Vivían y mantenían entonces a una sobrina de 5 años, una criada y dos mancebos: Gregorio Yoldi de 26 años y Pedro Herrán de 23 y contrataba a otros dos: Jacinto López y José Yoldi. Era tutor de un pasante de medicina a quien le administraba una casa. En 1754 intervino como árbitro en el pleito mantenido por Juan Rodríguez de Castro con el cabildo a propósito de unas piezas hechas por éste para la catedral de Burgos. Su marca consiste en el apellido dispuesto en dos líneas con la o y la r minúsculas: oLI/VArES. De él se conservan dos cálices en el Museo parroquial de Castrojeriz (Burgos), una custodia en el Palacio Episcopal de Burgos, y un candelero en el Museo de Pontevedra (procedente de la colección Fernández de la Mora), marcados todos con su marca personal y datados entre 1741 y 1767.

2 Este dato y los que siguen en relación con aprendices, mancebos, pagos de alcabalas y domicilios nos los ha cedido generosamente el profesor don José Manuel CRUZ VALDOVINOS quien los obtuvo del Archivo del Colegio-Congregación de San Eloy de Madrid y publicó en *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*, Madrid, 1983 (Gremio de joyeros y plateros de Madrid). El citado investigador se ocupó de Fermín de Olivares en "Plateros reales en la Corte borbónica madrileña" en *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989 (Comunidad de Madrid), 208-216, transcribió su marca, dio las fechas de nombramiento de platero real, de fallecimiento y una noticia profesional de 1797 -a la que más tarde aludiremos- sacadas del expediente personal del platero conservado en el Archivo General del Palacio Real (que abreviaremos a partir de ahora en AGP)

1785) comunica el 31-8-1781 que ha mudado su tienda y habitación. En el libro 2º (1786-1797) en el que se anota la junta general que hubo el 10-3-1793 para ofrecer un donativo voluntario al Rey, aunque no asistió consta que daría 20 reales (de los 230 plateros anotados, 17 superaron esta cantidad y otros 5 la igualaron). En el libro 3º (1797-1827) se indica que en la junta celebrada el 12-6-1808 fue propuesto en primer lugar para desempeñar el cargo de mayordomo, siendo elegido al día siguiente. Cuando ya en pleno gobierno del rey intruso, José Bonaparte, se exige a los plateros un donativo, a Olivares le correspondieron 2.000 reales como se indica en este mismo libro³. La última fecha en que su nombre aparece en los libros de la corporación es el 10-9-1809, en que se celebró junta general en su casa; para entonces le quedaba muy poco tiempo de vida.

En 1786 Fermín de Olivares vivía en la calle de Santiago nº 19, 3º y tenía la tienda en el nº 33 de la calle de los Milanese. Tanto los pagos conocidos por alcabala (entre 1774-1787) como el donativo de 1793 son muy bajos y aquellos nunca superaron los 8 reales anuales porque no tendría muchos ingresos si como pensamos trabajara como maestro a jornal del platero real Fernando Velasco. El 1 de enero de 1808 habitaba en la calle del Tesoro nº 5, estaba casado y por la edad que declara tener se deduce el año en que nació. El documento se refiere también a su hermano Rafael que entonces era mancebo y vivía en la calle del Alamillo nº 7.

El 11 de octubre de 1788 Fermín casó con Isabel Escudero que ostentaba el título de “platera de la Real Casa” tras la muerte el 20 de agosto de 1787 de su marido el platero Fernando Velasco⁴. No tenemos noticias de que tuvieran descendencia (en cambio Isabel había tenido al menos un hijo con Fernando Velasco a quien se le puso el nombre del padre) ni tampoco del momento en el que Olivares contrajo segundas nupcias con Antonia Jadraque, quien le sobrevivió y con la que tuvo tres hijos a comienzos del siglo XIX.

Fermín de Olivares murió en 1810 sin haber cumplido los 60 años. Las consecuencias de la invasión francesa debieron resultarle nefastas, no solo porque cesaron los encargos de Palacio y dejaron de pagarle las numerosas piezas que había realizado el año de 1808, sino porque, como declara su viuda, fue “víctima de su lealtad y de los atropellamientos y saqueos que le hicieron los criados y satélites del intruso Rey José Napoleón” hasta el punto de costarle la vida, dejándola a ella en penosa situación con tres hijos menores de cinco años. Antonia Jadraque hace estas declaraciones –y alguna otra que comentaremos a continuación– en un escri-

3 El “Diario de Madrid” del 3-3-1809 recoge la modificación que le hicieron de 2.000 a 3.960 reales.

4 Fernando MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987 (Ed. Patrimonio Nacional) 383 y 405. Este autor fue el primero que se refirió al casamiento de Olivares con Isabel Escudero, a su nombramiento como platero real en 1799 tras el fallecimiento de ella, a su pertenencia a la cofradía del Santísimo Sacramento, a alguna otra noticia de carácter profesional (que más adelante comentaremos) y que dio a conocer su marca y dos piezas que se conservan de él en el Palacio Real: un juego de candeleros y unas vinajeras con salvilla.

to interesantísimo hallado en el expediente personal del platero que se conserva en el Archivo del Palacio Real⁵.

Cuenta Jadraque en su solicitud, fechada el 27 de junio de 1832, como ella esperó el regreso del Rey (Fernando VII) de su cautiverio en Valençay para exponerle su penuria económica y presentar a la Contaduría Real la cuenta pendiente de su fallecido esposo, a quien se adeudaban más de 37.000 reales, y que “no hallándose entonces la Tesorería del Real Patrimonio en disposición de satisfacer aquella suma por el deplorable estado de desolación en que la invasión enemiga había dejado la nación entera, acordó la inata piedad de V.M señalar a la exponente cuatro reales vellón diarios, para que no faltase pan a lo menos a sus tiernos hijos, interin se le satisfacía el referido alcance”. Sigue exponiendo “que con este auxilio y el exersicio de las labores propias de su sexo, a conseguido la que representa criar a sus hijos, sin que los acreedores de su difunto marido la huviesen acosado demasiado, en razón de que les constava que no había dejado Olivares más bienes de que poder cobrar que el expresado crédito, pero tan luego como supieron que VM havia dispuesto y mandado el pago del referido alcance, acudieron reclamando sus respectivos créditos, que a sido forzoso satisfacer por exigirlo asi la justicia”. Según indica también, al recibir el dinero lo “a tomado con una mano, lo ha dado con otra y ha quedado privada de la pensión que vuestra real magnificencia le tenía concedida” por lo que volvió a estar en una situación económica tan lamentable que se veía obligada a mendigar a pesar de su avanzada edad –más de 60 años cuando dirige la instancia al Rey- y de su mal estado de salud.

El mismo 27 de junio de 1832 se pidió que el contador general de la Real Casa informara de la situación. Gracias a su informe sabemos que la pensión de los 4 reales diarios de socorro se le habían asignado a la viuda de Olivares por real orden del 7 de febrero de 1816, había estado cobrándolos hasta el 6 de agosto de 1831 y que cuando en la Tesorería comprobaron que las cuentas pendientes estaban liquidadas se desestimó su solicitud en el mes de agosto de 1832. No hay más noticias en relación con este asunto, por lo que ignoramos la suerte que corrió a partir de entonces Antonia Jadraque.

En cuanto a la marca personal que utilizó Fermín de Olivares en el ejercicio de su actividad, consiste en su apellido con todas las letras mayúsculas (a diferencia de la de su maestro Sebastián de Olivares) y con U en lugar de V, dispuesto en dos líneas: OLI/UARES (lám. 1).

5 AGP. Expediente personal de Fermín de Olivares



LÁMINA 1. *Marca personal de Fermín de Olivares en una campanilla de 1791.*

ACTIVIDAD PROFESIONAL: LOS ENCARGOS DE OBRAS ENTRE 1788 Y 1792

No se han dado a conocer noticias profesionales de Fermín de Olivares (a excepción de los pagos de alcabala señalados o de la admisión de aprendices y mancebos) desde su aprobación en 1775 hasta 1788 en que casó en primeras nupcias con Isabel Escudero y se puso al frente del obrador de su difunto esposo –Fernando Velasco–, de quien ella heredó el título de platera de la Real Casa. Como ya hemos apuntado, opinamos que al menos los últimos años del citado periodo trabajaría a jornal para Velasco teniendo en cuenta –como enseguida veremos– que al poco de fallecer éste atendió los encargos de Palacio y que poco después de un año de morir su compañero de profesión contrajo matrimonio con Escudero, a quien debía conocer años antes.

En julio de 1787 se pagan las últimas obras a Velasco; en agosto fue ya su viuda quien cobró las piezas hechas por aquél para la servidumbre en los oficios de Boca; mientras que en septiembre se indica que “a Isabel Escudero o a quien justificase ser parte legítima de Fernando de Velasco que fue platero de la Real Casa” se le pagara el importe de las obras que éste había ejecutado para la real servidumbre; en enero de 1788 se refieren a Escudero como “platera de la Real Casa” y le pagan obras hechas para varios fines de las reales servidumbres y el oficio de la Real Furriera, pero suponemos que desde el fallecimiento de Velasco se pondría al frente del obrador Fermín de Olivares, puesto que para mantenerlo abierto la

viuda debía colocar a un platero aprobado. No obstante, en los meses de mayo, julio y agosto de ese último año las cuentas figuran todavía a nombre de ella, pero ya en diciembre consta el pago de unas obras ejecutadas para la servidumbre de Furriera por Fermín de Olivares “como marido de Isabel Escudero platera de la Real Casa” y de aquí en adelante las piezas las realizará y cobrará él.

Como se comentó en el apartado anterior, al fallecer su esposa entre septiembre y noviembre de 1799, Olivares solicitó la plaza vacante de platero real, puesto que legalmente le correspondía, máxime cuando el 2 de septiembre de dicho año había “...fallecido antes que su madre un hijo menor de dicho don Fernando de Velasco único heredero al mérito de su padre para obtener el mismo encargo de platero de SM”. De esto se deduce que, como el cargo de platero real lo podía ostentar por línea sucesoria el familiar más próximo (y así había pasado de Manuel Medrano a su yerno Fernando Velasco y de éste a su hijo homónimo, a quien por ser menor representaba su madre Isabel Escudero), al faltar Isabel debería haberlo ocupado este hijo, pero dado que le antecedió en la muerte, la preferencia a obtener el título pasaba a su segundo esposo, Fermín de Olivares.

Efectivamente, éste envió instancia al mayordomo mayor el 5 de noviembre, argumentando que llevaba trabajando para la Real Casa doce años (es decir, desde 1787, lo que supone que con toda probabilidad se puso al frente del obrador al morir Fernando Velasco, aunque su nombre no figure en los recibos de las obras). Su solicitud fue admitida, puesto que desde San Lorenzo del Escorial el mayordomo contestó el 28 de diciembre que “en consideración al buen desempeño de Fermín de Olivares le nombro por platero de la Real Casa en lugar de su difunta muger doña Isabel Escudero y pase al intendente contralor general para que se le reciba el juramento acostumbrado asegurando antes el derecho de la media annata que le corresponde por lo honorífico”. Todo se cumplió según lo indicado por el mayordomo y el 6 de diciembre Olivares recibió carta de pago por importe de los 3.750 maravedís de vellón que correspondían a la media annata por lo honorífico, pues fue sin gajes su nombramiento de platero de la Real Casa el 7 de diciembre de 1799.

Interesa señalar que el trabajo de Olivares en Palacio comenzaría apenas un año antes de fallecer Carlos III, por lo que sus veinte años de vida profesional dedicados al servicio de la Real Casa cubrieron todo el reinado de Carlos IV, dado que las últimas noticias son del año 1808, en que tuvieron lugar la abdicación del rey en favor de su hijo (el futuro Fernando VII) y la invasión napoleónica, causa sin duda de que cesaran los encargos, empezaran los atropellos y saqueos que acabaron con su vida en 1810 –como tan expresivamente cuenta su viuda– y con la multitud de obras realizadas en todo ese tiempo.

Numerosísimas son las noticias relacionadas con la actividad del platero para la Casa Real en los doce años en que ejerció sin tener el título de platero real, pues prácticamente no hay un mes en el que no le satisfagan pagos por piezas nuevas o arreglos de mayor o menor consideración en los distintos oficios: Cocina de Boca;

Panetería y Cava; Ramillete y Repostería de Estado; Sausería; Estado de Gentiles hombres; Cerería; Furriera, además de la Real Capilla; parroquias ministeriales de Madrid y Sitios Reales (especialmente la de San Antonio en Aranjuez); capilla de la calle del Tesoro; oratorio del rey, de la reina, del príncipe, de damas; reales servidumbres de su Majestad, del príncipe e infantes; Botica Real; oficina del contralor y guardajoyas.

De los cientos de piezas realizadas en ese periodo, las de vajilla y uso privado representan un porcentaje mucho más elevado que las religiosas, pero a pesar de ello no ha llegado ninguna de aquéllas a nuestros días; por un lado porque como es sabido las civiles se funden con mayor facilidad para hacer otras nuevas al pasar de moda o estropearse por el constante uso (en tanto que las religiosas se suelen conservar más tiempo por motivos devocionales), pero es que, además, la invasión francesa de 1808 significó la desaparición de la gran mayoría de las piezas civiles anteriores a ese año.

Ante la imposibilidad de referirnos exhaustivamente a todas las obras nuevas y composturas que hizo para la Casa Real y para no hacer muy pesada la lectura de estas líneas, trataremos con más detalle las de nueva hechura agrupadas por años, dando más detalles cuando por alguna razón –como originalidad del tipo, alto precio pagado por la hechura etc.– merezcan ser destacadas, y solo en ocasiones excepcionales mencionaremos los reparos⁶.

1788:

En diciembre se le abonaron 598 reales por lo ejecutado para la servidumbre de Furriera, seguramente alguna compostura por lo bajo de la cantidad. Es ésta la primera vez que figura su nombre en la documentación del Archivo de Palacio⁷, pero como hemos dejado de manifiesto más arriba, no nos cabe duda de que, desde la muerte de Velasco en julio de 1787, fuera Olivares quien dirigiera el obrador de Isabel Escudero que siguió recibiendo multitud de encargos importantes –como en vida de su esposo– no decreciendo mínimamente ni por el cambio de reinado ni de artífice.

Aunque en la mesada de enero de 1789 presentó varias facturas por piezas nuevas o reparos de varios oficios, la mayor parte las había hecho en diciembre de este año 1788. Tal es el caso del de Panetería y Cava, para el cual el propio contralor don Mateo de Ocarranza había ordenado el 5 de diciembre que se arreglaran o redoraran un buen número de ellas en oro (cubiertos), plata sobredorada

6 Las noticias de las obras realizadas por Olivares en este periodo para la Casa Real han sido extraídas siguiendo un orden cronológico de los legajos siguientes del AGP: Carlos III, cuentas, legajo 78; Carlos IV, casa, legajos 14, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53 y 88. Subrayaremos en el texto las piezas que hizo nuevas.

7 AGP. Carlos III, cuentas, legajo 78, 2ª caja.

(taller, tablero, fuente, salero, salvillas, portavinagreras y algunos cubiertos) y plata en su color (alzadera, trincheros, jarrillo, candelero, perol con asas y calderillo completo). Las piezas estaban terminadas para el 4 de enero de 1789 como certificó el jefe del oficio don Francisco García. La cuenta importó la alta suma de 15.662 reales porque había muchas doradas. Ésta fue una de las pocas veces en que no fue revisada por el tasador general, por lo que no sufrió la rebaja que aquél acostumbraba a hacer.

Debido a la importancia o curiosidad de alguno de los tipos los citaremos con las mismas palabras que los mencionó el artífice, aunque no detallaremos el arreglo que les hizo ni el costo de cada uno: un taller compuesto de dos saleros y su palillero; un tablero con cuatro pies; una fuente redonda grande de más de dos tercias de largo; un salero con dos divisiones y en el medio su palillero; cuatro salvillas medianas redondas con pie soldado; un portavinagreras con dos pocillos, dos palmas enlazadas para las tapas, que tenían todo calado; una alzadera grande con dos asas; dos trincheros con la moldura de junquillos y fajas; un perol grande con dos asas; un calderillo completo que se compone de caldero con asa, jarro grande también con asa y una bomba dentro.

Obsérvese que todavía en estos años el taller, pieza eminentemente hispánica, no había entrado en desuso y aunque no hemos registrado la hechura de ninguno nuevo en toda la segunda mitad del siglo XVIII, si en cambio muchas composturas en los ejemplares que se conservaban. En sentido contrario, el salero con dos divisiones y palillero central debía ser un tipo de pieza importada de Francia, pero también fue bien aceptada y se siguió haciendo mucho tiempo. De entre todas las mencionadas quizá la más original es el calderillo y sus accesorios que imaginamos servía para tener la nieve con la que refrescar algunas bebidas como el cava.

También en diciembre de 1788 Olivares arregló y redoró un cáliz y una patena que habían pertenecido al oratorio del Rey y que, según el encargado don Manuel de Estefanía, era del siglo anterior. En esta ocasión las composturas tardaron en hacerse un año exacto, si tenemos en cuenta que la petición de Estefanía está fechada el 11 de diciembre de 1787, y que la entrega de las mismas ya doradas es del 21 de diciembre de 1788. Al margen de la petición hay escrita una curiosa nota que nos descubre que el platero Velasco tuvo un hijo homónimo que debería haber heredado su título de platero real de no haber fallecido de niño. La citada nota dice así: “Isabel Escudero viuda de Fernando de Belasco, platero de la Real Casa que ejerce el propio destino en representación de su hijo Fernando de Belasco, ejecutará el redorado que espresa este aviso...”

1789:

Este año fue especialmente productivo en la carrera profesional de Olivares, debido por un lado a las numerosas peticiones recibidas de los distintos oficios y por otro a que ejecutó obras de gran interés. En enero presentó cuatro cuentas por

obras que había hecho en diciembre del año anterior (a las que nos acabamos de referir) y a otras terminadas en el mismo mes de enero. Para el oficio de Sausería arregló ahora 65 platos trincheros redondos en contornos, un huevero y una cucharita, además de dorar cuatro guarniciones de tazas, cobrando por todo 2.774 reales y $\frac{3}{4}$. Es también de enero la cuenta de 1.337 reales que firmó en nombre de su mujer (como siempre en estos años), relativa a la compostura en varios toisones de oro, especialmente los que habían servido a los difuntos rey Carlos III y su hijo el infante Sebastián Gabriel. Fue el platero de oro Andrés Sevillano quien se ocupó de esmaltar los eslabones de uno de los toisones. A pesar de que el encargado de la guardajoyas don Manuel Cordón había escrito al contralor Ocaranza en octubre de 1788 informándole de que para la proximidad de la función de la Concepción se necesitaría tener arreglados cuatro toisones, el arreglo no se hizo hasta enero del año siguiente (por lo que no pudieron usarse en tal festividad), mediando solo seis días desde que se dio la orden de hacerlos hasta la entrega de la obra al señor Cordón.

En abril recibió el importe de la cuenta por lo ejecutado en los oficios de Ramillete, Cocina de Boca y de nuevo oratorio del Rey. Según la documentación encontrada hemos descubierto que le entregaron “las alajas de plata que servían en el oratorio del rey padre nuestro señor don Carlos tercero que esté en gloria y se han dado a componer y redorar a la platera de la Real Casa Isabel Escudero”. El citado oratorio estaba compuesto por 75 piezas (si disgregamos las de conjunto como vinajeras con salvilla y campanita que contaremos como cuatro) y lo que hizo Olivares fueron pequeñas reparaciones en algunas (salvo en las jarritas que sustentaban los ramos a las que se les hicieron nuevos los pies, cobrando a 12 reales la onza de hechura) y el redorado de bastantes, lo que incrementó la suma total en 10.245 reales y 6 maravedís, de los que el tasador Antonio Lara rebajó 1.319 reales y 23 maravedís.

En la mesada de agosto le abonaron 8.071 reales y 27 maravedís correspondientes a la cuenta que presentó el 31 de julio, detallando lo que había realizado en cada uno de los siguientes oficios: Ramillete; oratorio de Damas; Sausería; guardajoyas; Real Capilla; Cocina de Boca; capilla de San Antonio de Aranjuez; Cerería y servidumbre del infante Carlos María Isidro.

Del Ramillete destacamos la realización de una **cafetera** que pesó 43 onzas, 8 ochavas y media, por lo que el material tuvo un costo de 912 reales, 6 maravedís y el de la hechura 344, estimándose a 8 reales cada onza. Para hacerla le dieron para fundir otra en mal estado. La nueva estaba terminada el 26 de mayo y era así “Una cafetera de plata redonda lisa, con tres garras por pies, pico, cañón para el mango, rosca para él y tapa engoznada con remate...”. Del oficio de Cocina de Boca le pidieron que hiciera una **cazuela** lisa tras fundir otra vieja y unas ollas, cobrando también a 8 reales por onza.

Pero lo más destacable de este momento, por la rareza del tipo y lo poco común que sería hacerlo en plata, es un par de **pisteros**, de los que además de



LÁMINA 2. Dibujo de pistero, 1789. Archivo del Palacio Real de Madrid.

contar con la documentación escrita tenemos el dibujo (lám. 2) que se entregó al platero como modelo, caso absolutamente excepcional por ser hasta el momento el único ejemplo de diseño encontrado entre todos los legajos de cuentas consultados en el Palacio Real⁸.

La orden de ejecución de los citados pisteros, que irían destinados a la guardajoyas de Su Majestad, fue dada por el contralor general de Palacio don Mateo Ocarranza, desde Aranjuez el 15 de mayo de 1789. Su firma figura al pie del dibujo en el que pone: “Pisteros 2/ Se ejecutarán dos de este diseño lisos sin lavor alguna, uno grande y otro chico, con toda perfección, con sus cajas correspondientes de tafilete encarnado”. Desgraciadamente no consta quién fue el autor del modelo, que se nos antoja muy elegante a pesar de su sencillez.

La orden que se adjuntaba al dibujo repetía las indicaciones anotadas en éste, añadiendo que debían estar sobredorados por dentro, “siendo su echura a la mayor perfección a fin de custodiarlos después de echos en la intervención de guardajoyas de SM para los casos que ocurran en las reales servidumbres”. Los pisteros estaban terminados el 11 de julio de 1789, porque entonces fueron tasados

8 El dibujo se halla en CARLOS IV. Casa. legajo 47, 1ª caja

por los ensayadores Blas Correa y Antonio Castroviejo, quienes los describen de la siguiente forma: “Dos pisteros de plata desiguales, redondos lisos, con pie, pico, assa y tapa engoznada con remate, pessa cinco marcos, cinco ochabas y media; monta a razón de ochenta rreales de plata provincial el marco, quatrocientos seis rreales y tres quartillos de plata de a diez y siete quartos”.

En la cuenta general presentada por el artífice el 31 de julio, indica que el valor del material fue de 813 reales y medio de vellón (la proporción de plata a vellón era de 1:2); al que se añadieron 41 reales y 21 maravedís por el llamado “real de aumento por onza”, mientras que la hechura se le pagó a 14 reales la onza; y el dorado a 340 reales (160 por el pequeño y 180 por el grande). Si sumamos todas las cantidades resulta que el costo de estas obras fue de 1.755 reales y 4 maravedís. Destacamos el alto precio pagado por la hechura, pues en las obras reales de este periodo es muy difícil que se superen los 8 reales por onza.

Curiosamente la palabra **pistero** no consta en el llamado Diccionario de Autoridades⁹ de 1737, pero en cambio si en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, donde además de definirlo nos indica su uso en su primera acepción “vasija, por lo común en forma de jarro pequeño o taza, con un cañoncito que le sirve de pico y un asa en la parte opuesta. Se usa para dar caldo u otro líquido a los enfermos que no pueden incorporarse para beber”. Efectivamente esa es la forma que tiene el del dibujo y ese sería sin duda el uso que le dieron en 1789, cuando se prepararon dos de distinto tamaño para que sirvieran a los adultos y a los niños de la familia real.

No parece que se hayan conservado en España pisteros en plata, entre otras razones porque para un uso tan específico no se haría una pieza tan cara, excepto en el caso de la Casa Real y quizá de algún noble adinerado, pero si hemos visto algún ejemplar inglés de fines del siglo XVIII en el mercado del arte y se ha publicado uno portugués seguramente del siglo XVI¹⁰.

Por lo que respecta a otras piezas que también realizó Olivares en este momento no tenemos la suerte de contar con el modelo que le dieron para ejecutarlas, a pesar de que lo hubo como indica el documento. Se trata de dos **punteros** para los maestros de ceremonias de la Real Capilla, que el Patriarca consideraba necesarios y proporcionó el modelo, indicándoselo al sacristán de gastos, para que a su vez lo comunicara al contralor general y éste diera la orden al platero. Los punteros estaban hechos el 30 de junio de 1789, fecha en la que se realizó la tasación, donde se describen de la siguiente manera: “dos punteros de plata iguales, redondos, lisos, con assa y una sortija cada uno, pessa siete onzas y seis ochavas...”.

⁹ *Diccionario de la lengua castellana*..... 1ª edición Madrid 1737; edición facsímil Madrid, 1990 (Gredos), tomo V.

¹⁰ Reynaldo DOS SANTOS e Irene QUILHÓ, *Ouvivesaria portuguesa nas colecções particulares*, Lisboa, 1974, p. 215 y fig. 293. La pieza mide 12,5 cm de altura, es casi lisa, no lleva asa pero si largo pitorro.

Cuando Olivares presentó su cuenta, anotó que por el material (incluyendo en esta ocasión el real de aumento, por lo que cada onza se calculó a 21 reales) recibió 162 reales, 26 maravedís y por la hechura de ambos 90 reales (a 45 cada uno), lo que supuso alrededor de 11 reales la onza, también un precio considerable como se dijo más arriba, pero como tras la revisión de la cuenta que hizo el tasador general Antonio Lara rebajó 18 reales, quedó la hechura en 9 reales. Son muy pocos los punteros conservados en plata, lo que acrecienta el interés de estos dos que tristemente, y a pesar de ser pieza religiosa, tampoco han llegado a nuestros días.

Finalmente, en este año queremos destacar de una cuenta que presentó el 28 de octubre un **barreño** nuevo que hizo para bañar al príncipe (futuro rey Fernando VII), atendiendo la orden verbal dada por la condesa de Vallencourt, aya del mismo. En este caso se le dio de muestra el que se había destinado a su hermano menor el infante Carlos M^a Isidro. El barreño –llamado también lebrillo en la época, aunque a veces al escribir lo confundan y pongan librilla– estaba hecho el 15 de septiembre, como demuestra la tasación de Correa y Castroviejo, en la que se refiere “un librilla grande de plata, redondo, liso, con moldura torneada al canto y armas reales, pessa diez y siete marcos, quatro onzas, media ochaba...”. Esta vez Lara no puso objeción alguna en el precio cuando hizo la revisión. En la cuenta del artífice se indica que el peso del lebrillo en reales de vellón incluyendo el de aumento importó 2.947 reales, 8 maravedís y que por la hechura le dieron 980 reales, es decir a 7 reales la onza. Como se observará en esta ocasión bajó considerablemente el precio de la hechura, sin duda atendiendo a que era una obra lisa y que llevaba mucha plata (algo más de cuatro kilos), lo que aumentaba su costo.

1790:

Fue éste un año fundamental en la producción de Olivares porque verdaderamente le llovieron los encargos a lo largo de todo él, siendo algunos de ellos de gran importancia por la originalidad del tipo o el alto precio que cobró por la hechura.

En la mesada de abril le pagaron las cuatro cuentas que presentó por obras nuevas y composturas que había hecho meses antes para los oficios del Real Ramillete; Sausería; Real Capilla; y servidumbre del príncipe. Aunque para el primero había solicitado el encargado del oficio don Silvestre Grosoley en diciembre del año anterior que se hicieran algunas piezas aprovechando otras inservibles, parece que no estuvieron terminadas hasta inicios de abril de 1790; las nuevas fueron cuatro **chocolateros** que se hicieron con muy poco tiempo de diferencia; los tres primeros pesaron 68 onzas, 5 ochavas, importaron 1.372 reales, 17 maravedís y los consabidos 68 reales del real de aumento por onza; el cuarto pesó 26 onzas, 2 ochavas e importó su plata 525 reales, y 26 del aumento. Por la hechura de todos recibió 664 reales (a 7 reales onza) y por el dorado 1.360 reales, pues estas piezas llevaban el interior dorado como vemos en la tasación: “tres chocolateros de plata

iguales redondos con pie, cañón, rosca par el mango de madera, tapa suelta con remate, dorados por dentro con armas reales y letras cada uno...”.

Para la Sausería reparó entre marzo y abril varias obras de uso común (como trincheros, compoteros y campanas para cubrir diversos tipos de platos) que le había encargado el jefe del oficio don Antonio Rodríguez de Andrade. De la llamada servidumbre del príncipe doró ahora una palangana y un jarro borrándole las armas, lo que costó 500 reales. Y, por último, para la Real Capilla preparó los incensarios para la Semana Santa y limpió el arca para el monumento ayudado por un mancebo. Cuando el tasador general Antonio Lara reviso estas cuatro cuentas el 7 de mayo de 1790 rebajó algo los precios de los dorados y de las composturas, pero no las hechuras.

Por otra parte, hemos hallado entre la documentación otra factura del artífice relativa a su trabajo para la llamada Cava francesa, que no lleva fecha pero ha de ser de este momento, si tenemos en cuenta que lleva la firma de don Vicente Moresqui, jefe del oficio, quien desde Aranjuez el 30 de abril notificaba la recepción de las piezas. Pese a que el documento está muy deteriorado y no se puede leer con claridad, parece que entre los objetos hechos de nuevo había “un plato de plata mediano redondo y una salvilla mediana redonda con pie atornillado y un pie suelto para otra salvilla...”; los 5 reales por onza de hechura que pedía el platero por estas piezas fueron rebajados por el tasador medio real.

En la mesada de julio se recogieron otras cuatro cuentas presentadas por Olivares y curiosamente fechadas el 2 de agosto. En una de ellas consta que, atendiendo una orden del oficial mayor del contralor, don Eustaquio Ruiz, había hecho para la servidumbre del Rey dos **retretes** fundiendo unos antiguos. Los nuevos –llamados bacinicas en la tasación– eran redondos, lisos y pesaron 236 onzas y una ochava, siendo el valor de la plata de 4.722 reales, 17 maravedís y el aumento de 236 reales, 4 maravedís; la hechura supuso 1.652 reales, 29 maravedís (a 7 reales onza), pero el tasador la rebajó a 6 por considerar que esto era lo que recibían otros plateros por pieza similar.

Otra de las cuentas se refiere a la **tapa de plato flamenquilla** que hizo por orden del contralor, pero sin indicar el oficio (lo que se advirtió en una nota); la nueva pesó 51 onzas, 4 ochavas y media, pero los 10 reales que pidió por onza de hechura se los rebajaron a 8. La tasación nos indica qué forma tenía la obra “una tapa de plato para plato, redonda, en contornos, calada con asa engoznada y armas reales...”. También ahora arregló cuatro braseros de lumbre para la Cocina de Boca y ejecutó un **jarro** nuevo para la servidumbre del príncipe, en virtud de otra orden de don Eustaquio Ruiz. Se aprovechó para hacerlo otro viejo, pesando el nuevo 49 onzas, 1 ochava; por la hechura había solicitado 7 reales, pero se los bajó a 6 el tasador. El jarro era “..redondo, liso con pie, pico, asa, tapa engoznada con remate y armas reales” y estaba terminado el 12 de mayo, que es cuando lo tasan. Todas las piezas nuevas realizadas durante el primer semestre de este año fueron llevadas al grabador de la Real Casa don Bernardo Albíztur, como refleja la cuenta que éste

presentó el 4 de septiembre y en la que se evidencia que fueron muchas más las piezas de Olivares que las de sus compañeros de profesión los plateros Joaquín García de Sena y Pedro Elvira.

Una de las más singulares de las que tuvo que ocuparse Fermín de Olivares en este año 1790 fue de hacer el **pie de la pila bautismal**, que se custodiaba en el oficio de la guardajoyas y se trasladaba a la Real Capilla cuando era preciso. Ya en noviembre de 1789 se tenía intención de arreglarla, como demuestra el escrito del contralor Ocaranza, pero su compostura se retrasó varios meses, seguramente porque debía ser complicada, precisaba de diseño previo, de la intervención de otros artífices como cerrajero, dorador y esmaltador además del platero y del dinero necesario para librar las cuentas de todos.

La obra se tasó el 21 de julio de 1790 y gracias a la descripción que hacen los contrastes Correa y Castroviejo podemos imaginar la suntuosidad de la misma: “Un pie de plata triángulo para pila bautismal compuesta de tres garras, tres excudos echos de dos águilas esmaltadas, tres coronas, ojas y gallones, dorada a trechos, compuesta y echas las garras de nuevo...”. A juicio del tasador Antonio Lara era “obra tan esencial i tan buena así por la duración como por la hermosura de ella i con su buena dirección (se refiere a la de Juan Bautista Ferroni que dio el diseño) queda la dicha pila perfectamente compuesta i durable para muchos años i quitada de los riesgos que tenía anteriormente por lo falta de plata que estaban los pies quebradizos”. Pero, pese a estos elogios, Lara no estaba de acuerdo con los 20 reales por onza pedidos por el artífice al presentar su cuenta el 2 de agosto porque parece se había fijado previamente por ambos en 12 reales onza, rebajándola con posterioridad a 10 reales cuando se vio que la obra llevaría más plata de la prevista inicialmente. A pesar de este último precio, cuando Lara vio la obra terminada y admiró su trabajo, accedió a que se subiera de nuevo a 12 reales.

Pero como Olivares había tratado con Ferroni, director de la obra y autor del diseño, el aumento del precio de la hechura y éste accedió, consideró que saldría agraviado si recibía el precio propuesto por Lara, por lo que solicitó se hiciera una nueva tasación, en la que Ferroni dijo que se le regulara a 18 reales la onza y Lara a 15 reales. Como no se ponían de acuerdo, “se le dio parte al interesado por si tenía que exponer y respondió dejava a la prudencia del señor contralor le avonase a como fuese su voluntad pues estaba satisfecho de su justificación”. Se llegó a la solución intermedia de fijar la hechura en 16 reales y medio, como consta en la nota que se adjunta a la cuenta.

Nada dijo Lara en el informe al respecto del considerable aumento de plata que se le puso a la pila, pues el pie viejo que le entregaron para fundir pesaba 284 onzas y 2 ochavas y el nuevo 435 onzas, 2 ochavas, por lo que se le añadieron 151 onzas, lo que suponía un considerable aumento de precio dado que cada onza de plata se pagaba con el real de aumento a 21 reales. Con todo la cuenta que presentó Olivares ascendía a 13.460 reales y 4 maravedís (incluyendo material, hechura y facturas de los artífices que intervinieron en la obra) y el importe del abono fue de



LÁMINA 3. Candelero, Madrid 1790, Fermín de Olivares. Palacio Real de Madrid. (© Patrimonio Nacional).

12.656 reales, 11 maravedís al rebajar el precio de la hechura de 20 a 16 reales y medio.

Aparte de todas las noticias sobre piezas comentadas en este año 1790, contamos todavía con otra de sumo interés, por una parte porque la importancia del encargo requirió que se anotara entre los gastos extraordinarios de ese año, y por otra porque tenemos la fortuna de haberlo conservado. Nos referimos a un **juego de seis candeleros** (lám. 3) que formaban parte de un conjunto de piezas de plata y ornamentos destinados a completar el pontifical de la Capilla Real de Madrid, a petición del receptor de la misma¹¹. Ya en enero de 1789, éste había pedido que se hicieran “dos ramos floreros de plata blanca para colocar en las dos mazetas de lo propio; seis ramos floreros con sus mazetas y candeleros correspondientes también de plata blanca para el altar de la Concepción” así como una lumbrera de tela de plata blanca y oro por dentro y varios ornamentos más, entre los que estaba un pontifical de ricas telas. El 13 de abril del mismo año se elaboró un presupuesto de lo que aproximadamente costaría todo, calculando que las alhajas de plata importarían 84.480 reales y que el precio de hechura de los candeleros sería de 7 reales por onza. Y el 29 de abril se aprobaba por medio de real orden que se hicieran las citadas alhajas y ornamentos.

Las piezas de plata fueron encargadas a diversos plateros que estaban al servicio de la Real Casa y así Joaquín García de Sena se encargó de ejecutar dos floreros grandes y dos incensarios (que no parece estuvieran previstos inicialmente), por lo que recibió 47.334 reales; Pedro Elvira de los seis ramos con sus macetas, cobrando por ello 179.261 reales, y Fermín de Olivares los seis candeleros, por los que le pagaron finalmente 84.018 reales, como veremos, después de varias rebajas en la cantidad que figuraba en su cuenta.

Olivares debió dedicar buena parte del año 1790 a la realización de este conjunto de candeleros, que fueron tasados por Blas Correa y Antonio Castroviejo el

11 Fernando MARTÍN, *op cit.* 118-119. Dio a conocer el juego de candeleros a juego con la cruz de altar (realizada dos años después por el italiano José Giardoni), indicando que los candeleros eran siete y considerando que todos se habían hecho en el mismo momento, atendiendo a las marcas de villa y corte con cronológicas de 1790; observó el conservador de Patrimonio que los candeleros llevaban un remarcaje correspondiente a la reparación que en 1876 les hizo el platero Vito Pérez. Cuando al encontrar nosotros la documentación sobre el encargo de estos candeleros comprobamos que de los siete conservados seis se hicieron efectivamente en 1790, pero que el séptimo y la cruz de altar se encargaron dos años después, solicitamos al conservador poder ver las piezas a lo que amablemente accedió. Pudimos entonces constatar que uno de los candeleros lleva las marcas de 1792, que ciertamente como Martín había señalado se observan cambios en algunos de los motivos decorativos del pie, que no corresponden a la descripción que de ellos hace el documento y si al arreglo hecho por el citado artífice en el siglo XIX, aunque solo uno lleve también las marcas de 1876. Todo este rico conjunto se hizo a petición del receptor de la Real Capilla para destinarlo al altar de la Purísima Concepción. Los candeleros son de plata en su color, miden 92 cm de alto y 3 cm de diámetro el mechero; efectivamente tienen pie triangular sustentado por patas de garra y en sus caras figura relevado y de muy buena hechura el escudo real con corona y toisón. Desde estas líneas queremos agradecer a Fernando Martín su disponibilidad al mostrarnos estas y otras piezas religiosas de Olivares que también se conservan en Palacio.

3 de diciembre y los describen así “Seis candeleros de plata grandes iguales, para altar con pie triángulo, tres garras de león en él, tres chicotes corpóreos, tres excudos de armas reales, columna redonda de tres cuerpos, la de en medio con tres cabezas de serafines, tres colgantes de paños, arandela y mechero cada uno, cincelado todo y labrado de grecas, filetes y oxas, pessa doscientos dos marcos, una onza y tres ochavas...”.

La entrega a la Real Capilla se produjo el 1 de enero de 1791 (según recibo de don Antonio Bautista) y la presentación de la cuenta –que según sus cálculos ascendía a 95.476 reales y $\frac{3}{4}$ de vellón– el 9 de enero. Ésta decía: “Pesaron dichos 6 candeleros como consta de la fee de el contraste que presento 202 marcos una onza y 3 ochavas que hacen onzas 1.617 y 3 ochavas, que a 21 reales onza importan 33.964 reales $\frac{1}{2}$. Por razón de echura a 38 reales onza valen las dichas 1.617 reales y 3 ochavas la cantidad de 61.458 reales. Mas de 7 varas de cotanza para las 6 fundas de dichos candeleros a 6 reales y medio vara 45 $\frac{1}{2}$. Mas 8 reales de la echura de dichas fundas 8 reales. Importa esta cuenta noventa y cinco mill quatrocientos setenta y seis reales y tres quartillos de vellón”.

Bajo la cuenta del artífice figuran numerosas anotaciones: una sin fecha, firmada por Juan Bautista Ferroni, indicaba que como adornista general de la Real Casa y Cámara certificaba haber reconocido los seis candeleros que “están ejecutados con toda exactitud y puntualidad al arreglo del dibujo dado por my el que aprobó SM que Dios guarde”. Otra del 17 de enero de 1791, firmada por el propio Ferroni y por el tasador general de la Real Casa Antonio Lara, dice que “haviendo visto de común acuerdo los que avajo firmamos por orden verval del señor intendente i contralor de la Real Casa dizimos que los seis candeleros que denota esta cuenta se hallan vien ejecutados en todas sus partes según el divujo que se le a dado i tocante a el prezio que pone por las echuras nos pareze no está fuera de razón, pero considerando el averle dado todos los modelos necesarios, los que a rezivido de don Juan Baptista Ferroni podría sufrir el espresado Olivares la revaja de dos reales vellón en onza, que importa tres mill doscientos y treinta y quatro reales vellón i avonarle lo que de ella resulte siendo este nuestro parecer lo que firmamos”.

Como ante esta rebaja Olivares debió quejarse, el mayordomo mayor indicó el 30 de enero que los candeleros se volvieron a tasar por los plateros Lara y Giardoni para que expusieran su parecer. Efectivamente, estos los tasaron el 3 de febrero de 1792 y anotaron en el expediente “..y reconocidos en todas sus partes así de peso como de su construción y mediante que se le tienen dado así los modelos como el divujo, somos de parecer reflexionado todo quanto permite este asunto se le avone por cada candelero a ocho mil i cien reales vellón, que importan los seis cuarenta i ocho mil seiscientos reales vellón”.

Tras esta última tasación se calculó lo que debería percibir el artífice, pero nuevamente la cantidad se modificó –esta vez al alza– al tener en cuenta el recurso impuesto por el platero Pedro Elvira, quien tampoco estaba de acuerdo con la

rebaja de las obras realizadas por él para la Real Capilla y que formaban parte del mismo conjunto, como se dijo¹².

Volviendo a la cuenta de Olivares, la última anotación que figura (y que debió ser el precio en que se cerró el pago) es la siguiente: “Primer importe de esta cuenta 95.476 reales, 25 maravedís. Baja de la última tasación anterior en que se comprende la primera 12.858 reales, 25 maravedís. Total 82.618 reales y 25 maravedís. Se aumentan por providencia del exmo sr. Mayordomo mayor de 24 de este mes en el expediente seguido sobre recurso del platero Elvira, 1.400 reales”. Sumando estos últimos 1.400 reales, la cuenta queda en 84.018 reales que es lo que finalmente recibió el platero como comprobamos en otro lugar del documento en que se recogen los pagos de todas las piezas de platería realizadas ese año para la Real Capilla.

Aparte de este magnífico conjunto de candeleros y de las piezas señaladas más arriba, en el último semestre de este año 1790 iba a hacer otras para los distintos oficios de Palacio, aunque no las pudo cobrar hasta febrero del año siguiente. El 6 de julio el jefe del oficio de Cerería, don Manuel de las Herrerías, había pedido que se arreglaran algunos objetos, entre los que destaca la realización de un **candelero** nuevo “por no tener compostura”. El material importó 534 reales y medio y la hechura de las 25 onzas y media 204 reales, calculando a 8 reales cada onza, que el tasador rebajó a 7 reales. Según la tasación estaba hecho el 25 de agosto, entregándose dos días después. El citado candelero era así “con pie y columna redondo en contornos, con armas reales y letras”

También en julio le habían pedido del oficio de Sausería que arreglara cuatro **guarniciones** en plata para colocar en otras tantas tazas, y cuando las entregó en septiembre le encargaron hacer de nuevo cuatro **platos cuadrados** y una **tapa** para otro, que estuvieron terminados en octubre.

La descripción que hacen los contrastes Correa y Castroviejo de las guarniciones para tazas el 10 de septiembre nos habla de una pieza que debía ser de gran calidad y dificultad a juzgar por el alto precio que pidió el platero por su hechura. Reza así la tasación: “Cuatro guarniciones de plata redondas para tazas con dos cartones por asas, engoznadas cada uno, calados, labrados de conchas, dorado todo..”. En la cuenta de Olivares fechada el 30 de diciembre, se indica que pesaron 2 marcos y 4 onzas, que a 21 reales la onza (incluyendo el real de aumento por onza) importaron 420 reales. Por la hechura de cada guarnición pidió la altísima cifra de 300 reales (que aunque le fue rebajada por el tasador Antonio Lara a 135 reales seguía siendo muy elevada) y por el dorado de cada una 120 reales (que también se le rebajó a 80). Para hacerlas le habían entregado en agosto tres guarniciones de tazas –que según comprobamos en la tasación estaban rotas y no parece

12 Estos datos figuran en el expediente personal del platero Pedro Elvira que fue publicado por José Luis MORALES Y MARÍN, *Documentos de los artifices de artes industriales de los Reyes de España*, Madrid-Zaragoza, 1982 (Academia de San Fernando y Museo Camón Aznar), 135.

que tuvieran adorno— y cuando entregó las nuevas a don Antonio Rodríguez de Andrade el 23 de septiembre, éste certificó que el platero le entregaba cuatro —en vez de las tres que le dio para fundir— pero que estaban a su satisfacción.

Para este mismo oficio también realizó otras piezas más comunes que estaban listas en octubre: “Cuatro platos de plata cuadrados iguales, ondos, con armas reales” y “una tapa de plato de plata redonda calada con asa bolante”. La cuenta de Olivares indicaba que los primeros pesaron 114 onzas y 5 ochavas, cuyo valor a 21 reales la onza era de 2.419 reales, 21 maravedís. La hechura importó 867 reales y 26 maravedís (a 6 reales por onza). Le habían entregado para ejecutarlos igual número de platos, pero algo inferiores en el peso, por lo que obtuvo una ligera ganancia al añadir plata. En esta ocasión Lara comprobó que había una equivocación en los cálculos del material y le advirtió que en lo sucesivo no incluyera el real de aumento por onza ni en la plata vieja ni en la nueva. Además le rebajó la hechura de 6 a 5 reales por onza.

En cuanto a la **tapa** que hizo nueva pesó 37 onzas y 5 ochavas, importando el material 785 reales y la hechura 376 reales y 8 maravedís (calculando ésta a 10 reales la onza), pero nuevamente el tasador general modificó a la baja el precio y la fijó en 8 reales como ya había sucedido con otra tapa.

El encargado de la Cocina de Boca, don Antoine Leclair, pidió en dos ocasiones, 15 de julio y 15 de septiembre, que se hicieran piezas nuevas para su oficio al estar varias deterioradas. Realizó entonces Olivares a lo largo de ese verano las siguientes: “una **cacerola** de plata redonda lisa con mango y letras” que pesó 5 marcos, 6 onzas, 1 ochava, pidiendo por la hechura a 7 reales onza; una **tapa** que pesó 19 onzas, 7 ochavas y por la hechura llevó 7 reales onzas, que fue bajada por el tasador Lara según su costumbre de 7 a 6 reales en ambos casos. La factura lleva fecha del 30 de diciembre, pero nos consta que unas piezas estaban hechas el 14 de septiembre y otras el 16 de diciembre. En otra cuenta de este mismo oficio con la misma data figura la realización de una **cazuela** pequeña con mango y tapa; otra **cazuela redonda** con falda; dos **tenedores** y doce **ataletes** que pesaron todos ellos 113 onzas y 7 ochavas. Por la hechura de todas —excepto los tenedores— se pidieron 7 reales (que también bajó Lara a 6); en los tenedores fijó la hechura en 4 reales y no se alteró.

Por otra parte, para el oficio de Panetería y Cava, además de varias composturas, hizo un **vaso** para las frasqueras que pesó 7 onzas, 7 ochavas, solicitando por el material 165 reales y medio, por la hechura 78 reales y tres cuartillos (a 10 reales la onza) y por el dorado de los cuatro vasos del juego 120 reales en total. Como era lo habitual Lara al revisar la cuenta bajó el importe de la hechura a 8 reales y el del dorado de todo a 100 reales. El vaso lo entregó Olivares al jefe del oficio don Francisco García el 22 de diciembre de 1790.

En este momento también arregló obras del oficio del contralor, pero curiosamente eran de tipo religioso: cáliz y patena, un copón mediano, un platillo y vinajeras, un par de espabiladeras y dos platos “que sirvieron para la santa unción

del señor infante don Antonio”. A la cuenta que presentó el artífice el 30 de diciembre por valor de 124 reales no opuso objeción el tasador.

Tales eran las rebajas hechas por éste de las cuentas que presentaba Olivares, que en la documentación se incluye una relación de las nueve cuentas comentadas, poniendo en dos columnas el importe pedido por el artífice y el rebajado por el tasador de la Real Casa; el total de los descuentos le supuso a Olivares entonces la pérdida de 2.170 reales y 27 maravedís.

1791:

Como ya se indicó, en febrero de este año es cuando presentó al cobro las nueve cuentas que acabamos de mencionar, pero tampoco ahora le iban a faltar los encargos, pues ya ese mismo mes el jefe del oficio de la Cocina de Boca pedía que se hiciera un **plato real** porque el que tenía estaba inservible. El 14 de marzo estaba terminado y lo tasaron Correa y Castroviejo describiéndolo como “un plato real de plata redondo en contornos con armas reales y letras..”. La fe del contraste indicaba que había pesado 76 onzas y 1 adarme, que el costo del material fue por un lado 1.521 reales y otros 76 del real de aumento por onza y que la hechura supuso 380 reales, a 5 reales cada onza. La cuenta del artífice está fechada el 6 de abril y en esta ocasión no se modificó.

El 7 de abril el encargado del oficio de Cerería, don Manuel de las Herrerías, solicitaba que el platero de la Real Casa compusiera un candelero y tres espabiladeras con sus platillos y cadenas. Las **despabiladeras** tuvieron que ser rehechas debido a su mal estado. Estaban terminadas el 28 de abril y la tasación dice que eran “labradas de medias cañas con armas reales” y que pesaban 3 onzas y 4 ochavas $\frac{1}{2}$, lo que suponemos se refiere a la plata nueva añadida. Como por la hechura se le dio 60 reales, costó cada onza nueva 20 reales.

En virtud de una orden del contralor fechada el 10 de abril se encargaron a Olivares para la servidumbre del oficio de Sausería un gran número de piezas de vajilla, dándole las mismas para fundir: dos **platos medianos**, 4 **flamenquillas**, 124 **platos trincheros** y 3 **compoteros**. Según el contraste la plata importó 61.122 reales y $\frac{1}{2}$ más 3.056 de real de aumento por onza. La hechura y bruñido se calculó en 5 reales la onza, sumando todo 15.280 reales y $\frac{1}{2}$. Tras descontar la plata vieja el importe tenía un alcance de 28.253 reales y $\frac{3}{4}$. Pero de ello se le descontaron 101 reales y 15 maravedís por considerar que valoró a la baja la plata que se le había entregado para fundir. El 4 de mayo todas las piezas estaban terminadas; los tasadores indican que todos los platos eran redondos en contornos con armas reales, letras y números y que pesaron 382 marcos y 1 ochava. La cuenta está fechada el 9 de mayo y como hemos visto en esta ocasión lo que rebajó el tasador fue la plata y no la hechura, sin duda porque ésta no era alta.

Del 6 de mayo tenemos una noticia curiosa y es la cuenta que presentó por la compostura que le hizo a un portacaldo o jarro “que vino precipitadamente la

noche víspera del día que el rey nuestro señor vino de El Escorial y había de servir a las 10 de la mañana siguiente”. Parece que recibió la orden de don Vicente Moresqui y que el arreglo consistió en desbollarlo, soldarle los pies y dorarlo por dentro y fuera, importando todo 740 reales. Debido a la urgencia de arreglar el citado objeto, no se pudo pedir opinión al tasador hasta unos días después, el 12 de mayo, en que anota en la cuenta “visto esta cuenta i enterado de lo que contiene pues estoi satisfecho en estar en todas sus partes como debe asi en la puntualidad como en la obra, soi de parecer se le avone lo que de ella resulta”. Queda clara la eficiencia del obrador de Olivares, quien en solo unas horas dejaba como nueva una pieza para su uso.

Otra cuenta presentada también el 6 de mayo se refería al dorado que le hizo a tres tenedores, una cuchara, dos salvillas pequeñas y un cubiertito, por orden del oficio de contralor. El importe fue de 750 reales y aunque en esta ocasión tampoco el tasador pudo ver las obras por la precipitación con que se encomendaron, decidió que se rebajara del dorado de los tenedores 20 reales y del de las salvillas 60. Para la capilla ministerial de Palacio pidió su encargado que limpiara una lámpara, cuatro candeleros y una cruz para el altar, por lo que recibió 120 reales el 6 de junio.

Por otra parte, gracias a la cuenta que presentó el 1º de junio el grabador de la Real Casa don Bernardo Albíztur, sabemos que Olivares le había llevado algunas piezas para que les grabara las armas reales, además de los números e inscripciones correspondientes. En este momento fueron 3 ollas, un plato, unas despabiladeras y 64 platos trincheros. El estampar las armas (escudo real) costaba 12 reales y los números y letras sueltos 3 reales.

En julio entregó Olivares el recibo de una pieza poco usual que había hecho para la Real Botica por orden del boticario Juan Díaz. Se trataba de un **perol**, que según los contrastes pesó 116 onzas y 3 ochavas y media; la plata importó 2.328 reales y $\frac{1}{2}$ más otros 116 reales del real de aumento en cada onza y la hechura 932 reales (a 8 reales).

También ahora se ocupó de hacer unas obras para las reales servidumbres y Cocina de Boca en virtud de orden del contralor. “Primeramente dos bacinicas grandes que pesaron según la fe del contraste que presento 312 onzas y 5 ochavas...”, importando la plata 6.252 reales y 17 maravedís, más 312 reales y 20 maravedís por el real de aumento; la hechura costó 2.501 reales, a 8 reales cada onza. “Idem dos orinales para las serenísimas infantas doña M^a Amalia y doña M^a Luisa que pesan según fe del contraste que presento 60 onzas y 2 ochavas...”, lo que supuso 1.050 reales por el material, más 60 reales y 8 maravedís del consabido aumento de real por onza y 482 por la hechura, a 8 reales cada una. “Idem un braserillo de lumbre para la Real Cocina de Boca de Su Majestad que se ha hecho nuevo, pesa según fe del contraste 81 onzas...”, teniendo un costo de material de 1.640 reales y 81 reales de aumento y de hechura 972 reales, a 12 reales la onza. Presentó la cuenta de 8.394 reales, 30 maravedís el 6 de julio de 1791 y dos días después Antonio Lara anotó

que se le debía rebajar a la hechura del braserillo 2 reales por onza y otros 30 reales por unas composturas, pero con el resto de la factura estaba conforme.

El **brasero** que se le dio para fundir llevaba platillo calado debajo, pero en lo demás coincide con el nuevo, que se tasó el 18 de junio: “un braserillo redondo de plata calado, con tres cartones por pies, cañón para el mango de madera, con armas y letras, pesa 10 marcos, 1 onza...”.

El encargo de hacer las **bacinicas** tuvo lugar en Aranjuez el 1º de junio de ese año. Iba dirigido directamente a Olivares (lo que no siempre ocurre porque se suele generalizar pidiendo que sea un platero de la Real Casa) en los siguientes



LÁMINA 4. Campanilla, Madrid 1791, Fermín de Olivares. La Puebla de Montalbán, Toledo.

términos “El platero de la Real Casa Fermín de Olivares ejecutará la obra de deshacer dos bacinicas de plata que sirven al Rey nuestro señor y volverlas hacer de nuevo del tamaño y figura del que acompaña muestra, mediante haverlo mandado así SM en su orden a boca, cuio costo se abonará en orden de éste y fee del contraste en las cuentas de la presente mesada”. Lamentablemente, en este caso no se adjunta (como en el caso del pistero de 1789) el modelo de bacinica que le dieron para que copiara, pero si sabemos como eran las antiguas que se fundieron por las tasaciones (fechadas el 9 de mayo): una era redonda, lisa, con asa, armas reales y letras y pesaba 11 marcos y 1 onza; la otra era más pequeña, redonda, con moldura torneada al canto, asa, armas reales y letras y pesaba 7 marcos y 4 onzas. Las nuevas se tasaron el 16 de junio dándoles un nombre curioso: “dos sillicos grandes de plata redondos lisos, con armas reales y letras, pesan treinta y nueve marcos y cinco ochavas...”.

Por lo que respecta a los **orinales**, los que se entregaron para fundir eran redondos y en cambio los nuevos ovales, pero por lo demás serían muy parecidos e incluso en el peso que prácticamente coinciden. Los nuevos se tasaron el 18 de junio: “Dos orinales de plata ovalados, lisos, con asa cada uno, con armas reales, pesan 7 marcos, 4 onzas y dos ochavas...”.

En el mes de noviembre compuso varias piezas para la real servidumbre (barreño, retretes, braserillos, despabiladeras y una cuchara) que después llevó al grabador Albíztur para que les pusiera de nuevo el escudo real y la inscripción correspondiente a cada uno de los oficios.

De este año 1791, además de todas las noticias documentales comentadas, conocemos una **campanilla** (lám. 4) conservada en La Puebla de Montalbán, Toledo¹³. Se trata de una pieza sencilla –que sólo presenta un adorno moldurado en el tercio superior de la falda– que debió formar parte de un juego de vinajeras que no nos ha llegado, al contrario de lo que sucede con el juego conservado en el Palacio Real, con marcas de 1796, que ha perdido la campanilla que llevaba inicialmente, lo que sabemos por la documentación.

1792:

También de este año se conoce otra pieza religiosa de Olivares. Se trata de una **custodia** portátil conservada en la parroquia de la Concepción de La Laguna

13 La información sobre esta pieza, así como la ficha técnica y la fotografía proceden de la investigación del profesor Cruz Valdovinos, a quien agradecemos sinceramente su inestimable ayuda. La campanilla es de plata en su color; mide 16,5 cm de alto y 7,2 cm de diámetro la falda; lleva las siguiente marcas en el mango: OLI/VARES; villa y corte de Madrid (con cronológica imperceptible por su mala impresión, aunque parece 91 en la de Corte) e inscripción en la parte inferior de la falda: N.ª DE LA SOLEDAD DE LA PVEVª DE MONTAN Aº D+1791.

(Tenerife), donde llegó por donación del marqués de Bajamar don Antonio Porlier¹⁴. La custodia lleva en el pie cuatro medallas con los evangelistas, tres ángeles rodeando el nudo cilíndrico y un ángel sosteniendo un manojo de espigas en el astil.

El hecho de que se hayan conservado estas piezas y algunas otras¹⁵ fuera de Palacio indica que Olivares atendía encargos de otros clientes –incluso nobles en dos de los casos conocidos– además de trabajar incesantemente para la Casa Real.

La documentación del Archivo de Palacio muestra que este fue un año en el que hizo muchas composturas (pues apenas falta un mes sin que le abonen las cuentas que presenta por arreglo de objetos varios de los distintos oficios), pero también ejecutó algunas obras de interés como un **candelero** más para la Real Capilla, destinado a completar el juego de seis realizado en 1790.

En enero cobró por el dorado de dos cafeteras para el oficio de Ramillete; en febrero por el blanqueado de piezas del oficio de Furriera y en marzo la composición de piezas pertenecientes al oficio de Repostería y Estado. En mayo le pagaron algunas piezas religiosas para la Real Capilla –que había hecho meses antes, pero aún no había cobrado como se deduce por la tasación–, entre las que se encuentran dos **vinajeras**. En la cuenta Olivares dice que eran “echura a la romana” y que pesaron según la fe del contraste 19 onzas y 1 ochava. Por el material recibió 401 reales, 21 maravedís; por la hechura 200 reales y por dorarlas completamente 360. La tasación de Correa y Castroviejo, firmada el 21 de enero, describe así las jarritas “dos vinajeras de plata redondas con pie, assa, tapa engoznada, con una letra por remate cada una, lisas, doradas por dentro y fuera, con armas reales y letras...”.

Por otra parte, entre los objetos del oficio llamado Cocina de Boca que tuvo que arreglar ahora están varios braserillos de espíritu de vino (que servían para

14 La pieza fue publicada inicialmente por Jesús HERNÁNDEZ PERERA en *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955 (CSIC), 151-152, aunque atribuyéndola a la Real Fábrica de Platería de Martínez. Se refirió este investigador al donante, que en 1792 era gobernador del Consejo Supremo de Indias y hermano mayor ese año de la Hermandad Sacramental de la Concepción de La Laguna donde fue bautizado. Esa fue la razón del encargo de la custodia, que según una carta fechada el 29 de septiembre de 1792 comunica desde Madrid que le han acabado la custodia que mandó hacer. La obra llegó a Canarias en marzo de 1793 para que se usara en la procesión del día de la Ascensión y en la celebración de una función eucarística el segundo día de Pascua de Resurrección. Con posterioridad Jesús PÉREZ MORERA, identificó correctamente las marcas de la pieza y señaló la autoría de Fermín de Olivares, “Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX” en M^a de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO (comisaria), *Arte en Canarias (siglos XV-XIX)*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001 (Gobierno de Canarias), 250.

15 Agradecemos a nuestro querido amigo Javier Montalvo Martín que nos comunicara la existencia de unas guarniciones para dos misales, un epistolario y un evangelario donadas por la condesa viuda de Mansilla a la parroquia de la Santísima Trinidad de Segovia con motivo de la Catorcena de 1800. Tres de las piezas continúan en la citada parroquia, pero uno de los misales se halla en la parroquia segoviana de San Martín, adonde llegaría por algún préstamo en fecha ignorada. Todas las guarniciones son de plata en su color, llevan marca personal de Fermín de Olivares, y de villa y corte sobre 800. El dato documental de la donación figura en la tesis doctoral del citado Montalvo titulada *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1998, 128-129 (Universidad Complutense de Madrid).

calentar los vinos espumosos a los que eran tan aficionados en esta época), espumadera, cacerola, y olla o portacaldo; además hizo de nuevo una **cuchara**, y tres **braserillos** de lumbre. La primera –que según la tasación era lisa y se le pusieron las armas reales– pesó según la fe del contraste 4 onzas, siendo el costo del material de 80 reales y el de la hechura 20. Respecto a los tres braserillos –cuyo costo aparece asociado al de un asa que tuvo que poner a una **marmita** chica–, pesaron 238 onzas y 4 ochavas y media. La hechura se pagó en este caso a 8 reales por onza. Sabemos como eran por la descripción que acompaña a la tasación: “tres braserillos de plata redondos para lumbre con sus tres cartones por pies y cañón para el mango de madera con armas reales y letras cada uno...”. En todos los casos le entregaron piezas semejantes para que las fundiera y aprovechara la plata. Respecto a la marmita el Diccionario de la Real Academia de la Lengua la define como olla de metal con tapadera ajustada y una o dos asas.

En el mes de junio cobró por fin los seis candeleros que había hecho dos años antes para el altar de la Purísima Concepción; en agosto compuso obras de los retretes en virtud de orden del aposentador mayor; en septiembre varias piezas de los oficios de Sausería, Cerería, oratorio del príncipe y oficina del contralor y en diciembre le abonaron los arreglos de los retretes para el oficio de Furriera, los de la Real Capilla y las obras que hizo nuevas para la Cocina de Boca que eran: un **cazo grande para desgrasar** y una **tapa** redonda lisa **para marmita** con mango, a la que se pusieron las consabidas armas reales e inscripción.

Pero el encargo más importante recibido por Olivares este año fue la hechura de un **candelero** para completar el pontifical de la Real Capilla. Se hallaba terminado el 2 de julio de 1792, que es cuando lo tasan Correa y Castroviejo de la siguiente forma “un candelero grande de plata con pie triángulo, tres garras por pies, con tres chicotes corpóreos y tres excudos de armas reales, columna redonda, bolla en el medio, con tres cabezas de serafines con paños colgantes, arandela y mechero labrado todo a trechos de oxas, palmas, grecas y gallones, pessa treinta y seis marcos, tres onzas, quatro ochabas, bale a ochenta reales de plata provincial el marco, dos mil novecientos quince reales de plata de a diez y siete quartos”.

La cuenta de Olivares lleva fecha del 3 de julio e importaba 18.390 reales y 17 maravedís, incluyendo el material empleado, el costo de la hechura, el de la funda que se hizo para el candelero y el dibujo que ejecutó para que Giardoni realizara la cruz a juego –por mandato del contralor– y que estimó en 600 reales. Obsérvese el enorme peso de la pieza (más de cuatro kilos) y el alto precio calculado por la hechura, a 40 reales la onza, superando los 38 que había recibido por los otros seis “... en atención haver tenido que modelar los niños, garras de león, paños y un serafín por no havérmelos entregado don Juan Baptista Ferroni a causa de havérselos extraviado en la mudanza de su obrador”, pero como obviamente pareció demasiado, se le rebajó hasta igualarla con la de los anteriores.

Ignoramos por qué la cuenta de los modelos la presentó aparte aunque en la misma fecha. Pidió por ellos 583 reales, de los que Giardoni –tras ver las ceras de

los modelos— rebajó 3 reales. Asimismo se le pidió al platero y bronceista italiano que emitiera su parecer sobre los 600 reales que exigía Olivares por el diseño que había hecho de la cruz para que lo copiara el propio Giardoni, pero en este caso sí estuvo conforme y no alteró la cantidad pedida por aquél. Tras los ajustes de precios, el costo total del candelero se fijó en 15.643 reales y 28 maravedís. La entrega al receptor de la Real Capilla se produjo el 6 de julio, pero el abono al platero se retrasó al 14 de septiembre.

En nuestra opinión Giardoni actuó con extremada generosidad, puesto que tan sólo rebajó la cuenta de su colega en la insignificante cifra de 3 reales y además mientras que aquél pidió 40 reales por onza de hechura en el candelero, éste calculó la de la cruz de altar que hizo en el mismo momento —copiando eso sí el dibujo que le proporcionó Olivares— aproximadamente en 19 reales por onza. Obviamente, este precio resultaba bajo teniendo en cuenta la envergadura y calidad de la obra (lo que podemos afirmar al haberse conservado en el Palacio Real como los siete candeleros), pero quizá por esta razón Sabatini —que era el encargado de revisar las obras reales y tenía por costumbre rebajar todos los importes— encontró arreglado el costo.

RELACIÓN POR AÑOS DEL PRECIO PAGADO POR LAS HECHURAS (en reales por onza y colocados de mayor a menor)

1789: pisteros (14); punteros (9); cafetera (9); cazuela lisa (8); barreño (7)

1790: guarnición de tazas (135); juego de seis candeleros (38); pie de pila bautismal (16 y $\frac{1}{2}$); jarritas para ramos (12); tapa (8); vaso (8); tapa de plato flamenquilla (8); candelero (7); chocolateros (7); cacerola con mango (6); cazuela pequeña con mango (6); cazuela redonda con falda (6); ataletes (6); otra tapa (6); bacinicas (6); jarro (6); platos cuadrados (5); plato mediano (4 y $\frac{1}{2}$); salvilla mediana (4 y $\frac{1}{2}$); tenedores (4)

1791: despabiladeras (20); braserillo de lumbre (10); perol (8); bacinicas (8); orinales (8); plato real (5); platos medianos (5); flamenquillas (5); platos trincheros (5); compoters (5)

1792: candelero (38); braserillo de lumbre (8); cuchara (5)

Al observar todos estos datos de las hechuras nos resultan asombrosos los 135 reales en que quedaron finalmente (porque recordemos que el platero pidió 300 reales) las guarniciones para tazas, aunque como ya se indicó debían llevar mucho trabajo cincelado. Son también destacables las hechuras de los candeleros de la Real Capilla porque eran piezas de envergadura y dificultad para cuyo adorno se necesitaba un modelo, además llevaban algo de figuración y bastantes adornos.

Asimismo sobresalen los 16 reales y medio en que se reguló finalmente la hechura del pie de pila bautismal, sin duda por la dificultad del trabajo y lo complicado del adorno. Los 14 de los pisteros también son bastante considerables, seguramente en atención a la rareza del objeto, que no a su dificultad porque su estructura era sencilla y su superficie lisa.

En nuestra opinión los 20 reales por onza de las despabiladeras y los 12 de las jarritas para ramos, ambas de 1790, son altos porque añadió sólo una parte y le compensarían la poca ganancia que tuviera con el material subiéndole la de la hechura. El resto de las hechuras está muy igualado porque la mayoría son piezas de vajilla generalmente sin decoración.

Esperamos que a través de estas líneas haya quedado constancia de la incesante actividad del platero Fermín de Olivares, quien aún en el periodo en que no gozaba del título de platero real –en el que se incluye el lustro estudiado por nosotros– tuvo incluso más y mejores encargos de la Casa Real que algunos de sus compañeros de profesión y al menos dos clientes de la nobleza: el marqués de Bajamar y la condesa de Mansilla.

Ourivesaria quinhentista de proveniência indiana:¹ Os Tesouros dos Conventos da Vidigueira e da Graça

LEONOR D'OREY

Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa (Portugal)

A descoberta da rota das Índias por Vasco da Gama em 1498, teve como consequência a abertura de uma intensa via de trocas culturais e económicas, que gradualmente levará os europeus a tomarem consciência da sua própria singularidade, face ao luxo e às fabulosas riquezas avistadas naquelas longínquas civilizações asiáticas.

Com efeito, os portugueses encontraram nas Índias orientais uma extraordinária profusão de materiais utilizados pelos artistas indianos. A variedade e a abundância destas preciosidades, aparece documentada na literatura de viagens quinhentista, por autores como Garcia de Rezende, Garcia da Orta, Fernão Lopes de Castanheda, Gaspar Correia, Duarte Pacheco Pereira, Tomé Pires ou Fernão Mendes Pinto entre outros, que revela não só interessantes relatos sobre a mineração e comercialização das gemas preciosas e semi-preciosas, pródigas em descrições de obras em prata e ouro fabricadas localmente, maso também informações úteis sobre os melhores mercados da Índia². O domínio das técnicas da filigrana, da cravação e incrustação das gemas e a variedade ornamental radicada na tradição indiana com forte influencia islâmica, nomeadamente no que se refere aos objectos

1 Adaptação do artigo da autora para o catálogo da exposição *A herança de Rauluchantin*, Museu de S Roque, Lisboa, 1996, p. 157.

2 Ver, sobre este tema, Nuno Vassallo e Silva, “The Portuguese Gem Trade in the 16th century”, in *Jewellery Studies*, vol. 6, London, 1995.

lavrados em metais preciosos, seduzem os portugueses que passaram a encomendar obras aos artistas locais. O prestígio de trabalho dos artistas indianos interessou de tal forma os mercadores, a nobreza, os vice-reis e o próprio rei D. Manuel, que alguns ourives, entre os quais Rauluxatim, filho de um ourives goês, vieram mesmo para a corte de Lisboa, onde a sua permanência foi referenciada entre 1518 e 1520, para executar obras “à feição das Índias para o rei de Portugal”³.

Por outro lado, os missionários que acompanhavam os navegadores, trazendo consigo objectos religiosos do culto, recolhas de gravuras e outras obras do repertório cristão, propuseram as fontes de inspiração e os modelos aos artífices indianos, estimulando uma produção artística destinada ao culto, que revela concretamente o encontro das artes oriental e ocidental cristã portuguesa.

No Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, conserva-se o núcleo mais importante e homogéneo de ourivesaria sacra do século XVI proveniente da Índia, que outrora pertenceu ao tesouro do extinto Convento do Carmo da Vidigueira. O historial desta localidade é pleno de significado, dado que o senhorio e o título de 1º Conde da Vidigueira, foi outorgado pelo rei D. Manuel I ao grande navegador Vasco da Gama, após a criação do Almirantado do Mar das Índias, com honras e rendas para seu privilégio, pela descoberta da rota do Índico em nome do mesmo Rei⁴.

Do tesouro do extinto convento, chegaram até nós três obras em prata, verdadeiramente notáveis, pela sua raridade e excelência da sua execução - *um Relicário, um Porta-Paz e uma Estante de Missal*⁵.

Para além do seu incontestável mérito artístico, as peças indianas da Vidigueira, constituem testemunhos de grande valor histórico, dada a abundante documentação que as autentica, deixando entrever claramente um fecundo cruzamento de influências culturais entre a metrópole e o oriente, característico de uma produção artística extremamente rica e variada, que se convencionou designar de forma um tanto genérica *arte indo-portuguesa*. O *Corpus* de obras deste riquíssimo património não cessa de aumentar, tanto pela reclassificação como descoberta de novos exemplares, que se encontram hoje, não sómente em Portugal e nos antigos territórios portugueses, mas também dispersos por diversas colecções europeias, havendo ainda muito por investigar sobre os locais de fabrico, as clientelas, os modelos de inspiração e os artífices que praticavam o ofício.

3 “Os primeiros Goeses em Portugal”, *Boletim do Instituto Vasco da Gama*, nº 21, 1936, pp. 59-78, in catálogo *A herança de Rauluchantim*, Lisboa, 1996 p. 17.

4 O rei D. Manuel I concedeu a D. Vasco da Gama, o título de Conde da Vidigueira, por carta régia dada em Évora em 24 de Outubro de 1519, após ter autorizado e confirmado a aquisição do senhorio daquela Vila pelo grande navegador, a D. Jaime duque de Bragança.

5 Leonor d’Orey, “Os Tesouros indianos do Convento do Carmo da Vidigueira e da Graça em Lisboa”, in *A herança de Rauluchantim*, Lisboa, 1996, pp. 157 e ss.

No caso presente, sabemos que as três obras foram legadas, juntamente com outros exemplares de fabrica indiana, ao supracitado convento pelo Padre André Coutinho, em testamento lavrado a 21 de Março de 1595⁶. Este prelado, natural do Porto, foi o primeiro sacerdote ordenado na China, pelo bispo D. Leonardo de Sá, tendo acumulado grande riqueza comerciando no Oriente, como ele próprio declara no seu testamento: “...a minha fazenda não a herdei de parente algum, nem a alcancei de ofício ou benefício eclesiástico...mas toda a adquiri por meu trabalho e indústria nas partes da Índia onde andei por espaço de 38 anos, 30 dos quais fui leigo sem ter ordens algumas sacras”⁷.

Voltando a Portugal em idade avançada, resolveu fixar residência na Vila da Vidigueira-(Alentejo) a pedido de D. Miguel da Gama, filho do segundo conde da Vidigueira D. Francisco da Gama, por quem ganhara no Oriente muita estima. Aliás nomeia testamentários e administradores dos seus bens, os Gamas, a quem como prova de apreço contempla generosamente, deixando-lhes inclusivamente os seus servidores pessoais: “...Deixo ao Senhor D. Miguel da Gama o meu traçado de ouro, e os dois panos de Arrás que são de sua história (tapeçarias com as fações dos Gamas), e o meu coco de Maldiva, e o meu púcaro de ouro, umas contas de Calamba⁸ e são cinquenta que estão em meu escritório preto, e o meu barbeiro, o china, e a minha confeitadeira de prata e a minha negra velha cozinheira.... e ao Senhor Conde Almirante D. Francisco da Gama as minhas contas de ambar guardadas de ouro, com sua Verónica de ouro, uma garrafa de prata da China... e mais quatro cabos de prata de faca feitos na China”⁹.

André Coutinho empregou uma parte importante da sua fortuna adquirida na Índia, na edificação a Igreja do Convento de Nossa Senhora das Relíquias da Vidigueira, onde fundou a expensas suas a Capela de Nossa Senhora da Conceição, de quem era muito devoto, dotando-a de rendas, ricos paramentos e alfaias de prata para o seu culto e ali indicando o lugar da sua sepultura com escudo e lápide comemorativa¹⁰.

O seu testamento dá-nos notícia do número e da grandeza das obras preciosas e jóias que incluía o tesouro doado ao convento, entre as quais são citadas as três

6 “Testamento do Padre André Coutinho”, publicado na íntegra pela 1ª vez in *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, vol. III, cap. II, Porto, 1995.

7 Op. cit. id. p. 58.

8 É abundante a documentação que refere rosários de contas vindos do Oriente, fabricados em materiais preciosos e exóticos como estes oferecidos pelo Pe Coutinho a D.Miguel e D.Francisco da Gama, seus testamentários. No Museu de Arte Antiga existem exemplares muito próximos, executados em prata e calambuco ou calamba (madeira odorífera, aloés ou pau d’aguila), em prata e ambar e em filigrana de prata, coral, ou cristal de rocha. Vide Orey L. *Cinco séculos de Joalheria-Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1995, p. 25.

9 Testamento op. cit., p. 68.

Na China ou mais provavelmente em Cochim, onde existia uma grande colónia chinesa que fabricava objectos que eram comerciados em Goa.

10 Teixeira de Aragão, *Vasco da Gama e a Vidigueira*, Lisboa, 1898 p. 164 ss.

peças que vimos tratando: “a minha estante de prata... portapaz e...o meu relicário de portas...para que se ponha na minha capela no Sacrário que no retábulo está feito”...¹¹.

Em 1727, o legado do Padre Coutinho aparece de novo mencionado nas *Memórias Históricas da Ordem do Carmo*, sobretudo no que se refere às relíquias que se veneravam no convento, entre as quais é destacado o “relicário de portas”, que o frade designa inadequadamente por “custódia”: “A joya de mayor estimação, he huma Custódia..., guarnecida de pedraria de prata...”¹².

Pouco anos depois, em 1751, tesouro da Vidigueira é ainda referido detalhadamente por Frei Joseph de Santa Ana, na sua “*Chronica dos Carmelitas*”¹³.

Pelo cuidado e o rigor posto na descrição minuciosa das peças, a sua citação parece-nos oportuna, nomeadamente em relação ao Oratório-relicário: “Muitas são em número, e estimabilissimas pela sua especialidade, as Reliquias, que este convento enthesoura...e que por esta causa se intitulava Convento das Reliquias... Porém a mayor de todas as preciosidades, que tem a Igreja, he o incomparável **Relicário com portas** (lám. 1), que lhe deo o mesmo Veneravel bemfeitor (Pe A. Coutinho); obra do mais engenhoso e delicado artificio, que no seu genero se tem visto na Índia Oriental donde elle o trouxe... He este Relicario feito por modo de Oratorio que se fecha com duas portas, sustentado em hum pé como de calix... Vista a caixa por fora antes de se abrir he exteriormente cuberta de veludo verde com guarnição de huma miuda pregaria de prata, da qual por todas as partes está cravejada¹⁴. No mesmo exterior tem cinco presiosas laminas (pinturas) de finissimo pincel...com molduras de prata feitas em relevo. Huma no meyo do remate entre as quartelas; e esta he de Nossa Senhora do Pópulo com o Menino Jesus nos braços: duas nos meyos das portas com iguaes molduras; a da parte direita he do Misterio da Encarnação, a da outra parte he do Nascimento de Christo: e duas aos lados sobre as distancias do vão; de huma parte representa a Jesus Christo ressuscitado, e da outra o rosto do mesmo Senhor com a cabeça coroada de espinhos¹⁵... Abertas as portas aparece o interior de todo aquele Santuário, forrado de huma subtilissima rede de ouro batido, sobre a qual assentão todas as figuras, e Reliquias, que iremos declarando. Na porta da parte direita está a imagem de São Pedro Apostolo, vazada em prata de relevo... com o rosto, mãos, e pés, de encarnação feita com

11 Testamento, op. cit. p. 61.

12 Frei Manuel de Sá, *Memórias Históricas da Ordem do Carmo da Província de Portugal*, Lisboa, 1727.

13 Frei Joseph Pereira de Santa Ana, *Chronica dos Carmelitas*, Tomo II, parte IV, Capitulo VI, Lisboa, 1751.

14 O veludo primitivo de cor verde foi substituído antes da peça figurar na *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, Lisboa, 1882.

15 Observando atentamente o relicário, verifica-se que que pinturas no exterior das portas estão actualmente trocadas com as dos lados, tendo a sua disposição sido alterada provavelmente, a quando da substituição do revestimento de veludo em 1881.



LÁMINA 1. Oratório - relicário. Índia, 2ª metade do século XVI. Prata branca e dourada, esmaltes e revestimento exterior de veludo azul. 660 x 400 mm (aberto), 280 (fechado); 5.339 gr. Convento do Carmo, Vidigueira; inc. 1883. M.N.A.A., inv. 99 our.

tanta naturalidade, que parece estarem as partes daquelle corpo animadas. Na outra porta se vê a Imagem de São Paulo, que em tudo lhe he semelhante. Preside no meyo huma perfeita Imagem de ouro do nosso Redemptor crucificado, de hum palmo, posto em huma Cruz refendida de calambuco cheiroso, feita á proporção da Imagem, a qual Cruz está fixa em hum calvario de meyo circulo de prata. Toda a Cruz com o calvario está aberta em caixilhos de prata dourada cheyos de Reliquias. A mais preciosa fica na parte superior da haste, sobre a cabeça do Senhor. He hum grande Santo Lenho de duas partículas iguaes postas em Cruz e no Titulo em lugar das quatro letras tem abertas de buril em prata outras que dizem: Lignum crucis. Daqui para baixo em toda a haste tem quinze reliquias nos taes caixilhos. No Calvario ha tambem dez laminas, em que se incluem outras tantas Reliquias” (que o diligente frade identifica e localiza meticulosamente). “... Ao pé da Cruz estão duas Imagens iguaes de relevo, vazadas em prata, com os rostos, mãos e pés cubertos de singular encarnação em tudo semelhante as de São Pedro, e São Paulo. A da parte direita he de Nossa Senhora, a da outra parte he do Evangelista São João .Nos vãos dos lados entre as portas e o espaldar da Cruz, estão duas perfeitas

Imagens, que se correspondem, ambas vazadas em prata e de relevo com encarnação na forma das outras. A da parte direita he de Santo António com o menino Jesus nos braços. Da outra parte he de São Francisco com as suas costumadas insignias. No meyo do tecto em huma lamina circular de primorosa moldura se inclui hum grandioso Agnus Dei; e nos angulos do mesmo tecto estão quatro serafins de prata que lhe servem de ornato...”.

O cronista sublinha que acresce ainda o valor da peça “o *haver-se juridicamente authenticado a mais notável daquellas Reliquias, qual he o Santo Lenho e com elle todas as mais que o acompanhão, segundo consta do Instrumento que se guarda no Archivo do mesmo Convento da Vidigueira*”¹⁶.

Na mesma crónica são ainda referidas as duas outras peças do tesouro que o Museu conserva: “*Bem pôde tambem chamar Santuário o mayor dos dois Instrumentos de Portapaz (desconhece-se a existencia do menor), que ha nesta Igreja, para servir nas Missas solemnes,... ambos de excelente artificio, feitos na India, e dados pelo mesmo Veneravel Bemfeitor*”. O presente exemplar (lám. 2) “... *He de filigrana de prata, tão delicada que causa admiração. Tem na face a figura de hum curioso retabolo, guarnecido de duas perfeitas columnas com cimalha regular, sobre a qual assenta engenhoso remate, feito em triangolo, acompanhado de varias piramides. No meyo está a Imagem do Salvador do Mundo abençoando-o, em cuja circumferencia, e nos espaços do interior do nicho se contão 17 Reliquias de varios Santos em caixilhos fundos, e esfericos, cubertos de crystal, e guarnecidos de finas molduras. O lavor das costas he aberto de buril em chapa de prata com a mayor subtileza, que até ao presente se tem visto em obras semelhantes*”¹⁷.

A *Estante de Missal*, embora não recebesse do cronista uma descrição tão detalhada, aparece mencionada entre outros objectos de prata constantes do testamento¹⁸, o que prova que existiam no convento muitas outras obras, além das que se encontram hoje no Museu, as quais deram entrada, com toda a probabilidade, na Casa da Moeda após a lei da supressão dos conventos em 1834.

Das três obras do famoso tesouro, o *Oratório-relicário*, foi sempre abundantemente referida nos documentos, a que recebeu mais atenção dos cronistas e investigadores e a que tem figurado em maior numero exposições. No entanto, os dois outros exemplares, na nossa opinião não são de qualidade inferior, sobretudo a *Estante de Missal*, embora o seu valor artístico fosse outrora menos considerado, talvez por não conter relíquias tão prestigiadas na época. Contudo, a qualidade do desenho e a expressão ousada e livre das formas arquitectónicas, das figuras e dos panejamentos, elegância da composição desta obra, tal como o delicado tratamento dos fundos, leva-nos a reconhecer que se trata inegavelmente de uma obra erudita, realizada por ourives detentores de uma grande perícia técnica e de um refinado

16 Id. parag. 644 e ss.

17 Id. ibidem.

18 Id. parag. 653 e ss.



LÁMINA 2. *Porta - paz. Índia, 2ª metade do século XVI. Prata repuxada, cinzelada e filigranada. 200 mm; 450 gr. Convento do Carmo, Vidigueira.; inc. 1883. MNAA, inv. 98 our.*



LÁMINA 3. *Estante de missal. Índia, 2ª metade do século XVI. Folha de prata repuxada e cinzelada sobre madeira de teca. 510 x 390 mm; 3.575 gr. Convento do Carmo, Vidigueira.; inc. Maio 1883. MNAA, inv. 100 our.*

senso artístico. Pela sua singularidade merece, por conseguinte, ser também analisada mais detalhadamente. A **Estante de Missal** (lám. 3) é constituída por duas placas de madeira de teca revestida por chapas de prata profusamente trabalhadas, que se articulam por meio de encaixes, formando uma dobradiça. Na face anterior, vê-se a Cruz do martírio de Cristo, ladeada pelas figuras dos apóstolos S. Pedro e S. Paulo, com os atributos respectivos –a chave, a espada e o livro– sobre um fundo decorado com folhas de vide, cachos de uvas, pequenos animais e flores. Os santos, vestem túnicas e amplos mantos caídos em pregas ondulantes e os seus pés descalços projectam-se sobre a moldura inferior do enquadramento. A cruz, onde se vêem reproduzidos os pregos da crucificação, os veios da madeira e até as irregularidades do lenho, em admirável trabalho de buril, apresenta no cruzamento dos braços, a coroa de espinhos e na extremidade da haste vertical numa tabela a inscrição *I.N.R.I.* Nas ilhargas do emolduramento elevam-se duas colunas abalaustradas, com seus capiteis e bojos ornamentados com folhas acanto e em cada uma das bases, uma cabeça de querubim. Remata superiormente a peça, um frontão, tendo ao centro, a cabeça alada de um anjo. Idêntica decoração enriquece o avental e os pés da estante, sendo todos os estes elementos decorativos limitados por delicados filetes encordoados. No face posterior, porventura ainda mais rica e sugestiva do que a anterior, vêem-se dois losangos inscritos. No primeiro predominam ornatos de flores, folhas de videira, cachos de uva, gavinhas e pequenos animais. No segundo, realçado com enrolamentos nos vértices, corre a inscrição: *JESUM VOCABIS NOMEN EJUS* (seja invocado por vós o nome de Jesus), sendo o seu interior preenchido por um sol radiado com o monograma *IHS*, uma cruz e três cravos dispostos em cunha. O emolduramento é igual ao da face anterior e o fundo é inteiramente lavrado em escamas sobrepostas. Os cantos estão preenchidos pelas figuras dos quatro evangelistas: nos superiores, em molduras compostas por fitas com enrolamentos, vêem-se S. Mateus e S. João, sentados e escrevendo, acompanhados respectivamente pelo *anjo* e a *águia* simbólicas; nos cantos inferiores, representados de pé e libertos de quaisquer emolduramentos, S. Lucas e o seu *touro* alado, e à direita, S. Marcos e o *leão*. Na parte inferior, uma bela cabeça de anjo e motivos de fitas, plantas, mascarões, grifos, monstros e animais ferozes, numa composição que rivaliza pelo espírito, pelo equilíbrio e pela execução técnica, com outras obras de grande nível da prataria europeia da época.

Embora a estrutura geral e a temática das peças da Vidigueira seja originária de modelos europeus e cristãos, donde naturalmente se destacam as figuras sagradas e a representação da Cruz, deve assinalar-se que a técnica de construção, a minúcia do acabamento dos fundos e sobretudo o repertório decorativo, denunciam claramente um trabalho oriental de grande qualidade, mesmo ao nível da interpretação das imagens, dos panejamentos e dos elementos arquitectónicos, que são tipicamente indianos. Finalmente, o que parece mais importante salientar, é que a par das representações cristãs, as três obras apresentam motivos decorativos similares de cariz islâmico, marcados por uma forte tradição persa (timurida), também patente



LÁMINA 4. Cofre. Índia, 2ª metade do século XVI. Ouro filigranado e esmalte. 140 x 195 x 96 mm; 1.230 gr. Convento Agostiniano da Graça, Lisboa; inc. 1916. MNAA, inv. 577 our.

nos textéis, e na cerâmica azulejar, como cachos de uvas, vides e pequenos animais—aves, gazelas, esquilos e coelhos, sobre um fundo inteiramente trabalhado a buril. Como assinala Tchakaloff, “se a técnica da filigrana estava perfeitamente desenvolvida na Índia, a da gravura foi introduzida por ocidentais (possivelmente portugueses) e atesta sempre uma encomenda para estrangeiros”¹⁹.

Como se verifica, este processo técnico foi sábiamente utilizado nestas peças, nomeadamente, na decoração das bases do Relicário e da Cruz que está no seu interior, no reverso do Porta-paz e também no anverso da Estante de Missal, o que por outro lado, também nos permite afirmar com grande probabilidade, serem as três peças oriundas de uma mesma oficina, que já dominava plenamente a técnica da gravura, o que confere a este notável conjunto uma particular homogeneidade.

Outra obra admirável do século XVI de proveniência indiana, também pertencente ao Museu de Arte Antiga, é um pequeno cofre em ouro filigranado, proveniente do tesouro do Convento da Ordem dos Ermitas de Santo Agostinho da Graça, em Lisboa (lám. 4).

¹⁹ Thierry-Nicolas Tchakaloff (director do Musée des Arts Décoratifs de l’Océan Indien), comissário da exposição *La Route des Indes*, (catalogo de l’exposition) Musée d’Aquitaine/ Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux, 1999, p. 94.

A sua delicada decoração geométrica de rosetas inscritas em quadrados, provem do islão e a fechadura de caixão quadrangular, com o seu tradicional ferrolho em forma de lagarto de cauda enrolada, é gravada com motivos de folhagens e pássaros e apresenta vestígios de esmaltes vermelho e verde. Convém assinalar de novo este processo decorativo, pois, como já foi referido, se a técnica da gravura, foi introduzida por europeus, talvez não seja de afastar a hipótese, que a técnica de esmaltagem, anteriormente desconhecida na Índia, tenha sido introduzida pelos portugueses de Goa, como foi avançado por Susan Stronge²⁰, hipótese que parecer confirmar-se perante este cofrezinho, que constitui provavelmente um dos primeiros exemplos da utilização dos esmaltes, sugerindo que esta técnica, (talvez já ensaiada timidamente na carnação das figuras do Oratório da Vidigueira, anteriormente referido), embora ainda recente, estava já implantada na Índia na 2ª metade do século XVI.

Trata-se sem dúvida de um exemplar raro, extremamente requintado e revelador da sedução exercida entre a nobreza e as classes enriquecidas, pela qualidade e o exotismo das obras preciosas executadas na Índia.

Este raciocínio confirma-se pelo envio para Lisboa do precioso cofrezinho, por D. Filipa de Vilhena, viúva de Matias de Albuquerque, 16ª Vice-Rei da Índia (1591- 1597), que na sequência de um voto testamentário de seu marido, o ofereceu à Capela-mor daquele Convento, que por tradição pertencia à família dos Albuquerque, para que se honrasse a memória de seu tio, o grande Afonso de Albuquerque, que ali tivera sepultura²¹.

A delicada arqueta de ouro, passaria assim a integrar o tesouro do sumptuoso Sacrário da Capela-mor do Convento Graça, que como veremos se compunha de três preciosos cofres de tamanhos decrescentes –um maior, em cristal de rocha e no seu interior dois outros menores– numa subtil hierarquia de matérias - do cristal ao ouro. o material mais precioso e nobre destinado a conter a Eucaristia.

Contrariamente às obras da Vidigueira, cuja estrutura e temática obedece a modelos europeus e cristãos, este precioso cofre, curiosamente, não ostenta qualquer simbolo cristológico, tendo sido adaptado a uma função sagrada, como se veio verificar com frequência em outros exemplares com outros exemplares provenientes da Índia portuguesa. Em consequência da missão, muitas preciosidades orientais como este tipo de cofres em filigrana de ouro ou prata, por vezes realçados de pedrarias, tartaruga ou madrepérola, foram convertidas posteriormente em relicários independentemente da sua função inicial. A apropriação destes cofres de

20 Susan Stronge, Curator do Asian Department V&A, Londres “Ouro e prata na Corte Mogol nos séculos XVI e XVII”, in *A herança de Rauluchantim*, Lisboa, 1996, p. 70.

21 Ver, descrição da Capela-mór, pertencente aos Albuquerque, que a perdem em 1637, passando a ser senhores da capela os condes da Ericeira; a relação daqueles que ali tiveram sepultura, in António Baião, *Alguns ascendentes de Albuquerque e seu filho à luz de documentos inéditos*, Academia das Ciências de Lisboa, 1915, pp. 105 a 145.



LÁMINA 5. Cofre. Veneza, séculos XVI/XVII. Cristais lapidados, prata dourada, bronze e madeira lacada a negro e ouro. 580x990x720 mm. Convento Agostiniano da Graça, Lisboa inc. 1916. MNAA, inv. 576 our.

utilização civil para o culto, deriva naturalmente da qualidade das matérias de que eram fabricados, que lhes conferia a dignidade necessária para conter a Eucaristia, ou relíquias preciosas.

Porém, tal como o da Vidigueira, também este tesouro se encontra profusamente documentado. O grande cofre de cristal de Veneza²² (lám. 5), foi oferecido pelo Rei de Ormuz a D. Frei Aleixo de Menezes, Arcebispo e Governador de Goa –1608-1609–, que por sua vez o envia ao seu convento da Ordem de Santo Agostinho em Lisboa, onde passou a servir como sacrário.

Assim o confirma em 1656, Frei António da Purificação: “Entre as peças de preço que tem este Mosteiro dedicadas ao culto divino, & serviço da Igreja, ha duas peças que por serem singulares, merecem que façamos especial memoria delas. A primeira he o **Sacrário** da capella mor, aonde està o Sanctissimo Sacramento da Eucharistia. A segunda **hua grande Cruz de prata & ouro**, & fina pedraria: peças ambas vindas da India, donde as mandou para esta casa o Reverendissimo Dom Frei Aleixo de Menezes Arcebispo Primaz, que então era do Oriente & fillho que fora da mesma casa²³.”

22 Cofre de cristal, inv 576 , conserva-se igualmente no Museu de Arte Antiga, onde foi incorporado na mesma data que o pequeno cofre de ouro filigranado, inv 577.

23 Frei António da Purificação, *Chronica da Antiquissima Provincia de Portugal da Ordem dos Eremitas de S. Agostinho*, livro V, titulo II, paragrafo XVI, pp. 112 e ss.

A crónica relata o percurso aventuroso das peças, descrevendo o sacrário e os três cofres, nestes termos “*hua arca de perfeição rara e artificio singular & transparente por todas as partes, excepto o pavimento...tem ao redor 28 columnas do tamanho de hum palmo cada hua, postas duas em duas... e por cima com seus capiteis & cornijas de grandeza proporcionada á medida das columnas. Nos espaços entre as peanhas e columnas, tem suas vidraças ou espelhos de grande artificio, assim por fora como por dentro: tudo enxerido em certa matéria...lavrada de ouro sobre preto*²⁴ *por officiais Indios ou Chinas...Dentro deste admiravel cofre está outro menor, de prata & tartaruga*²⁵, *tambem precioso... E dentro deste segundo está outro de puro ouro de 24 quilates, do comprimento de hum palmo, no qual está depositado o Sanctissimo Sacramento da Eucharistia...Estes dois cofres menores nos deo para este uzo a ilustre matrona Dona Filippa de Vilhena, viuva do grande Visorey da India Mathias de Albuquerque, antes de se meter a freira do Relegiosissimo Mosteiro da Esperança de Lisboa, aonde se chamou Filippa da Madre de Deos, & morreu com opinião de perfeita Religiosa”. Convém assinalar, que Frei António da Purificação, refere ainda a existência de uma placa, colocada por detrás do sacrário, que nos permite conhecer com precisão, que o mesmo entrou em funções a partir de 1610 :“*dedicado por Fr. Aleixo de Menezes, humilde filho & Prior, que foi deste Convento, Arcebispo de Braga, Primaz de Hespanha, & da India, Visorey de Portugal, & Presidente do supremo Conselho do mesmo reyno no anno de 1615. Por esta era & juntamente pelas dignidades, que neste letreiro se referem ao Arcebispo, se deixa ver, que foi este letreiro aqui posto depois de elle tornar para Portugal, quando já havia cinco annos, que este sacrario aqui estava*”²⁶.*

Pode constatar-se que tal como o convento dos Carmelitas da Vidigueira, possuía o convento da Ordem de Santo Agostinho, outras obras das Índias portuguesas desaparecidas no século passado, após a extinção dos conventos em 1834, entre as quais a mais notável teria seria: “*...huma fermosissima Cruz de prata dourada, toda guarnecida de alto a baixo, de fina pedraria aonde entrão alguns diamantes, muytas esmeraldas, & outras pedras superiores engastadas em puro ouro...*” (igualmente oferecida pelo Primaz das Índias em 1612) , “*...se o sol a fere, cega a vista dos que levão os olhos nella. Foi feita em Goa, donde a mandou para*

24 *Sandaraca*, tecnica de laca persa, consistindo na mistura de resina de tuía com óleo de sésamo que foi imitada em Veneza, prara decoração de objectos, na 2ª metade do sec XVI. Ver “La Laque”, Jean Pierre Bousquet, in *Precis techniques-* collection dirigée par Jacqueline Viaux, sous le Patronage de la Societé de léncouragement aux Métiers d’Art, Paris, 1980.

25 Este tipo de cofres eram muito apreciados na Europa nos séculos XVI e XVII e aparecem frequentemente referidos em documentos da época, como “no presente que El -Rey D. Henrique. mandou ao Xarife ...“*hum cofrinho de tartaruga tumbado, guarnecido de prata...*”. António Caetano de Sousa, *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa...*, vol. 4, Lisboa, 1739-1748; Felgueiras, *op. cit.* p. 129 e ss. Vide, o exemplar em tartaruga e prata inv. 37 da coleção do MNAA, provavelmente semelhante ao desaparecido *cofre do meio* do sacrário da Graça.

26 Id, ibidem.

*este convento o mesmo Arcebispo Dom Frei Aleixo, dous annos depois de nos ter mandado o cofre...Alguns ourives e lapidarios que por curiosidade a quizerão ver quando foi chegada da India se bem a avaliarão ...disserão... que se não atrevião a fazer outra semelhante por menos de quarenta mil cruzados*²⁷. A feitura desta cruz e o seu envio do oriente, ficou aliás registada numa importante carta do próprio Arcebispo, publicada por Frei Agostinho de Santa Maria, no seu “Santuário Mariano”²⁸.

A surpreendente magnificência do Sacrário da Capela-mór do Convento da Graça é-nos finalmente revelada em todo seu ofuscante a esplendor, pelo Padre Carvalho da Costa, na obra “Da Corografia Portuguesa”: *Em proporcionada distancia, & com regular medida apparece no retabolo do Altar mór a Capellinha, ou tribuna, em que está o Santissimo Sacramento...No meyo della se levanta huma fabrica de finissimos jaspes de varias cores que se elevão em tarimas a tres altos degraos, e no ultimo se vem dous Anjos de prata mocissa & finissima,...com cabelos dourados e com tal artificio nas azas, que ellas sam cortinas, que descerrão & encerrão o Divinissimo Sacramento, quando se manifesta, os quaes deo o bispo de Hipponia, D.Frei António Botado e os mandou mandou fazer a Hipponia Augusta Cidade do Imperio. Sustentão estes Anjos nas suas mãos aquelle tão celebrado cofre (de cristal de Veneza) que El Rey de Ormuz mandou ao senhor D. Frei Aleixo de Menezes, sendo Arcebispo de Goa: dentro delle estão mais dous cofres e no ultimo está o Santissimo; o primeyro he de prata dourada de obra de meyo relevo com varios passos da Sagrada Escripura, obra que em tudo corresponde à grandeza do dito Bispo de Hipponia que o deo...Dentro deste está o outro, que he todo de filigrana de ouro de vinte & quatro quilates; este deo a este Convento Felippa de Vilhena, mulher do Viso Rey da India Mathias de Albuquerque...Dentro do mesmo cofre grande pendem de cadeas de fino ouro duas preciosissimas bolas de ambar, huma dada daquelle grande Viso Rey da India, & outra que deo o sobredito Bispo de Hipponia D. Frei Antonio Botado*²⁹.

Como se pode verificar, não coincidem as duas crónicas, quanto ao nome do doador e á matéria do cofre do meio, hoje desaparecido. É no entanto provável, que na ocasião em que D. Frei António Botado oferece os magníficos anjos de prata, o cofre de tartaruga, anteriormente doado por D.Filipa de Vilhena, tivesse sido substituído pelo cofre de prata dourada “obra de meyo relevo com vários passos da Escripura”, oferecido pelo mesmo Bispo de Hipona. Confirma-se no entanto ambos os doadores, D. Aleixo de Menezes e D. António Botado se

27 Id, p. 114.

28 Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, Vol. VIII, Livro I, parag. 311, 1720, Lisboa, pp. 167 a 171. O documento refere o Cofre de cristal de rocha e a Cruz e o seu envio para o convento dos Agostinhos de Lisboa, Vassalo e Silva, “Tesouros da Terra de Promissam”, in *Oceanos*, nº 19-20, Lisboa, 1994.

29 Padre António Carvalho da Costa, *Da Corografia Portuguesa*, Tomo Terceiro, Lisboa, 1706, p. 357 e ss.

encontramsepultados na capela-mór do convento da Graça, que tão generosamente haviam contemplado³⁰.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

- COUTO, João: “Alguns subsídios para o estudo técnico das peças de ourivesaria no estilo denominado indo-português”, Lisboa, 1938.
- COUTO, João: “A prataria indo-portuguesa, elementos decorativos”, in separata da revista “Garcia da Orta”, Lisboa, 1956.
- OREY, Leonor d’: *Europalia 91*, cats. “Tesouros de Goa” e “Via Oriental”, Bruxelas 1991.
- PINTO, Maria Helena Mendes: XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, cat. “A Arte na rota do Oriente”, Lisboa, 1983.
- SANTOS, Reynaldo: “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas” Boletim da Academia das Belas Artes, 2ª série, Lisboa, 1954.
- SILVA, Madalena Cagigal e Silva: “A Arte indo-portuguesa”, Lisboa, 1966.

30 “Memórias do Convento de Nossa Senhora da Graça”, A.N.T.T. Manuscritos da Livraria 673, fol. 3, in Baião, op. cit. pp. 128 e ss.

Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO
Universidad de Murcia

Custodia es Templo rico, fabricado para triunfo de Christo verdadero, donde se muestra en Pan transustanciado, en que está Dios y Hombre todo entero del gran Sancta Sanctorum fabricado, que Beseleel, Artífice tan vero, escogido por Dios para este efecto, fabricó, dandole él el intelecto (Juan de Arfe y Villafañe).

I. SOBRE EL CULTO EUCARÍSTICO

Para comprender la significación de las custodias portátiles en el Barroco se ha de considerar el contexto en el que se contemplaron, elevadas por el sacerdote o cobijadas en tabernáculos y sagrarios –que podían incluir en su frente la representación de las mismas–, con la escenografía de los retablos y de otras piezas del mobiliario eclesiástico, con el ajuar litúrgico y suntuario, o bien situadas en el interior de andas o custodias de asiento para ir en procesión. El olor del incienso y de las flores, la música y la iluminación que correspondía al culto de latría contribuían a propiciar un ambiente envolvente y subyugador para los sentidos, donde la custodia portátil, que acogía a la Eucaristía, concentraba las miradas y los actos de veneración durante el ceremonial religioso, que exteriorizaba el poder de una Iglesia triunfante.

Como contrarréplica frente a la Reforma y a la negación de la presencia de Cristo en la Eucaristía, tras el Concilio de Trento las custodias para el servicio del

culto como receptoras y expositoras de la Hostia Consagrada alcanzaron nuevo impulso y protagonismo en los tesoros catedralicios y parroquiales, siendo especialmente importantes las custodias de asiento¹. Respecto a las portátiles, Heredia Moreno ha realizado un completo y fundamentado trabajo efectuando un recorrido histórico y devocional por tales piezas con un sentido genérico², además de otros estudios formales o iconográficos de obras³. Partiendo de los orígenes de la celebración del Corpus Christi en el siglo XIII y de la institucionalización de la procesión, Heredia ha analizado la función y trascendencia que para el culto ha tenido y tiene la custodia de mano, fundamentalmente con la Cotrarreforma, cuando se produjo una renovación tipológica. También para el entendimiento de esta pieza litúrgica y su evolución son fundamentales los estudios de Cruz Valdovinos, especialmente el que analiza las piezas de los talleres toledanos⁴.

El siglo XVI es clave en la extensión de la devoción a Cristo Sacramentado. Pablo III fomentó este culto, instaurado originariamente en Santa María Sopra Minerva en Roma, por lo que las cofradías fundadas a tal fin, como las procesiones eucarísticas que hacían las parroquias, recibieron el nombre de Minervas. La vigilia de las *Cuarenta Horas* –el tiempo que Cristo estuvo muerto– fue instaurada oficialmente por Clemente VIII en 1592 e impulsada por San Carlos Borromeo, entre otros, surgiendo hermandades y cofradías sacramentales⁵. La oración de los fieles se verificaba con la exposición continua de la Eucaristía en memoria del tiempo que Cristo permaneció en el sepulcro, desde el Viernes Santo a la hora nona (Lc 23, 44) hasta el amanecer del Domingo de Resurrección (Mt 28, 1)⁶. En este contexto, la presencia de esculturas de ángeles adoradores o alumbrantes se

1 RIVAS CARMONA, J.M. “Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII”. En: *Litera scripta in honorem prof. Lope Pascual Martínez*. v. 2, Murcia, 2002, pp. 891-917.

2 HEREDIA MORENO, M.C. “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”, *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad, 2002, pp. 163-182. Para los programas de las custodias procesionales, véase HERNIMARCK, C. *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, pp. 67 y ss.

3 LARIOS LARIOS, J.M. “Iconografía Eucarística en la Custodia de la Catedral de Badajoz”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 22, 1991, pp. 23-40. En un sentido similar, los tabernáculos presentaron ciclos iconográficos relacionados con aquéllas. Véase el ejemplo del retablo en plata de la catedral de Oporto analizado ejemplarmente por MARTINS, F.S. “*Speculum Humanae Salvationis*: Estudio iconográfico e iconológico do sacrário de prata de Sé do Porto”. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. I, 2002, pp. 173-202.

4 CRUZ VALDOVINOS, J.M. “Las custodias toledanas”, *Corpus, historia de una Presencia*. Toledo, 2003, pp. 273-285.

5 HEREDIA MORENO, M.C., op. cit., p. 168.

6 Véase, por ejemplo, *Sumarios de las indulgencias y gracias concedidas por el Beatísimo Padre Paulo III a los cofrades de la Cofradía del Santísimo Sacramento, que vulgarmente llama de la Minerva*. Barcelona: Rafael Figueró, 1676. En el siglo siguiente, la devoción eucarística se mantuvo. Se dedicaron templos al Santísimo Sacramento y se publicaron escritos diversos como el de Alfonso María Ligorio *Visitas al Santísimo Sacramento y a María Santísima para todos los días del mes*.



LÁMINA 1. N. Dallemanno. Diseño del altar para la ceremonia de las Cuarenta Horas en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Turín (Recogido por Vitone, 1766).

generalizó (lám. 1)⁷, como también aquellos que sostenían las lámparas y, en los siglos del Barroco, se avivó la devoción a estos seres celestiales que llenaron los retablos como imágenes de culto –arcángeles y el Ángel de la Guarda– y como séquito divino que irrumpía por doquier sobre la estructura arquitectónica desafiando, por su condición de figuras del Cielo, las leyes de la gravedad.

Las esculturas de la corte celestial, en sus diversas jerarquías, estuvieron siempre vinculadas a las custodias, bien acompañándolas o incorporándose de modo diverso en la estructura que las conformaba. Los ángeles de Bernini y, en concreto, los del altar del Sacramento fueron, junto a otras obras del artista, referente para los objetos de platería en España⁸.

Las custodias se situaron junto a obras escultóricas con las que formaron un conjunto y tuvieron una función esencial en el ritual de capillas sacramentales, capillas que contaron entre sus repertorios ornamentales con este objeto litúrgico recordando su titularidad. Incluso se erigieron templos que acogieron una custodia como elemento destacado⁹.

II. LA PRESENCIA DE LA ESCULTURA EN LA PLATERÍA

Las esculturas de plata desde fecha temprana fueron parte esencial de los ajuares religiosos catedralicios, monásticos y, en ocasiones, parroquiales. Las piezas de Miguel de Vera en Callosa de Segura del siglo XVI o de Damián de Castro en Córdoba del tercer cuarto del XVIII y otras italianas como las de Gian Domenico Vinaccia son sólo una muestra destacada de un considerable conjunto de imágenes de devoción que en Madrid, Sevilla, Granada, Zaragoza, Barcelona, Valencia y en otras ciudades componen un rico testimonio del quehacer de la platería y son testimonio de los vaivenes económicos. Relevantes fueron, igualmente, los numerosos bustos relicario de plata, oro o de madera con peanas de metal con relieves

7 En su tratado Vittone incluyó el diseño que se hizo en la iglesia de la Compañía de Jesús de Turín en 1737 para la adoración de las Cuarenta Horas (VITTORE, B.A. *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architetto civile*. Lugano, 1766, 2 v.).

8 Conocidos por láminas, también circularon algunos dibujos, tal y como demuestra el conservado en la Biblioteca Nacional (MENA MARQUES, M.B. *Dibujos Italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*. Catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984, p. 39). RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “La huella de Bernini en España”. En: HIBBARD, H. *Bernini*. Madrid: Xarait, 1982.

9 En la iglesia de Nuestra Señora de Gracia del Hospital de San Juan de Dios de Murcia, la custodia fue mencionada expresamente antes de que se comenzara la construcción. Una descripción detallada de la misma, tal y como figura en el testamento de José Marín y Lamas –que la donó y a sus expensas fue levantado el templo que le dio cobijo a esta pieza fechada en 1751– la proporciona Pérez Sánchez según documento dado a conocer por Sánchez-Rojas Fenoll (PÉREZ SÁNCHEZ, M. “Las Artes Suntuarias y Decorativas en la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia”. En: *Fe, Arte y Pasión*. Murcia: Ayuntamiento, 1997, pp. 117-130, cita pp. 122-123 y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. *Fundación y estudio de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia: Diputación Provincial, 1976).

alusivos a la vida del santo, así como brazos relicario y demás¹⁰. Cruces parroquiales, portapaces y otras piezas redundan en la presencia de la escultura en la platería, con las circunstancias específicas según el momento y lugar y con el valor económico que poseían debido al uso del oro, plata y otros materiales. Custodias, cálices, copones y otras piezas demuestran que fueron un campo de experimentación para la figuración, con las dificultades añadidas de tener que adaptarse a las condiciones del sitio que las acogía y cuidando el carácter que convenía proporcionar a tales objeto litúrgicos. Además, en los repertorios ornamentales lo escultórico se abrió camino.

Las relaciones entre plateros y escultores fueron constantes a lo largo de los siglos y sus influencias recíprocas¹¹. Son numerosos los casos de artistas que diseñaron piezas de platería, especialmente arquitectos, tallistas y el escultores, como también los plateros que trazaron piezas que no fueron de su arte, puesto que todos se cobijaron bajo el dosel común del dibujo, como insistentemente refleja la teoría artística, y en la idea de que eran artes ingeniosos y liberales. Los arquitectos y tallistas proyectaron altares disponiendo custodias en el frente de sagrarios y tabernáculos o incluso el mismo objeto de plata que iba a ser guardado en su interior¹². También incluyeron tales objetos en la decoración en los templos y los pintores incorporaron custodias en representaciones eucarísticas. En España, la llegada de Filippo Juvarra para trabajar en el Palacio Real debió influir de manera determinante desde los años treinta del siglo XVIII en la concepción de estas piezas y otras y, específicamente, en la presencia que la escultura debía tener en ellas. Perteneciente a una familia de orfebres, sus diseños y los de sus parientes más próximos muestran la predilección por la figuración en candeleros, custodias y otros objetos del ajuar litúrgico¹³.

Si bien, la más importante aportación a la platería fue la de los escultores. La estrecha relación entre unos y otros ha sido destacada por Cruz Valdovinos, entre

10 Mi agradecimiento a los profesores Belda Navarro, Rivas Carmona y Pérez Sánchez por las sugerencias que me han hecho al realizar este trabajo.

11 ROMERO TORRES, J.L. "Orfebrería y escultura. (Aproximación al estudio de sus relaciones)". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza: C.E.H.A., 1984, pp. 329-350; ESTEBAN LORENTE, J.F. "La escultura en plata en Aragón en el siglo XVI". En: ÁLVARO ZAMORA, M.I. y BORRÁS GUALIS, G.M. (ed.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza: Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, pp. 95-112.

12 Cabe recordar el dibujo de Santiago Bonavía para los sagrarios de los altares laterales de la iglesia de Alpagés, fechado en 1750, en el que figura una custodia o el de Eugenio López Durango para el sagrario de la Colegiata de Talavera de la Reina, de hacia 1778/84 (En: *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*. Catálogo de la exposición. Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 388; DÍEZ DE BALDEÓN GARCÍA, A. "Trazas para la puerta del sagrario de la Colegiata de Talavera de la Reina". En: *Corpus...*, op. cit., pp. 134-135).

13 DI NATALE, M.C. (ed.) *Ori e Argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Catálogo de la exposición. Milano: Electa, 1989, pp. 256-258.

otros¹⁴. Se documenta que grandes escultores de todos los tiempos dentro y fuera de España idearon piezas de plata. Pueden ser recordados Alonso Cano, Nicolás de Bussy, Narciso Tomé, Juan Roig, José Sunyer, José Rodríguez de la Oliva, José Esteve Bonet, Antonio Dupar o Francisco Salzillo, pero hubo otros muchos. Las vinculaciones fueron mutuas. Las hechuras de metal repitieron modelos de la escultura del momento y las custodias de madera y otros objetos evocaron esquemas de la platería. El protagonismo de la figuración en el siglo XVIII en los quehaceres de la platería refleja, especialmente, lo que se encuentra dentro de la impronta del Rococó, la sensibilidad por lo pequeño y por el pormenor delicado y sutil, con el virtuosismo que acompaña estos trabajos

La custodia debía revelar la majestuosidad que le correspondía de acuerdo a la función que tiene de acoger el cuerpo de Cristo. El decoro era obligado y afectaba a la elección adecuada de los repertorios y a la disposición conveniente de las figuras. Aunque no se tratase de imágenes de devoción, estaban sujetas a lo indicado en el Concilio de Trento, en cartas pastorales y en otros textos respecto al tratamiento de las mismas. Bien podría aplicársele las recomendaciones de San Carlos Borromeo para las imágenes sacras: “Nada falso, nada incierto o apócrifo, nada supersticioso, nada insólito debe emplearse para las sacras imágenes que deben pintarse o esculpirse, de tal modo cuídese estrictamente todo lo que ostente algo profano, torpe u obsceno, deshonesto o procacidad; e igualmente de nuevo evítese también todo lo curioso, y lo que no instruya a los hombres en la piedad”¹⁵.

La facilidad en la circulación de piezas favoreció las influencias entre los diferentes reinos hispánicos y de otros países, donde la escultura poseía gran protagonismo. Además se ha de considerar la presencia y asentamiento de plateros extranjeros en la Corte o en otras ciudades¹⁶. Llegaron custodias extranjeras datadas en el siglo XVII, especialmente italianas, francesas e incluso alemanas y de otros lugares¹⁷. También hay testimonios importantes de los ecos que supusieron los modelos que con sus variantes llegaron de las tierras españolas en el Nuevo Mundo. Sin olvidar lo que significaron las preferencias de los plateros reales¹⁸.

14 CRUZ VALDOVINOS, J.M. “Introducción”. En: *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2004, pp. 13-33, cita p. 22.

15 CARLOS BORROMEEO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Edic. B. Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985, p. 39.

16 MARTÍN, F.A. “Plateros italianos en España”. En: *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia: Universidad, 2003, pp. 329-344. CASTELLO, E. e C. *Argenti napoletani dal XVI-XIX secolo*. Nápoles: Ed. D’Arte Giannini, 1973.

17 CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Platería Europea en España (1300-1700)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997, pp. 227-229, 246-248, 256-258. Es de gran interés la visión general que da este autor en la introducción del catálogo.

18 CRUZ VALDOVINOS, J.M. “Plateros reales en la Corte Borbónica madrileña”. En: *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1987, pp. 208-215. MARTÍN, F.A. “Los plateros reales en el siglo XVIII”. *Actas del IV C.E.H.A. Zaragoza*, 1984, pp. 223-234.

III. LA ESCULTURA EN ALGUNAS CUSTODIAS PORTÁTILES DEL SIGLO XVIII

III. I. El valor de la escultura

Los siglos XVI y XVIII fueron los más importantes para el desarrollo de la escultura en las custodias de mano en España. Desde finales de la centuria del XV, alternando con las tracerías góticas, figuras diversas se agregaron como repertorios decorativos e iconográficos. Poco a poco se fue produciendo el abandono de la custodia de templete y cáliz custodia y la evolución a la de sol.

Superado el gusto purista del Seiscientos, caracterizado por el predominio de la geometría con la regularidad aritmética marcando la pauta¹⁹, las molduras continuaron encadenándose con la medida y proporción adecuadas²⁰. Persistió la preocupación por la ordenación de las partes –diferentes en tamaño, forma e importancia– y la concepción unitaria que procuró la subordinación al conjunto, sin olvidar la belleza y el cuidado en el detalle.

En el tránsito del XVII al XVIII lo escultórico adquirió predominio como piezas de bulto redondo y como parte de los motivos decorativos, de la misma manera que sucedió en las demás artes. El nuevo concepto afectó a otros objetos litúrgicos como los relicarios –tipológicamente muy próximos en ocasiones a las custodias–, cálices y copones, aunque estos abundaron más en el relieve. Ejemplo excepcional del arte de acomodar las voluminosas figuras son los candelabros de la catedral de Palma de Mallorca, proyectados por Juan Roig y realizados en Barcelona por Juan Matons.

El artificio del artista y sus estrategias fueron perfilando cómo situar y distribuir la escultura en las custodias de mano. Figuras de pie, sentadas, arrodilladas, en resbaladizas posturas o en aparente vuelo se unieron a la estructura demostrando más o menos imaginación y habilidad en la composición, definiéndose con cierta sistematización dónde se debían localizar y variando conforme a los gustos del momento.

19 Arfe se detiene en la proporción según sean de dos o tres cuartas de alto con la distribución de las partes, tomando como referencia a los autores que consideraba que más habían acertado hasta entonces (ARPHE Y VILLAFANE, J. *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. Facsímil de la edición de 1773, Oviedo: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1977, pp. 292-293).

20 Manuel Rodríguez contaba en 1684 que no lejos de Santa Fe, en Ecuador, “cura y vicario de españoles, que tenía otros curas sufragáneos, un día del Corpus Christi porque no cabía en el viril la Hostia, después de consagrada para la processión mandó traer unas tixeras y cercenó con ellas la Hostia” (RODRÍGUEZ, M. *El Marañón y Amazonas. Historia de los descubrimientos, entradas, y reducción de naciones, trabajos malogrados de algunos conquistadores, y dichosos de otros assi temporales como espirituales, en las dilatadas montañas, y mayores ríos de la América*. Madrid: Imprenta Antonio González de Reyes, 1684, p. 90).



LAMINA 2. *Carlos Zaradatti. Custodia de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Molina de Segura. c. 1789.*

Base y astil constituyen el sitio para suministrar mayor realce al viril, la zona esencial de la custodia y la que lo distingue. El mundo sobrenatural se hizo presente en este último y se llenó de miríadas de cabecitas aladas y atributos eucarísticos acompañando a la Sagrada Forma, siendo complementado con los ángeles o la Fe del astil, un lugar más sencillo e idóneo donde poner las esculturas de bulto redondo con sus perfiles sinuosos, frente a las Virtudes en la base recordando que el mundo terrenal necesita de ellas (lám. 2).

La expresión de los rostros, tan importante en la escultura, era menos perceptible por las dimensiones de la pieza y, por tanto, lo que interesó más fue la



LÁMINA 3. *Carlos Zaradatti. Custodia de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Molina de Segura. Detalle de la Caridad. c. 1789.*

disposición de la cabeza y especialmente el lenguaje de las manos, con brazos extendidos y agitados (lám. 3), además del tratamiento de los paños con amplios y agitados ropajes de elegantes contornos y esmerados pliegues que contribuyesen a forjar una rica silueta y una acentuada volumetría. A veces, los ángeles mostraron los brazos alzados sustentando el expositor, sin manifestar esfuerzo como correspondía a la condición celestial de las figuras.

Los plateros prestaron atención, en ocasiones, a la imitación del natural. Frente a otros países donde no se generalizó tanto la escultura policromada sino el mármol, la piedra o el bronce, en España el peso de los valores cromáticos se dejó

sentir. Como era habitual, se valieron de los materiales –piedras preciosas y de la combinación de oro y plata– y de la meticulosidad y ciencia que la técnica requería para reflejar la riqueza y variedad de la pieza, engastando diamantes, rubíes, zafiros, esmeraldas, perlas o aljófares, esmaltes, granates o coral, aunque éste fue más propio de otras tierras. La atracción por estos valores hizo que no se renunciase a mostrar las calidades de las telas y su acabado. Tales actitudes se observan con más intensidad en los centros artísticos que hubo desarrollo de la escultura en ese siglo, donde en los contratos para la ejecución de las obras se llegó a exigir la imitación de determinados géneros de tela. En concreto, en los años setenta, en la figura de la Fe para la custodia de Santiago de Orihuela, se reclamó fingir espolín o tisú. Así pues, se pidió que en los llanos se simulasen sedas con flores esparcidas, entretejidas o no con hilos de oro y plata en haz y envés e incluso se requirió que se sobrepusiese una guardilla embelleciendo las costuras, siendo dorada o blanca de plata según se situara en la túnica o el manto²¹. La escultura de la época se recreó en acabados apreciables a la vista y al tacto, detallándose igualmente en los documentos la obligación de hacerlos; caso, por ejemplo, del murciano Francisco Salzillo. Los plateros no abandonaron tales estimaciones y sutilezas para sus piezas, conocedores, por otro lado, de los muestrarios que les ofrecía la floreciente industria de la seda en la zona.

III.2. Sobre la iconografía

Los temas más frecuentes fueron alegorías, prefiguraciones y atributos eucarísticos e imágenes vinculadas a la titularidad del templo, a los patronos de la localidad, a la orden religiosa, a devociones marianas o a las advocaciones reclamadas por los donantes²²; quienes dejaron constancia de su generosidad o de su pertenencia mediante inscripciones o con la presencia de sus armas o blasones de la orden.

El discurso eucarístico como reivindicación doctrinal encontró toda su expresión en el expositor con Cristo como sol fecundo con fulgentes rayos y como sol

21 SÁNCHEZ PORTAS, J. “Custodia”. En: *La Luz de las Imágenes. Orihuela*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 484-485. PENALVA MARTÍNEZ, J.M. y SIERRAS ALONSO, M. *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Murcia: Universidad de Alicante, 2004, pp. 136-140. En 1766 en los capítulos elaborados para hacer una imagen de plata de Santiago para la parroquia de su nombre en Orihuela se pedía que el dorado fuera de oro molido con azogue –también se reclamó en la custodia algo después–, que el color se diera muy subido “imitando a los dorados de al obra extranjera y especialmente a la que viene de París” (Ibidem).

22 Sobre la Eucaristía y su simbolismo, pueden consultarse, entre otros: RUBIN, M. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge, 1992, pp. 288-345. ALEJOS MORÁN, A. *La Eucaristía en el Arte Valenciano*. Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1977, 2 v.; ANDRÉS ORDAX, S. “La Eucaristía en el Arte”. En: *Corpus...*, op. cit., pp. 31-51.

resplandeciente alumbrando las almas contra las tinieblas²³. La cruz culmina y la Eucaristía evoca la memoria de la pasión. A veces la cruz se eleva sobre la Paloma del Espíritu Santo –parroquia de la Inmaculada Concepción de Villa del Río en Córdoba hecha por Damián de Castro en 1758²⁴–, pero también puede ir Dios Padre o bien situándose ambos juntos o en anverso y reverso²⁵. En otros casos, el símbolo de la Redención se sitúa sobre la bola del mundo, acompañado de angelitos –como la del genovés Cayetano Pisarello de San Ginés de Madrid de 1777²⁶– y, excepcionalmente, se configuró como Calvario. Las de la Piedad de Vich y de la catedral de Cádiz están flanqueadas de ángeles niños y en esta última elevan una corona sobre la cruz²⁷.

El viril se acompañó de atributos de las dos especies, el pan y el vino, y se rodeó de seres angelicales y nubes formando un aro continuo o fragmentado y, en algunas custodias más tardías, sólo ciñó la mitad superior del círculo. Otras veces se orló de hojas de parra o con ángeles niños en movimiento ascendente y, en la de Santiago de Jumilla, se jerarquizaron los ángeles en torno al expositor, de manera que en la parte superior se encuentran las cabecitas aladas, en el tercio central un ángel niño y en el inferior uno mancebo. No faltaron los círculos con querubines, guardianes del Paraíso (Gén 3, 24), y serafines, dispuestos sobre el trono de Yahvé (Is 6,2). Gracián se refería a los querubines en el conocer y serafines en el amar; sabios unos que acompañan y contemplan, frente a otros que aman, como remarcaba Palafox en sus *Cartas Pastorales*. En la corte celestial, los querubines, ejército de la ciencia en palabras de San Isidoro en el Libro V de las *Etimologías*, son los que están más cerca de Dios, recordando los Salmos: “Tú que te sientas sobre querubines” (Sal 80, 2). Querubines de oro mandó poner Yahvé junto al propicia-

23 Continuando la tradición anterior, lo más común fue la alternancia de rayos llameantes o rectos de distinta longitud y remate y, puntualmente, se introdujeron variedades y se formalizaron otros en espiga y con pámpanos y vides de influencia italiana o bien guarnecidos con pedrería concluyendo en estrellas o con rayos calados, pero siempre remarcando la idea de lo luminoso y fúlgido.

24 Se sitúa en la cúspide del cerco de nubes y querubines que envuelve el viril con una disposición triangular (NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. *Eucarística Cordubensis*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1993, p. 177).

25 Pueden recordarse algunos casos extremeños (TEJADA VIZUETE, F. *Platería y Plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*. Mérida: Universidad de Extremadura, 1998, pp. 124, 147, etc.). Suele ser una figura de medio cuerpo bendiciendo y con la bola del mundo en la otra mano, a la manera de los situados en el interior de los frontones de los retablos anteriores. A veces Dios Padre está en el frente principal y en el posterior el cordero u otro motivo eucarístico. En la custodia de El Salvador de Morales de Toro en Zamora sucede esto último, pero se agrega la paloma del Espíritu Santo en el eje de Dios Padre, formando la Trinidad (AZOFRA, E. “Custodia”, en *Remembranza. Las Edades del Hombre*. Zamora: Fundación las Edades del Hombre, 2001, pp. 410-411).

26 CRUZ VALDOVINOS, J.M. “Custodia”. En: *Valor...*, op. cit., pp. 172-172.

27 MORENO PUPPO, M. *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la Diócesis de Cádiz*. Cádiz: Diputación Provincial, 1986, 2 v.

torio (Ex 25, 20) y la custodia era altar del cielo, *ara celi* como citaban los documentos.

En los ajuares litúrgicos no faltaron los ángeles, especialmente en los objetos eucarísticos. En la sesión conciliar de Trento dedicada a este Sacramento, expresamente se recordaban las repetidas palabras bíblicas como: “Adórenle todos los Ángeles del Dios”. Como se ha indicado, formaban parte de la imagen visual que se tenía de la adoración de la Sagrada Forma y ya en el siglo XVII se incorporaron en custodias romanas como adorantes o tenantes, tal y como demuestra el temprano tratado de Laurentiani que exhibía un ángel tenante en el frontispicio²⁸; autor, por demás, recordado como referente en estudios españoles.

Los arcángeles como los más altos nuncios que dijera San Isidoro y, en particular San Miguel, patrón de la Eucaristía, pueden ser identificados en alguna ocasión, junto a ángeles niños y mancebos. Interián de Ayala recordaba el II Concilio de Nicea y otros textos para insistir en la idea de que estos espíritus celestiales se debían representar como unos “jóvenes hermosos y alados” y con un cuerpo tenue y aéreo, descartando ciertos abusos cometidos al mostrarlos desnudos o con ciertas licencias que los artistas defendían en aras a la elegancia²⁹.

En la sesión XIII del Concilio de Trento, se señala que la Eucaristía, forma “visible de la gracia invisible”, fue instituida por Jesucristo para que los miembros de la Iglesia estuvieran “unidos por las más estrecha conexión de la fe, la esperanza y la caridad”. Las Virtudes Teologales frecuentemente se sumaron a las custodias portátiles en imágenes estandarizadas extraídas de repertorios grabados y de libros como el de Cesare Ripa.

La Eucaristía aviva la Fe, en virtud de ella acepta sus misterios y “sustenta el edificio espiritual que Dios levanta en el alma”, como se decía en un sermón publicado en 1742³⁰. Como señalaba Baltasar Gracián en 1655 en *El Comulgatorio*:

Oye cómo te responde la fe: Éste que viene encerrado en una Hostia
es aquel inmenso Dios que no cabe en el universo; éste que viene bajo los

28 LAURENTIANI, Iacomo. *Opere per argentieri et altri*, Romae, 1632 (Recogido en DI NATALE, M.C. (ed.), op. cit., p. 51). Otros tratados de platería citados en este libro y por Clinio son los siguientes: SCOPPA, *Serie di diciotto incisioni*, Napoli, 1642-1643 y PASSARINI, F. *Nuove inventioni d'ornamenti d'arte di lettura e d'Intagli diversi, utili ad Argentieri Intagliatori, Ricamatori el altri Professorei delle buone Arti del Disegno inventati e intagliati*, Roma, 1698 (recogido por CIOLINO, C. “L'Arte orafa e argentaria a Messina nel XVII secolo”. En: *Orafi e argentieri al Monte di Pietá, Artefici e botteghe messinesi del Sec. XVII*. Catálogo de la exposición. Messina, 1988, pp. 122-139).

29 INTERIÁN DE AYALA, Fr. J. *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, I, Madrid, 1782, pp. 114 y ss.

30 Recogido por DÁVILA FERNÁNDEZ, M.P. *Los sermones y el arte*. Valladolid: Universidad, 1980, p. 255.

velos de los accidentes es el espejo en quien se mira el Padre; éste que adoran tus potencias es el que cortejan las aladas jerarquías³¹.

El misterio –inefable y sacrosanto, como se repetía– iba acompañado por la Fe; firmeza, guía y fundamento para el creyente y verdad que triunfa sobre herejía. El globo terrestre, a veces con zodíaco o serpiente, se emplazó bajo las figuras de la Virtud Teologal o de ángeles y, en alguna ocasión, de la cruz.

Junto a todo ello, no faltaron el cordero de los siete sellos, el ave fénix, el pelícano, el león, el ciervo³², el arca del testamento y escenas eucarísticas del Antiguo y Nuevo Testamento, con alusiones a los simbolismos de los materiales y colores: blancura y pureza, luz y verdad de la Hostia consagrada, esplendor y gloria del oro, caridad del diamante, etc.

Evangelistas y doctores de la Iglesia se sumaron, a veces, como también algún otro tema de la pasión e imágenes marianas –especialmente la Inmaculada– y santos. El águila, que vuela al cielo y es capaz de mirar al sol sin cerrar los ojos, simboliza la fortaleza y la piedad y se añadió en una alguna pieza siciliana como atributo de San Juan y con inscripción evangélica alusiva a la Eucaristía –*Hic est panis qui de coelo descendit* (Jn. 6, 58)–³³. El águila bicéfala coronada aparece en España en los círculos cortesanos y ha sido estudiada por Heredia Moreno en sus connotaciones imperiales, como blasón de tales armas, y enlazando con la devoción de la Casa de Austria al Santísimo Sacramento y del rey como nuevo emperador cristiano con las virtudes mencionadas³⁴. Muestran las uñas y picos bien resaltados para agarrar a sus presas y, en medio del pecho, un medallón devocional, en lugar de las armas de los reinos que portaba la que distinguía a Carlos V.

Las campanillas generalizadas en el siglo XVI, se mantienen en el siglo XVIII, anuncian la presencia eucarística y ahuyentan los espíritus malignos³⁵.

31 GRACIÁN, B. *Obras Completas*. Edic. E. Blanco. Madrid: Turner, 1993, 2 v., p. 859. También Calderón de la Barca, en el Auto Sacramental *La devoción de la misa*, que data de 1658, ponía en boca del demonio Pascual Vivas, soldado, lo siguiente: “que la consagración hecha es el levantar la Hostia levantar la cruz” (CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La devoción de la misa*. Edic. E. Duarte. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003).

32 Nombres que la Sagrada Escritura daba a Cristo, como recordaba Fray Luis de León.

33 Se situó sobre el orbe con el mensaje de salvación eterna: “Este es el pan bajado del cielo; no como el que comieron nuestros padres, y murieron; el que coma este pan vivirá para siempre”. En el estudio de la pieza de 1699 conservada en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Palermo se mencionan otros casos similares en los que San Juan está junto al águila (DI NATALE, M.C. (ed.), op. cit., pp. 251-253).

34 HEREDIA MORENO, M.C. “Origen y difusión del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana”, *Archivo Español de Arte*, 274, 1996, pp. 183-194.

35 BELDA NAVARRO, C. “*Signatio nubium*. Conjuros y campanas, ritual y magia en la Catedral de Murcia”. En: *Homenaje al Profesor Antonio de Hoyos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1995, pp. 49-63; MÁXIMO GARCÍA, E. “Campana llamada ‘La Mora’”. En: *Huellas*. Catálogo de la Exposición. Murcia: Diócesis de Cartagena, 2002, p. 373.

III.3. Variedad de modelos

Las custodias de asiento ofrecen el marco y crean el espacio en el que se despliega la escultura. Hay una disponibilidad de lugares dentro de su monumentalidad donde ubicarse que no tiene la custodia de mano. Sin embargo, en las tipologías de ésta se encuentran verdaderos proyectos escultóricos, imaginativos y variados que cuidan la vista principal, como sucede con los piezas de devoción en retablos. La escultura tiene que adaptarse a las partes que componen el objeto, venciendo la dificultad del espacio del que disponen para situarse, en su tamaño, forma y composición.

En alguna ocasión se mantiene el templete y la escultura vuelve a retomar el cobijo de la arquitectura. Tales variedades son frecuentes en ciertos talleres de la Península e hispanoamericanos y la iconografía no es siempre eucarística en estos casos³⁶. También, hay un modelo que engarza con soluciones del XVI y con arquetas ostensorios medievales. Consiste en la bifurcación de la parte superior del astil en dos divisiones que parten del tronco central sobre las que descansan ángeles arrodillados con los brazos abiertos y mirando hacia la Sagrada Forma. A veces tales ramificaciones pueden conformarse como cuernos de la abundancia y llevan enganchadas campanillas³⁷. Las de la parroquia de Alameda de la Sagra en Toledo, de 1696 y ejecutada en la Corte, y la llamada de las Campanillas de Moratalla en Murcia, fechada hacia 1742, sustituyen la estructura arbórea por una periforme con brazos o asas que sirven de peana a angelitos que portan incensarios, en la primera, y con campanas, espigas y vides, en la segunda³⁸.

Hay tipologías sencillas de tipo balaustral o en forma de jarrón salpicado de cabecitas aladas o de ángeles niños en actitudes juguetonas o sosteniendo atributos eucarísticos y con toques vigorosos debidos a la presencia de algún relieve al pie y en el nudo. Si bien, la custodia portátil del siglo XVIII ve surgir con fuerza la escultura. Se abandona lo arquitectónico y su articulación con columnas y otros soportes y se experimenta la pérdida del carácter compacto, adquiriendo gran importancia la escultura en el astil, especialmente las figuras angélicas.

Entre los modelos de ángeles tenantes del siglo XVIII, se encuentra la variante del ángel niño desnudo con una banda que cubre parte de su cuerpo,

36 En Málaga se encuentran varios ejemplos a lo largo del siglo XVIII cambiando los soportes que articulan la arquitectura de planta centralizada, bien columnas salomónicas o otras con fustes decorados, estípites y pilastras. También se generalizaron en localidades extremeñas (SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*. Málaga: Universidad, 1997, pp. 346-349; TEJADA VIZUETE, F., op. cit., pp. 184-185, 195-196, 242, etc.).

37 *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo de la exposición. Valencia: Ayuntamiento, 1982, pp. 110-111, 116-117; SÁNCHEZ PORTAS, J., op. cit., p. 283.

38 La pieza de Toledo no lleva campanillas (MONTALVO MARTÍN, F.J. "Custodia". *Corpus...*, op. cit., pp. 362-363; RIVAS CARMONA, J. "Custodia de las Campanillas". En: *Huellas...*, op. cit., p. 357).



LÁMINA 4. *Custodia de la Catedral de Calahorra. Detalle. Obrador de Salamanca.*

alzándose o no sobre la esfera terrestre salpicada a veces con motivos eucarísticos (lám. 4)³⁹. Otras veces se trata de ángeles mancebos con amplias vestiduras y posturas flexionadas y, raramente, se sustituyen por el busto de un ángel⁴⁰. Su

39 Los ejemplos son numerosos. En algunas custodias castellanas, cuyos modelos se difundieron por Galicia, Extremadura y otras tierras de la Península, se presenta de esta forma aunque las proporciones varían (SÁEZ GONZÁLEZ, M. *La Platería en la Diócesis de Tui*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 192; BRASAS EGIDO, J.C. *La platería palentina*. Palentina, 1982, p. 103; TEJADA VIZUETE, F., op. cit., pp. 559-560).

40 KAWAMURA, Y. *Arte de la Platería en Asturias. Periodo barroco*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1994, p. 162.



LÁMINA 5. *Custodia de El Salvador de Caravaca.*

presencia en España se constata concluyendo el siglo XVII⁴¹, pues modelos italianos y alemanes ya los usaron con anterioridad⁴². Otras veces se aumenta

41 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León". En: *Tierras de León*. León, 1979.

42 Una custodia conservada en la parroquia de La Asunción de Castronuevo en Zamora con viril en forma de corazón y ángel atlante y otros dos adoradores flanqueando el viril (RIVERA DE LAS HERAS, J.A. "Custodia". En: *Remembranza...*, op. cit., pp. 665-666).

su número⁴³ o se incorpora sin marcar su sentido como atlante⁴⁴ y aparece de rodillas en adoración, retomando ideas desarrolladas con anterioridad, acompañando las cajas alusivas al Santo Sepulcro, y con un sentido de veneración. En ocasiones se agregaron más ángeles repartidos en la base y en el expositor, por ejemplo, en la custodia de la catedral de Cádiz fechada en 1721 y ejecutada por un artífice de la Corte o la de la parroquia de El Salvador en Caravaca de la Cruz en Murcia (lám. 5).

La importancia de las imágenes tenantes ha sido destacada en el análisis de determinadas piezas y de forma global por Heredia Moreno⁴⁵, quien incluso ha sugerido la posibilidad de que el Giraldillo fuera elemento de inspiración de algunas obras, como éste a su vez lo era de Pallas Atenea, retomando la idea de *El Coloso de la Fe Victoriosa* –según fuentes antiguas– y su vinculación con la iconografía eucarística⁴⁶.

No hay que olvidar que el uso de los soportes antropomorfos tuvo una enraizada tradición, reavivada y recordada en tratados barrocos como los de Caramuel, Guarino Guarini, Fréart de Chambray, Perrault y otros muchos. En el siglo XVIII Sébastien Le Clerc incorporó ángeles de estilizada figura con las alas extendidas y con los brazos elevados sosteniendo cornisas en su tratado de arquitectura de 1714 y no es extraño descubrir ángeles en grabados y libros con proyectos de retablos y

43 En la de Pisarello de San Ginés de Madrid dos niños entrelazan sus manos con los troncos de un árbol y en la de San Pedro de Novelda en Alicante –ya con elementos neoclásicos– tres ángeles mancebos arrodillados adoran la Sagrada Forma (CRUZ VALDOVINOS, J.M. “Custodia”. En: *Valor...*, op. cit., pp. 172-172; LÓPEZ CATALÁ, E. “Custodia”. En: *La Luz de la Imágenes. Orihuela*, op. cit., pp. 420-421). Singular es la Custodia de las Espigas de la catedral de Murcia ejecutada hacia 1782 con influencias italianas, particularmente napolitanas y sicilianas (PÉREZ SÁNCHEZ, M. «Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la catedral de Murcia». *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 199-210). El ángel sustentando aparece también en algún cáliz como el de la catedral de Teruel, donde tres figurillas de niños sentados formando un círculo sostienen la copa. Una figura que recuerda soluciones de custodias coetáneas se muestra en uno conservado en el Monasterio de Santa Clara de Astudillo en Palencia (ESTERAS MARTÍN, C. *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980, II, p. 264; *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre*. Catálogo de la exposición. Palencia: Junta de Castilla y León, 1999, pp. 364-365).

44 Véase la pieza de la parroquia valenciana de San Pedro de Sueca (LÓPEZ CATALÁ, E. “Custodia”. En: *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*. Catálogo de la exposición. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 184-185

45 HEREDIA MORENO, M.C., “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n. 7, 1991, pp. 321-330.

46 HEREDIA MORENO, M.C., “La proyección del giraldillo en el virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peña Roja”, *Laboratorio de Arte*, 12. 1999, pp. 269-278. La mencionada investigadora ha encontrado este modelo en unas piezas mexicanas conservadas en España y en el país donde fueron fabricadas (HEREDIA MORENO, C. “Platería hispanoamericana en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 13, 1991, pp. 201 y 222; HEREDIA MORENO, M.C.; DE ORBE SIVATTE, M. y DE ORBE SIVATTE, A. *Arte Hispanoamericano en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1992, pp. 99-100).



LÁMINA 6. *Juan Antonio Domínguez. Dibujo para la custodia de la Catedral de Orihuela. 1717.*

tabernáculos, como los de Pozzo o Galli Bibiena –por ejemplo, en el Altar del Santísimo Sacramento–.

En otros casos, en el astil se colocó el Pelicano alimentando a sus crías, en alusión a Cristo como fuente de vida⁴⁷. Como ya se ha comentado, el águila o el águila bicéfala casi siempre coronada tuvo su momento en la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del XVIII, como ha estudiado Heredia Moreno e interpretado en su significado imperial⁴⁸.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la base de las custodias alojó esculturas de mayor envergadura. La obra de Villa del Río ejecutada por Damián de Castro presenta pequeñas figurillas de los evangelistas sobre las volutas de los extremos de una inmenso pie que cuenta con relieves eucarísticos en las diferentes caras y agrega un ángel sobre el astil⁴⁹. La de la parroquia de San Bartolomé de Benicarló, con punzón de Barcelona, destaca por la gran expansión de la base. Ángeles niños se incorporan sobre las volutas de la estructura inferior; en el astil, otros simulan volar rodeando un globo terrestre sobre el que se levanta una nube en la que se arrodillan otros dos ángeles mancebos⁵⁰. La extensión en el espacio, la riqueza de contornos de esas figuras con forzadas posturas, el movimiento de las telas muestran la superación la idea de bloque, manteniéndose la tendencia a la verticalidad. Proliferaron ángeles niños en inestables posturas resbalando sobre el nudo o sobre los elementos curvos que conforman el pie.

El dibujo de la custodia para la catedral de Orihuela, fechado en 1717 y ejecutado por el maestro toledano Juan Antonio Domínguez, lleva relieves de los evangelistas en la base, en el astil un ámbito diáfano conformado por elementos de articulación curvos con motivos antropomorfos que dejan espacio para una imagen mariana con el niño y angelitos en el pie de la cruz de remate (lám. 6)⁵¹. El

47 Las de San Bartolomé, San Andrés, Madre de Dios y Hospital del Pozo Santo de Sevilla son de este tipo (SANZ SERRANO, M.J. *La Orfebrería Sevillana del Barroco. II*. Sevilla: Diputación Provincial, 1976, pp. 323-330, 436). Sanz recoge algún otro modelo como el de San Clemente que presenta una figura femenina sin alas con dos corazones sobre su cabeza, uno con la corona de espinas y el otro con llagas. Un león rampante apoyado sobre la base lleva la custodia de la parroquia de Yepes en Toledo (MONTALVO MARTÍN, F.J., op. cit., pp. 370-371).

48 HEREDIA MORENO, M.C., “Origen...”, op. cit., pp. 183-194.

49 NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F., op. cit., p. 177.

50 *Orfebrería...*, op. cit., p. 148.

51 Agradezco a Don José María Penalva que me haya facilitado esta ilustración que recoge en PENALVA MARTÍNEZ, J.M. y SIERRAS ALONSO, M., op. cit., pp. 61-66. En la escritura de obligación se mencionaba la presencia del Padre Eterno y del Espíritu Santo, figurando aquel en el segundo diseño y posiblemente la paloma estuviera en el reverso, aunque en este último dibujo se ha eliminado la imagen mariana (NIETO FERNÁNDEZ, A. *Orihuela en sus documentos. I. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia: Instituto Teológico de Murcia, 1984, pp. 152-154, 170; SÁNCHEZ PORTAS, J., op. cit., pp. 442-445; SANTIAGO GODOS, M.V. “El dibujo para obras suntuarias”. *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad, 2003, pp. 537-552). La que trazó Mateus Vicente para el monasterio cisterciense portugués de Lorvão fechado en los años ochenta ofrece la peculiaridad de presentar un doble baldaquino. En la base, el primero acoge el

modelo es el mismo que el de la pieza conservada en Siruela, en Badajoz, y realizada en 1722 por Neyra, artista de Toledo⁵². Podía suceder que la imagen mariana ocupase el astil sin el dosel de la arquitectura que la resguardase. El tema inmaculista fue el más frecuente y, muchas veces, se trataba de piezas mexicanas que habían llegado a la Península⁵³. También se incorporaron santos diversos⁵⁴.

La solidez de la base a veces se contrarrestó visualmente evitando el carácter macizo de la misma al utilizar un entramado calado y tuvo su momento sobre el tercer cuarto del siglo XVIII. Singular fue el diseño del pie de la custodia del Seminario conciliar de la Inmaculada y San Dámaso de Madrid, fechada en la década de los sesenta y con fuerte influencia italiana, donde las formas se ondulan en la base y se abren dejando un amplio espacio diáfano en el que se sitúa el cordero de los siete sellos⁵⁵. También estructura con baldaquino que deja un ámbito vacío para colocar la Última Cena es la de la Capilla Real de Granada.

En la custodia de Santiago de Orihuela, el orbe se sitúa sobre una nube con serafines, que sirve de pedestal a la figura de la Fe que con los ojos vendados lleva la cruz en la mano izquierda y alza la derecha sobre su cabeza para sostener el cáliz rodeado de la corona de espinas⁵⁶. Se repite en otras obras valencianas tardías la introducción de la copa del cáliz sobre la figura del astil, sirviendo de base al expositor. Es atributo de la Fe sobre la que se eleva y redonda en la definición de custodia que por entonces daba Esteban de Terreros y Pando: “vaso sagrado, para guardar, exponer al público la Hostia consagrada”⁵⁷.

Una variedad importante es la constituida por ciertas custodias del italiano afincado en Murcia Carlos Zaradatti, especialmente las de la Asunción de Molina de Segura (lám. 2-3) y Santa Ana de Murcia (lám. 7). Se constata el esfuerzo de

cordero de los siete sellos acompañado en el exterior del mismo por las Virtudes Teologales y el segundo en el astil ampara al pelícano, símbolo eucarístico por excelencia (BORGES, N. Correia, “As intervenções de Mateus Vicente de Oliveira no Mosteiro de Lorvão, *Actas II Congresso Internacional do Barroc*. (Porto 2001). Porto: Faculdade de Letras de Universidade, 2003, pp. 617-624, cita pp. 623-624).

52 MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. “Custodia”. En: *Corpus...*, op. cit., pp. 366-367.

53 Se conserva una pieza de México del segundo tercio del siglo XVIII existente en Santa Clara de Toledo (PANIAGUA PÉREZ, J. En: *Corpus...*, op. cit., pp. 378-379).

54 Santa Catalina en la iglesia de su nombre en Tacoronte, Santo Tomás en Santo Domingo en La Laguna, San Francisco de rodillas y con las manos elevadas se presenta en una asturiana fechada en 1757 (KAWAMURA, Y., op. cit., pp. 145-146), etc.

55 CRUZ VALDOVINOS, J.M. “Custodia”, En: *Valor...*, op. cit., pp. 156-157. Ciertos modelos sicilianos muestran soluciones semejantes, por ejemplo, la pieza de 1737 de Caltagirone (DI NATALE, M.C. (ed.), op. cit., p. 293).

56 FRANCÉS LÓPEZ, G. “Orfebrería barroca en la Gobernación de Orihuela”. En *El Barroco en Tierras Alicantinas. Arte Religioso. Pintura y platería*. Catálogo de la exposición. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1993, pp. 83-146, cita p. 118-121; SÁNCHEZ PORTAS, J., op. cit., pp. 484-485; PENALVA MARTÍNEZ, J.M. y SIERRAS ALONSO, M., op. cit., pp. 126-129.

57 TERREROS Y PANDO, E. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Edic. facsímil. Madrid: Arco Libros, 1987, II, pp. 584-585.



LÁMINA 7. Carlos Zaradatti. Custodia del Monasterio de Santa Ana de Murcia. 1791.

ordenación de las figuras de las Virtudes, con la Fe arrodillada sobre una nube que se erige sobre la esfera terrestre en el astil y la Esperanza y la Caridad en la base⁵⁸. El artista distribuyó las esculturas evitando soluciones sencillas y optando por su emplazamiento en los extremos del pie⁵⁹. Con una visión frontal dominante, las dos Virtudes Teologales y el niño que acompaña a una de ellas se ordenan como grupo, aunque manteniendo su autonomía. Se trata de unidades independientes que se adicionan con leves juegos de profundidad. Destacan por su corporeidad y se evita la monotonía al representarlas con dinámicas y variadas posturas y ademanes. Es posible que se puedan rastrear ciertos ecos en los grandes monumentos funerarios italianos del Barroco, particularmente en lo que se refiere a la composición triangular y disposición de las Virtudes⁶⁰.

La custodia de Fortuna de Murcia cierra un ciclo⁶¹. Se simplifica y queda sola la Fe con gesto grandilocuente y brazos extendidos, con una disposición similar a la que ya había efectuado con anterioridad Zaradatti, aunque sustituyendo la esfera por trono de nubes con querubines que recuerda caracterizaciones afines a ciertas piezas de Francisco Salzillo, aunque sin olvidar referentes italianos⁶².

58 Rivas Carmona las ha relacionado con los pasos procesionales (RIVAS CARMONA, J. “La orfebrería barroca en Murcia”. En: *Murcia Barroca*. Catálogo de la exposición. Murcia: Ayuntamiento, 1990, pp. 88-91. CANDEL CRESPO, F. *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1999. MELGARES GUERRERO, J.A. “Catálogo de orfebrería”. En: *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Editora Regional, 1983, pp. 317-339. HERNÁNDEZ MIÑANO, J.D.; GONZÁLEZ CABALLERO, F. y BELTRÁN CORBALÁN, D. *Orfebrería religiosa en Molina de Segura, siglos XVII al XX*. Molina de Segura: Ayuntamiento, 1998; SÁNCHEZ JARA, D. *Orfebrería murciana*. Madrid: Editora Nacional, 1950).

59 Se trata de un fenómeno generalizado. Puede recordarse, en este sentido, una pieza significativa portuguesa debida a Luis Antonio da Silva Mendonça y fechada en 1796-1797 con destino a la Orden Tercera de San Francisco. En los ángulos de un alto pedestal triangular se emplazaron las tres Virtudes sentadas sobre la moldura inferior del mismo (SOUSA, G. de Vasconcelos e. *E Ouriversaria da prata em Portugal e os mestres portuenses. História e sociabilidade (1750-1810)*. Porto, 2004, pp. 479-480).

60 Ciertas custodias sicilianas del último cuarto del siglo XVIII llegaron aún más lejos al presentar una disposición atrevida y desafiante de las figuras en el astil, superando la dificultad que significaba disponer un grupo sin una base sólida. La del Museo de Caltagirone lleva La Anunciación y la del Seminario en la misma localidad muestra a Daniel en el foso de los leones (DI NATALE, M.C. (ed.), op. cit., pp. 341, 345).

61 Como la última de la serie de Zaradatti, fechada en 1796.

62 Un caso distinto es el arca eucarística con custodia donde figuran relieves con los temas habituales y el astil suele ser menos rico y puede ser sustituido en función de las celebraciones litúrgicas por otras piezas, caso de la parroquia de San Juan de Hinojosa del Duque, en que la imagen del titular del templo desplaza a la custodia cuando no se requiere para ser utilizado como Monumento de Jueves Santo (NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F., op. cit., pp. 128, 129).

IV. CONSIDERACIONES FINALES

La presencia de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII fue determinante para la configuración de los modelos que se impusieron y alcanzaron las experiencias más innovadoras en la Corte y en tierras españolas de Salamanca, de Andalucía y del Mediterráneo. Sus creaciones irradiaron a otros talleres, combinándose con las prácticas locales y con las emanadas de las piezas procedentes de Hispanoamérica y de otros centros de actividad europeos, particularmente italianos, que llegaron a la Península y fueron imitados al tiempo que sirvieron de estímulo para renovar las fórmulas habituales.

La custodia portátil se hizo eco de los cambios tenidos en la escultura, con una destrezas que en lo pequeño permitía el arte de la platería, culminando todo un proceso de renovación, pero a su vez influyendo sobre aquella disciplina. El entendimiento de la escultura se manifestó más allá de los valores formales en la soltura para disponer y organizar las efigies con las dificultades que acarrea, en las cualidades escenográficas, en los juegos de unas composiciones que no olvidaron la belleza del conjunto y los detalles de las partes, en la disposición de las imágenes con el decoro debido y con la indumentaria delatando, en ocasiones, las calidades de las telas y jugando con la situación del oro, la plata y los materiales preciosos en unos lugares u otros, con el simbolismo del color y con un ornamento escultórico concordante y adecuado.

La prodigalidad de la escultura con la pluralidad de opciones en su interpretación contribuyó a dotar de magnificencia y a remarcar los programas desarrollados de exaltación y triunfo de la Eucaristía dentro de la dimensión de la fiesta, el espectáculo y la escenografía barrocos con su gusto por lo sensorial, en un objeto litúrgico como es la custodia que habla de valores espirituales y doctrinales.

El maestro platero de la Catedral de Murcia

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Que duda cabe que de aquellos oficios artísticos vinculados de manera ordinaria y permanente, por razones obvias, a una fábrica catedralicia, (alarifes, carpinteros, músicos, sastres, bordadores o plateros), el destinado a atender las continuas necesidades del ajuar litúrgico de metales preciosos adquiere a la hora de abordar el contexto de las artes suntuarias de un determinado territorio diocesano un carácter excepcional, incluso decisivo, en el desarrollo de las mismas al encauzarse con frecuencia a través de su actividad los parámetros artísticos y estéticos más llamativos que las caracterizarán a lo largo de un periodo concreto. La figura del platero de la catedral cobra en este sentido una extraordinaria importancia, especialmente en aquellas zonas periféricas, que alejadas de los grandes centros del poder tardan en asumir la recepción de las nuevas modas, formas y gustos que constantemente encuentran acogida en las grandes urbes en las que radica o bien la Corte o bien la alta nobleza civil y religiosa, siempre

1 Son ya varios los trabajos que, a la hora de abordar el panorama de la platería de un determinado territorio, han dedicado un amplio capítulo a la figura de este maestro catedralicio y a sus más o menos relevantes aportaciones, deteniéndose en la trascendencia de su actividad y de su relación con el entorno de la Catedral y con la sociedad en general en la que se contextualizarán. En este sentido, y destacando tan sólo aquellas aportaciones más llamativas, hay que mencionar el ejemplar estudio de J. ALONSO BENITO y M^a. V. HERRANZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XIII-XX)*, León, Universidad de León, 2001. Igualmente son muy sugerentes las recientes aportaciones de M^a del M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M^a R. TORRES FERNÁNDEZ, “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)”, “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII” y “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro”, publicadas sucesivamente en estos *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, 2003 y 2004.

expectantes de novedades¹. De esa manera, y al igual que sucede en otras actividades, el prestigio del cargo y la responsabilidad asumida por aquel que detenta el nombramiento del Cabildo catedral se convierten, con mucha frecuencia, en garantes de un trabajo bien hecho y más que digno ante una clientela ajena, la mayor de las veces, al discurso estético más reciente. Por todo ello, alcanzar y detentar ese cargo, el de maestro platero de la Catedral, se convertirá en la mayor aspiración de muchos artífices que verán en ese nombramiento no sólo el ambicionado prestigio y el reconocimiento profesional a su arte sino también, y muy en especial, la seguridad de cruzar el umbral que separaba la siempre amenazante miseria de la simple pobreza con visos de prosperidad que le conferiría el servicio a la Fábrica Mayor. El desempeño de la maestría catedralicia en esta especialidad reportaba además de esos pequeños, pero seguros, ingresos, de todos conocidos, procedentes de la necesaria adecuación, arreglos y aderezos de la colección catedralicia, que en todo momento debía ofrecer la vistosidad y compostura requerida a su rango y destino, aparejaba además unos más que sustanciosos encargos derivados no tanto de la propia fábrica catedral, que también, sino muy especial del entorno diocesano, ya para servicio litúrgico, ya para las necesidades domésticas y suntuarias de la oligarquía local, eclesiástica o civil, que por cercanía, amistad, status o favor personal depositaran su confianza en este servidor catedralicio atentos a su posición hegemónica sobre los restantes miembros del oficio. Acceder al cargo será, por tanto, la meta última a conseguir por parte de muchos plateros, argumentando para ello no sólo la valía y pericia de su trabajo sino incluso su apremiante necesidad económica y la acuciante situación familiar. En el caso de la maestría de la Catedral de Murcia, y como en tantas catedrales de similar rango, la persona que llega al desempeño de la misma adquiere un talante de notable consideración entre la sociedad con la que convive, extendiéndose su actuación no sólo al entorno de la capital diocesana, sede del templo, sino en realidad comportándose casi como un maestro mayor diocesano, de manera muy similar al maestro mayor de arquitectura, capaz de dirimir en cuestiones y encargos relevantes que afectan a la totalidad del territorio de la diócesis; su inclusión tras el nombramiento en una pequeña elite artística constituirá la mejor carta de presentación ante los posibles trabajos para los que va a ir siendo reclamado, al tiempo que será también con frecuencia el agente que asume los encargos oficiales derivados de las visitas episcopales al territorio jurisdiccional de la sede cartaginense. Sin olvidar su frecuente promoción a otro tipo de responsabilidades, como las de fiel contraste de oro y marcador de plata, lo que supuso siempre un escalafón más en cuanto a su preeminencia pública. Casi es posible hablar, al menos en lo que afecta a Murcia, de un artista, que independientemente de la calidad de sus trabajos, consolida formas y estilos, impone pautas estilísticas y rige a su manera la configuración precisa en cuanto a criterios estéticos de muchos de los repertorios litúrgicos del obispado. Lo que es bueno para la Catedral es, obviamente, bueno para el resto de la diócesis.

Lo dicho se hace especialmente determinante a partir de los primeros años del siglo XVII, es decir, en plena renovación contrarreformista, que es cuando indiscutiblemente se puede afirmar que se concreta y se define la figura de este maestro platero afín a la Catedral. Es cierto que la figura del platero es innata al templo, por las propias necesidades del mismo, pero a pesar de la escasa documentación conservada, es posible que escasa por la corta demanda, cabe pensar que durante la Baja Edad Media y buena parte del siglo XVI sus trabajos en la Catedral de Murcia fueron actuaciones esporádicas e intermitentes derivadas de puntuales encargos y dado lo limitado del repertorio litúrgico pudo resultar innecesario el contar en nómina con un trabajador especializado en tales menesteres que, habitualmente costosos, generaban altos gravámenes a las finanzas catedralicias, orientadas entonces en otras empresas más llamativas e incluso urgentes como el propio edificio Catedral y su dotación mobiliar, incluidas sus necesidades musicales, principales objetivos del Cabildo durante esos siglos señalados. Al mismo tiempo tampoco se podía ser pródigo en la promoción de obras de plata, de las que siempre estuvo tan necesitada la Catedral, a juicio de los canónigos, cuando también era necesario atender otras parcelas suntuarias, igualmente imprescindibles y tanto o más costosas, como la dotación del ajuar textil, tarea que como ya se señaló en su momento supuso para la Catedral murciana desde finales del siglo XV uno de sus empeños más arduos y que conllevó la libranza de importantes sumas que fueron a parar en lujosos terciopelos y brocados así como en los bordados que los engalanaban. Compaginar toda esta actividad artística y, lo que es más importante, financiarla, supuso un menoscabo para las actuaciones de los plateros en el templo y por ello no es de extrañar que las breves referencias al respecto, y a los que las asumieron, apenas dejen entrever sino una intervención destinada a atender lo meramente urgente, sin exceder en alardes, y que para ello se llamara arbitrariamente a maestros indistintos, ya a los pocos asentados en la ciudad ya a los itinerantes, cuyos trabajos tan sólo merecieron una breve reseña en los libros de cuentas de la Fábrica Mayor. Incluso en estos momentos, sobre todo durante buena parte del siglo XVI, cuando más premura surgió para satisfacer la demanda de objetos de plata, se llegó a comprar obra ya confeccionada, usada o destinada para otro lugar que se ofertaba a la Catedral a causa del fallecimiento de su antiguo propietario, generalmente algún eclesiástico de renombre, o bien se proveían de los siempre sustanciosos expolios episcopales, generando tanto una como otra vía la llegada a la sacristía de obras singulares y sumamente novedosas². Indiscutiblemente mucho tuvo que ver

2 Para el complejo entramado de los expolios episcopales, todavía no suficientemente valorado como vehículos de transmisión de formas, modas y estilos a través de los objetos que se legaban, puede consultarse, aunque referido tan sólo al ámbito de la diócesis de Cartagena y concretado en el campo del textil litúrgico, el estudio de 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, págs. 94-105.

en todo ello el impacto de Trento y los efectos derivados de esa importancia concedida por el Concilio al cuidado y especial brillantez de los objetos para el culto³. Obispos como Sancho Dávila y el propio Cabildo catedralicio agilizarán, incluso apresuradamente, la adquisición de plata para la liturgia catedralicia, en un programa sin precedentes en lo suntuario, atendiendo los diferentes frentes del mismo, dando como resultado que en un relativamente corto periodo de tiempo la sacristía murciana no sólo hubiera engrosado su ajuar con un alto número de piezas, algunas hasta entonces inexistentes al menos en la materia preciosa requerida por cánones y decretos, sino que a su vez el repertorio vino a ajustarse al gusto renacentista en boga, reemplazando a la vieja colección medieval, de la que apenas si ha llegado algo en la actualidad, concretado en sencillas piezas góticas, de estirpe levantina, restos a todas luces de ajuares procedentes de las capillas particulares de la Catedral⁴.

Y con este rico panorama, crecido y cuantioso, elaborado a través de mandatos, sugerencias y donaciones, se encuentra el capítulo de la Catedral al iniciarse el siglo XVII, momento en que empiezan a figurar en los libros los primeros pagos periódicos y regulares a un determinado maestro que llevan a pensar en la concreción de una figura, la del platero de la Catedral, con funciones precisas, tales como el cuidado y mantenimiento de ese sustancioso ajuar así como intervenciones oportunas para el exorno de la nueva custodia con motivo de las festividades eucarísticas tal como exigía el nuevo espíritu devocional, proclive a los grandes montajes teatrales y de grave espectacularidad, donde el objeto de plata va a jugar un papel determinante al encontrar allí su perfecta ubicación para asombro de los fieles⁵.

El que parece inaugurar este nuevo cargo no es otro sino el maestro Alonso Cordero, un personaje curioso, no tanto por su actividad como platero, prolífica hasta cotas todavía insospechadas, sino por estar continuamente en constantes negocios agrícolas y de tráfico de esclavos que depararon, como es lógico, una incesante documentación notarial en la que se registraron sus ventas y compras, sus idas y venidas entre Murcia, Granada y Orán. Ese complejo entramado económico que vislumbra a un hombre dinámico y con afán de prosperar incluso de

3 Este momento y lo que significa para la platería de la Catedral ha sido concienzudamente analizado por J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias" en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 515-536.

4 La frenética actividad que se da a lo largo del episcopado de don Sancho Dávila (1591-1600) para dotar a la sacristía catedralicia tanto en el terreno de la orfebrería litúrgica como en la dotación textil queda recogida en M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, págs. 246-348. Poco se sabe de las piezas que configuraron el ajuar medieval, restos de aquel puede ser el cáliz llamado "del Ave María", estudiado por J. RIVAS CARMONA en el Catálogo de la Exposición *Huellas*, Murcia, 2002, pág. 286.

5 J. RIVAS CARMONA, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia", *Imafronte*, nº 15, 2000-2001, págs. 291-309.

enriquecerse debió generarle un sinfín de muy buenas relaciones, con lo más granado de la sociedad del viejo reino murciano, que puede muy bien justificar el alto número de encargos recibidos procedentes de los más variados puntos de la geografía diocesana así como su promoción al cargo de confianza como platero del Cabildo e incluso del Concejo de Murcia, que vio en él la persona oportuna para hacerse cargo de la iniciativa en plata más ambiciosa que jamás antes se acometió en Murcia, el tabernáculo de plata de la patrona, la Virgen de la Arrixaca. Esta obra, de más de cien marcos de peso, era concertada el 31 de mayo de 1606⁶, a pesar de que acontecimientos extraordinarios, como la falta de fondos para su financiación y la marcha del maestro a Orán, seguramente motivada por el más provechoso comercio de esclavos, impidieron su feliz culminación que habría de esperar a mejores tiempos.

Sin duda alguna, en la obtención de ese trabajo debió pesar, y mucho, su ejercicio como platero de la catedral así como la extensa obra que desde las últimas décadas de la anterior centuria había ido dejando por diferentes templos, parroquiales y conventuales, con gran éxito a tenor esa ingente producción. Y aunque nada se sabe no ya sobre su origen y procedencia sino incluso sobre su posible formación como platero, lo hasta ahora conocido de su mano, caso de la cruz parroquial de Moratalla, uno de sus primeros trabajos documentados, encargada en 1592⁷, o la que se le ha atribuido de la iglesia de Santo Domingo de Mula⁸, revelan un artífice anclado en la tradición, que gusta repetir e inspirarse en modelos ya consagrados y que apenas si se hace eco del manierismo vigente desde muchas décadas atrás, del que tampoco fue ajeno el taller de Murcia, al tener un excelente representante en la figura del platero Miguel de Vera, extraordinario artífice atento a todas las novedades del momento y cuyos trabajos merecieron la llamada del cabildo de la Catedral de Orihuela, que depositaría en Vera la responsabilidad de la hechura del espléndido ajuar contrarreformista de aquel templo.

Pero, a pesar de ese alejamiento de Cordero de las corrientes más actuales, el trabajo como platero fue siempre abundante y muy respetado entre sus contemporáneos, adjudicándose buena parte de los mandamientos episcopales resultantes de las visitas pastorales. Su primera obra documentada, en 1590⁹, tiene como cliente al convento de monjas de San Antonio de la ciudad de Murcia y fue un acetre con su hisopo, al que seguiría una continuada labor para diferentes templos de los territorios que la orden santiaguista poseía en el Reino de Murcia con la ya citada cruz de Moratalla (1592), la cruz menor de la parroquial de Caravaca, la procesional del

6 A. H. M. (Archivo Histórico de Murcia), Prot. 980, ff. 274v-275r, ante Alonso Enríquez.

7 M. GARCÍA GARCIA, *La Cruz Mayor de Santa María*. Cuadernos de Moratalla, nº 4, Murcia, 1992.

8 La atribución a Cordero fue señalada en el estudio de esta pieza con motivo de la Exposición *Huellas*, Murcia, 2002, pág. 348.

9 A. H. M., Prot. 585, ff. 278r-278v, ante Sebastián Sancho.

convento de San Francisco de esa misma localidad (1592) y la de la iglesia de Pliego (1593)¹⁰. Su tarea prosigue en años sucesivos materializando las necesidades parroquiales así como las de particulares: cáliz para Santa Eulalia de Murcia y un salero de forma triangular para don Pedro Mínguez de Zambrana (1593)¹¹; cáliz, incensario, naveta, vajajeras y dos lámparas para la Asunción de Hellín (1594)¹²; incensario y naveta para la parroquial de Alguazas¹³, juego de ampolletas para Santiago de Lorca y para la parroquia de Librilla (1595)¹⁴; cruz parroquial de San Pedro de Murcia y vajilla para el inquisidor don Laurencio de Flores (1596)¹⁵; juego de candeleros para Santa María de Cartagena y una corona imperial para una imagen de la Virgen propiedad de un eclesiástico de Mula (1598)¹⁶; lámpara y custodia para la iglesia de Santa Catalina de Murcia (1602); lámpara de plata para Santo Domingo de Mula, custodia, cáliz, caldereta e hisopo para San Juan de Lorca y juego de candeleros, lámpara y portapaces para la iglesia de Yecla (1603)¹⁷. La atención a tantos frentes, seguramente imposibles de atender por parte del maestro, le debieron obligar a comprar piezas a otros maestros foráneos, sobre todo de Córdoba, como descubren sus continuas deudas con el platero de aquella ciudad andaluza Miguel Jerónimo. Tal vez esa relación fluida con los maestros cordobeses pueda justificar que sea precisamente un cordobés, Juan Bautista Herrera, el llamado a suceder, después de un largo periodo de transición, a Cordero, tras el extrañamiento de éste de la ciudad de Murcia a partir de 1606, no sólo en el cargo de platero de la Catedral sino también en algunos de sus trabajos concertados, caso del ya mencionado tabernáculo de la patrona, cuya hechura se dilatará en el tiempo.

Entre la desaparición de Cordero y la llegada de Juan Bautista Herrera el puesto es ejercido por otra enigmática figura, Miguel de Enciso, hijo o pariente seguramente de un tal Pedro de Enciso, también de oficio platero, documentado en tierras de la hoy provincia de Albacete a finales del siglo XVI, como parecen indicar sus obras para la iglesia de San Juan de la capital manchega, para la que realizará en 1577 una naveta, hisopo y relicario de plata, así como los pequeños trabajos, tal vez por tener un taller itinerante a lo largo de esa extensa geografía,

10 A. H. M., Prot. 611, ff. 85r-85v, ante Pablo Torrente.

11 A. H. M., Prot. 611, ff. 57r-57v, ante Pablo Torrente.

12 A. H. M., Prot. 611, ff. 138r-138v, ante Pablo Torrente.

13 A. H. M., Prot. 464, ff. 330r-330v.

14 A. H. M., Prot. 380, ff. 218r-219r.

15 Vid respectivamente A. H. M., Prot. 402, ff. 205r-205v. y M. MUÑOZ BARBERÁN, "Los artistas y la vida cotidiana" en *Historia de la Región Murciana*, T. V, Murcia, Edi. Mediterráneo, 1980, pág. 438.

16 Vid. respectivamente A. H. M., Prot. 630, ff. 213r-213v, ante Juan Rodríguez de Castro y Prot. 550, ff. 266r-266v.

17 Respectivamente en A. H. M., Prot. 1843, ff. 156r-156v y ff. 389v-390r., ante Diego Pérez de Evia y Prot. 1248, ff. 236v-237r., ante Jerónimo García.

para la parroquia de la villa de Lezuza, ya en la vicaría de Alcaraz y arzobispado de Toledo¹⁸.

La vinculación de Enciso con la Catedral de Murcia se inicia en 1608, ya que el año anterior atendieron la rutina de la conservación del ajuar los plateros Ginés Izquierdo y Roque Muñoz¹⁹, éste último hijo de Bernardo Muñoz, un maestro de prestigio y responsable entre otras muchas piezas de la cruz mayor y custodia de la parroquia de Albacete²⁰. De Roque tan sólo es conocido lo aportado por Sánchez Jara al señalar que en 1602 concertó la hechura de dos custodias, una para San Antolín de Murcia y otra para la parroquia de Tabarra²¹.

Al igual que sucede con Cordero, es mucho lo que se desconoce sobre este tal Enciso quien, no obstante, se va a mantener en el cargo catedralicio hasta 1631, fecha en la que debió ser cesado de manera fulminante tras su agresión, cuchilladas incluidas, a un vecino de la ciudad llamado Diego Duarte y que le llevó a ser encausado criminalmente. Este incidente debió ser posiblemente también la causa de su cambio de domicilio, pues de la parroquia de San Bartolomé, donde radicó durante largo tiempo en las proximidades de la calle Platería, se trasladó a la de San Lorenzo, concretamente a la calle que iba desde la Puerta Nueva al Mercado, es decir cerca del convento de la Merced, en una zona más distante y alejada del centro urbano²². Durante ese tiempo de servicio a la Catedral se va erigir en una de las grandes figuras de la platería local al consagrarse con una serie de interesantes aportaciones, de las que se ha conservado alguna muestra, caso del portapaz de la Inmaculada del tesoro catedralicio²³, y que llevan a pensar que fue el maestro de la renovación, el que introduce en Murcia los aires cortesanos de sobriedad y de acentos tectónicos que dominaban en los grandes focos artísticos españoles desde el último tercio del siglo XVI. Su ascenso como artífice es paralelo a su ascenso social, pues se sabe que ejerció durante algunos años la mayordomía de la pujante y aristocrática cofradía del Rosario, correspondiendo a su mandato el dorado y pintura del retablo de la capilla mayor²⁴. A diferencia de su antecesor tuvo la suerte de recibir algún trabajo de importancia en los años de servicio al templo catedral,

18 A. D. A. (Archivo Diocesano de Albacete), Sig. ALB 143, Libro de Fábrica de San Juan de Albacete.1524-1583, f. 238v (Cuentas a 22 de julio de 1577) y Libro de Fábrica de la Parroquia de Lezuza 1577-1626, Cuentas desde 22 de enero de 1593 a 24 de febrero de 1595.

19 Todas las referencias a la vinculación profesional de los plateros aquí reseñados con la Catedral de Murcia están tomadas del A. C. M. (Archivo Catedral de Murcia) Libros 504 y 505, correspondientes a las cuentas de la Fábrica Mayor durante el siglo XVII.

20 A. D. A. Sig. ALB-143, ff. 282v-283r. La custodia de Bernardo Muñoz conservada en la parroquia, hoy catedral, de Albacete fue objeto de estudio por parte L. G. GARCIA-SAÚCO BELÉNDEZ, "La custodia del Corpus-Christi de San Juan Bautista de Albacete", *Al-Basit*, nº 3, págs. 37-49.

21 D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*, Madrid, 1950, págs. 22-23.

22 A.H.M. Prot. 1112, f. 59v, ante Juan Fernández de Heredia.

23 Fue objeto de un breve estudio en el Catálogo de la Exposición *Huellas...*, ob. cit., pág. 290.

24 A.M.U.B.A.M. (Archivo Museo de Bellas Artes de Murcia). *Rebuscos. Notas I*, pág. 67.

destacando no sólo el ya citado portapaz, compañero de otro desaparecido y que incorporaba la efigie del Salvador, y que son en realidad el broche de oro a su brillante carrera, pues fueron finalizados poco antes de su cese. De su ingente actividad en el oficio, al margen de lo catedralicio, tan sólo se pueden aportar, como en tantos otros casos, meras referencias documentales sobre los contratos suscritos con otras instituciones religiosas y que descubren un ámbito de actuación centrado en la ciudad de Murcia y sus alrededores. Así, se sabe que en 1619 suscribe el concierto para realizar una lámpara de plata para el convento de San Francisco²⁵; entre 1624-1625 realizó las cruces procesionales de los conventos de la Trinidad y El Carmen y sobre esos mismos años un viril y una caja para encerrar el Santísimo para la parroquia de Alcantarilla²⁶.

Serán dos los maestros destinados a sustituir a Enciso, al menos en el corto período que media entre 1631-1637. Uno de ellos, Juan Bautista Jiménez, tendrá un muy corta relación con la Catedral, ya que sólo atenderá a la conservación del ajuar durante un año, cayendo la responsabilidad del tiempo restante sobre Bartolomé Mingranel quien, además de correr con los trabajos propios del cargo, asumió la hechura de ciertos añadidos para los relicarios, por lo que cobró la suma de 15.996 maravedíes. Del resto de sus trabajos tan sólo se ha podido documentar la cruz parroquial de Casas de Ves (1624) y el jarro de plata que le encargó en 1631 don Gaspar Torreblanca²⁷.

Tras esa etapa de transición que sucede al ejercicio de Enciso se puede señalar el inicio de otra, mucho más significativa, que se inicia en 1638 con el nombramiento del cordobés Juan Bautista de Herrera como nuevo platero de la Catedral de Murcia. Su promoción al cargo debió de estar más que justificada por el éxito que tuvo que obtener tras culminar una serie de trabajos previos ejecutados tanto para el Cabildo catedralicio como para el Concejo de la ciudad. En realidad, su llegada a Murcia tiene mucho que ver con aquel viejo encargo hecho tiempo atrás a Cordero, la obra del tabernáculo de la Arrixaca. El artífice debió ser convocado a Murcia precisamente por esta gran empresa artística, ante la incapacidad de los maestros aquí afincados o bien ante la incredulidad de los patrones de la obra en que aquellos fueran capaces de obtener los resultados apetecidos. Por uno u otro motivo, o tal vez por los dos, lo cierto es que Herrera lleva a cabo el templete, labor que debió acometer en su taller de Córdoba entre 1625 y 1628, dando carta de pago del mismo a las autoridades municipales murcianas el 9 de octubre de ese último año²⁸. Durante el transcurso de su realización, y en sus idas y venidas desde

25 A.H.M. Prot. 2099, f. 301-301v.

26 A. H. M. Prot. 1220, f. 483-484, ante Ginés de Fullea y A.P. A. (Archivo Parroquial de Alcantarilla). Libro de Fábrica 1618-1708. f. 41.

27 A. H. M. Prot. 1287, f. 378, ante González de la Vega y Prot. 2123, f. 127.

28 N. ORTEGA PAGÁN, *Ecós del pasado y otros artículos (costumbres, instituciones y personajes de la historia de Murcia)*. Edición de: Antonio Vicente Frey Sánchez. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2004, págs. 276-278.

tierras de Murcia a las de Andalucía, debieron ir lloviéndole los encargos, tal vez en razón de su prestigio y al atractivo adicional de ser de fuera, mérito este último que viene a ser, con razón o sin ella, como una perenne fijación en la demanda artística murciana²⁹. Así, ya en 1625 contrató, a petición de don Esteban de Godoy, una gran lámpara para la entonces Colegiata de San Patricio de Lorca³⁰. Este trabajo es el primero conocido de una larga serie de obras de la más variada tipología que fueron encargándose a partir del entonces para las diferentes sacristías lorquinas. Tal vez de ahí proceda, y a la mano de Herrera correspondan, los restos de una cruz conservados en el Museo de Bellas Artes de Murcia, del convento de San Francisco de Lorca, que como otras piezas de igual origen fueron a parar a esa institución museística murciana tras la Guerra Civil³¹. La incesante demanda de trabajos, como la custodia y el portaviático para la iglesia de Alguazas (1629) o el juego de naveta, incensario y vinajeras para la parroquia de Alborea³², debió motivar mucho a Herrera para establecer taller en Murcia, de donde ya es posible que nunca se moviera, tras alcanzar en esta tierra su meta profesional, primero como platero de la Catedral, a partir de 1638, y más tarde como Fiel Marcador del Reino, cargo para el que fue propuesto en 1645³³, falleciendo seguramente no muchos años más tarde. La lazos entre Herrera y la Catedral de Murcia comienzan muy pronto, incluso antes de su acreditación como platero de aquella institución, pues ya en 1630 recibe la misión de labrar un importante número de ciriales dorados, que supusieron un alto desembolso para la Fábrica Mayor, al alcanzar su hechura más de diez mil reales³⁴, y con los que se culminaba el programa decorativo de exaltación eucarística que en aquellos momentos se venía llevando a cabo en la Capilla Mayor desde la llegada del obispo Trejo³⁵.

La desaparición de Herrera viene a coincidir con la etapa más trágica que vive Murcia y su reino a lo largo de todo el siglo XVII. A la gran peste de 1648 le suceden las terribles riadas de 1651, la tristemente recordada “de San Calixto”, y la de 1653, llamada de “San Severo”, que abocan en un desastroso panorama material y económico del que se tardará mucho en sobreponerse. No es de extrañar, por

29 Esta cuestión fue ya puesta de relieve por parte de J. RIVAS CARMONA, “La orfebrería barroca en Murcia” en *Murcia Barroca*, Murcia, 1990, págs. 88-91.

30 A. H. M. Prot. 1160, ff. 535-536, ante Jacinto Férrez.

31 La documentación sobre los trabajos de Lorca ha sido publicada y transcrita por M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍA, “Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca” en *Estudios de Platería*, Murcia, 2003, Universidad de Murcia, págs. 417-419. Sobre la figura de Herrera y su actividad anterior a su llegada a Murcia es sumamente interesante la reciente aportación de P. NIEVA SOTO, “Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, págs. 381-394.

32 A.H.M., Prot. 1778, ff. 150-150v, ante Melchor de Oviedo y A.H.N. (Archivo Histórico Nacional) Sección Clero, Sig. 56. Libro de Fábrica de la Parroquia de Alborea 1616-1662, f. 82v.

33 A. H. M., Prot. 1552, ff. 515r-515v, ante Miguel de las Peñas Torralba.

34 A.C.M. Leg. 521.

35 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto....ob. cit.*, págs. 47-53.

tanto, que a lo largo de la década de los 50 apenas haya mención no ya al platero catedralicio, figura ahora innecesaria e imposible de sufragar, sino a cualquier gasto suntuario concerniente al ajuar catedralicio, salvo los meramente imprescindibles para la continuidad de la liturgia en el templo. Sin embargo, la necesidad, y sobre todo las apetencias, por recuperar el esplendor de otros tiempos, para lo que vino bien el auxilio de protectores como el Cardenal Sandoval o las ayudas del Consejo de Castilla, motivaron al Cabildo a reinstaurar el viejo orden así como a intentar sustituir lo mucho perdido en la colección de objetos litúrgicos, sobre todo en plata y textil, en esos desastres. El maestro elegido como platero oficial será ahora Bartolomé de Hacha³⁶, abarcando su ocupación en los menesteres catedralicios entre 1658 y 1665 y, al igual que su antecesor, detentando desde 1659 el contraste público de la ciudad³⁷. A este artífice le tocará vivir momentos poco boyantes, ya que el intento de revitalizar la colección de plata, y sobre todo dotarla de alhajas dignas, con el aval de escasos recursos financieros, será poco menos que imposible. Y eso a pesar de tratarse de un artífice de cuidada técnica y de exquisita formación en el diseño tipológico. Su obra conservada, como el relicario del Lignum Crucis, realizado 1661, traduce y recrea unas formas que evocan ya indicios de lo barroco, aunque dentro de la correcta y tradicional formulación seiscentista³⁸. A dicho relicario habría que sumar lo realizado poco después, en 1665, para sustituir a los candeleros de Herrera, perdidos en la inundación o vendidos para sufragar reparaciones de más envergadura, y que debieron ser triste y paupérrimo remedo de los desaparecidos pues apenas si ascendieron a la cantidad de 385 reales, dato ya de por sí sumamente esclarecedor de cual era la nueva situación, si bien es cierto que corta vida llegaron a tener estos candeleros de Hacha, reemplazados en cuanto se pudo, una vez recobrada la bonanza económica, unas décadas más tarde, por los de Pérez de Montalto.

Tras desaparecer Hacha, bien por muerte o alejamiento de la ciudad, le viene a suceder en la maestría catedralicia el artífice Pedro Navarro Carreño, ocupando la plaza desde 1666 a 1687, es decir hasta poco antes de morir, ya que fallece en 1691. A tenor de lo conocido, gracias a la documentación conservada, se puede afirmar que se trata de un modesto artífice, sin casi pretensiones de vanidad profesional,

36 Sin embargo, el buen recuerdo que habría dejado Herrera a los canónigos les motivaría todavía el seguir manteniendo la vía cordobesa, preludio de lo que luego acontecerá en el siglo XVIII, como privilegiada a la hora del suministro de alhajas de cierto aparato. Así, se entiende que en 1658 se adquiriera al platero cordobés Nicolás de la Cruz Pastor una sacra de dos marcos de peso. Sobre la platería cordobesa en Murcia vease, J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en Murcia", *Imafronte*, Nº14,1999, págs. 251-272.

37 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El Fiel contraste de oro y plata de la ciudad de Murcia en la segunda mitad del siglo XVII" en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 621-634.

38 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de Prodigios. A propósito de tres relicarios de plata de la Catedral de Murcia", *Imafronte*, nº 14, 1999, págs. 202-203.

dedicado exclusivamente, al menos en cuanto a su relación con la Catedral, a la conservación y saneamiento, las llamadas “menudencias”, del ajuar, más bien del poco ajuar, de su competencia. Ni un solo pago figura a lo largo de su larga relación con la Fábrica Mayor que indique una contribución más sustanciosa que la ya reseñada, si bien es cierto que la Catedral puso sus ojos durante el tiempo que ejerció el cargo en otras miras, como fue la consecución de la gran custodia procesional. Aun así y por el testamento de este maestro, fechado en 3 de noviembre de 1691³⁹, se sabe que su taller, ubicado en la feligresía de San Bartolomé, como es costumbre entre los miembros del gremio de platería de Murcia, acumulaba un gran número de obras destinadas a satisfacer las necesidades y los gustos de la sociedad murciana, tanto en el terreno de lo piadoso (cruces de Caravaca y pequeños relicarios) como en lo estrictamente suntuario y doméstico (tembladeras, pimenteros, cajas, llaveros, cucharas, gafetes de capote, campanillas, juegos de hebillas, sortijas, arracadas, anillos, palillos y broches), indicando por su variedad y trabajo que debió ser un maestro acreditado y con una buena clientela, seguramente lo más selecto de la ciudad, que vería en el maestro de la Catedral lo más capacitado para complacer las más que discretas exigencias elegantes de una sociedad en todo alejada, en aquel momento, de los nuevos discursos que traían las modas del pleno Barroco.

El retiro de Navarro, seguramente motivado por enfermedad o por la imposibilidad de atender lo propio del oficio, trae consigo el nombramiento de Enrique Picard, un extranjero oriundo de Alemania, iniciándose así, con este maestro, otro gran momento para la platería de la Catedral, indicio del esplendor que recobrará esta actividad artística en Murcia a lo largo de la centuria siguiente⁴⁰. Su ascenso al cargo llegará a partir de 1689, ya que el año anterior es el platero Juan Martínez Galarreta el encargado de ocuparse de manera interina de todo lo tocante a la adecuación de la plata catedralicia⁴¹. Los motivos que elevaron a Picard, posiblemente no mucho tiempo más tarde de asentarse en Murcia, a tan relevante puesto son todavía desconocidos, aunque en ello algo tendría que ver su origen foráneo,

39 A.H. M. Prot, 1832, ff. 158r-160v, ante Miguel de las Peñas Torralba.

40 Una detenida panorámica de la platería de la Catedral de Murcia durante los siglos del Barroco, incidiendo en aspectos hasta ahora poco valorados, es la que proporciona J. RIVAS CARMONA, “Algunas consideraciones...” ob. cit., págs. 291-309.

41 Datos interesantes sobre este platero, biográficos y de trayectoria profesional, aporta el siempre valioso trabajo de F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1999, págs. 194-196. La relación entre el Cabildo catedral y dicho artífice fue al parecer bastante fluida y de mutua confianza como descubren los datos conocidos sobre la misma, incluyendo incluso algún encargo y transacción de cierta relevancia. Así, por ejemplo, entre 1687-88 fue dicho platero quien recibió el encargo de pesar y asesorar a los capitulares en la importante venta de objetos de plata viejos de los que la sacristía se tuvo que deshacer para pagar a los músicos de la Catedral, enajenándose entonces: un báculo, dos candeleros rayados, una salvilla, un juego de vinajeras, doce candeleros pequeños, una fuente, cuatro candeleros grandes y un jarro, alcanzando todo un peso de 471 onzas, equivalentes a la suma de 8.376 reales de vellón.

que debió llamar mucho la atención, así como sus relaciones, más o menos estrechas, con otros artistas, de similar procedencia, que como Nicolás de Bussy adquirieron un destacado protagonismo en la vida artística murciana en las mismas fechas. En realidad, estos maestros y, en este caso, Picard llamaría poderosamente la curiosidad de los canónigos, anhelantes como estaban de reforzar el tesoro catedralicio con piezas de aparato y de prestigio a tono con la custodia recién adquirida. Y todo ello a pesar de no cumplir Picard las expectativas que de él se esperaban, al menos no con la intensidad que hubiera gustado, pues a lo largo de su maestría catedralicia (1689-1721) fueron varios los maestros convocados por el Cabildo para contribuir con sus trabajos al enriquecimiento del tesoro catedralicio, despertando con ello el recelo del maestro alemán, continuamente quejoso del olvido a que se veía sometido a pesar de su leal y callado servicio al primer templo de la diócesis. De hecho, la contribución de Picard, no merece encendidos elogios, ni en su momento ni ahora, al menos si estos deben proceder del análisis de su obra conservada, los faroles para la carroza eucarística, realizados en 1700, y que responden a unos planteamientos más que discretos. En realidad, el gran momento de Picard debió ser los años previos al cambio de centuria, cuando todavía Murcia ofrecía en el terreno de la platería un panorama cuando menos desolador. De esa manera se explica sus intervenciones constantes en las grandes obras de ese momento, como el trono de plata de la Virgen del Rosario de Murcia, para el que dio diseño Bussy, o los variados adornos, lámparas y candeleros incluidos, para la capilla mayor de la parroquia de Peñas de San Pedro, a lo que se sumó un farol para el trono de la custodia de ese mismo templo⁴². Tal vez las razones para entender ese extrañamiento del platero de las iniciativas catedralicias sean su incapacidad para el trabajo de determinadas técnicas o únicamente que sus rivales, sobre todo el maestro Marcos Mariscotti⁴³, aportaran novedades más en consonancia con los deseos de los capitulares, pues en realidad Picard no dejaba de ser un maestro formado en la tradición seiscentista. De hecho, a pesar de sus protestas, no obtuvo el trabajo que, por muerte de Mariscotti, quedó por concluir en 1701, recayendo el mismo en los maestros Juan Martínez Galarreta y en el hijo del fallecido, Antonio. Sorprende por ello que nuevamente poco antes de su muerte reciba la misión, pero esta vez en compañía de su discípulo y yerno, José Grao, el llamado a sucederle en el cargo, de la hechura de las dos gigantescas lámparas que iban a servir en la capilla mayor y que merecieron la gratificación generosa del Cabildo y siendo la mejor carta de presentación de su heredero, ya admirado

42 A. P. P. S. P. (Archivo Parroquial de Peñas de San Pedro). Libro de Fábrica 1677-1717, cuentas a 6 de noviembre de 1692.

43 La labor de Marcos Mariscotti en la última década del siglo XVII supone una interesante aportación a la platería de la diócesis de Cartagena, recayendo sobre él trabajos como los correspondientes a la tramoya de plata que servía en el presbiterio catedralicio con motivo de la octava del Corpus, las bujías para la urna de los Santos Patrones o el juego de candeleros para ese mismo altar de la Catedral.

desde años atrás por su intervención en la reforma que llevó a cabo en el trono y templete procesional de la Virgen de la Arrixaca⁴⁴. Así se comprende que el Cabildo no se lo pensara mucho cuando Grao solicita, a la semana de morir Picard, la sucesión en el puesto, esgrimiendo “su inteligencia y habilidad bastante en el dicho oficio” así como al hecho de tener que mantener a sus dos cuñadas solteras, desamparadas con la muerte del padre⁴⁵. José Grao disfrutará de las ventajas de su empleo hasta 1735, coincidiendo con una de los momentos más gloriosos del ajuar catedralicio, que es dotado durante esos años de sus obras más suntuosas para la triunfante exaltación eucarística que se va a materializar en el presbiterio. Pero, curiosamente, ninguna de esas realizaciones fue llevada a cabo por el platero de la Catedral, se prefirió para ello a maestros de fuera como Lleó, aunque también a locales como el siempre reconocido Antonio Mariscotti⁴⁶. Sin embargo, José Grao supo sacar partido a toda esa extraordinaria serie de obras que iba acumulando el tesoro catedralicio ya que, a pesar de su pobreza intelectual, tuvo la inteligencia de asimilar la lección que deparaban todas esas novedosas piezas que recaían bajo su competencia. De esa manera el maestro actualizaría su anquilosada formación, materializando lo aprendido en su abundante producción para otros templos de la diócesis, incluso de más allá de sus fronteras, convirtiéndose de ese modo en el puente o vehículo para la transmisión de los nuevos valores estéticos que generan el avance de la platería murciana hacia el camino del rococó⁴⁷.

El otro gran mérito de José Grao es el haber formado a su hijo Antonio no sólo en las habilidades del oficio sino en la continua necesidad del aprendizaje constante a través del estudio y la observación de las obras de otros maestros. En este caso, y al igual que en otros conocidos como el de Nicolás y Francisco Salzillo, la inteligencia del vástago supera con creces la del progenitor. Antonio Grao y Picard se convierte, por derecho propio, en la gran figura de la platería murciana, y también con toda justicia mereció la confianza del Cabildo cuando solicitaba en 1736 la plaza vacante por la muerte de su padre⁴⁸. A diferencia de sus antecesores, la actividad de Antonio Grao en el tesoro catedralicio va a ser intensa al recaer sobre él, dado su gran prestigio y la alta calidad de sus trabajos, la misión de transformar todo el ajuar litúrgico en consonancia a los nuevos tiempos y a la

44 F. CANDEL CRESPO, *Los plateros en la Murcia...* ob.cit. pág 146.

45 A.C.M. Leg. 534.

46 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia” y R. CABELLO VELASCO, “Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia” ambos en *Verdolay*, nº 6, 1994, págs. 153-159 y 161-168 respectivamente.

47 En su momento ya se señaló la trascendencia de la figura de José Grao como el auténtico renovador de la platería de la diócesis de Cartagena, sobre todo con la revitalización de una tipología de ostensorio, de marcado origen cortesano, llamado a tener gran porvenir en tierras murcianas: M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pág. 202.

48 A. C. M. Leg. 661.

nueva imagen que se pretendía dar a la Catedral, como bien demuestra el Imafrente. Así, la capilla mayor y el servicio de la misma estarán también en las miras de un Cabildo deseoso por engrandecer e ilustrar convenientemente la idea de un templo señero para la Fe católica hispana, por lo que se inicia una constante demanda de suntuosas piezas de plata, tales como navetas, bandejas y fuentes, vasos de óleos, relicarios, molduras y cornucopias, frontaleras y cruz mayor que se compaginan con aquellos otros trabajos destinados a la procesión del Corpus, como los doce ramos de azucenas o la rejilla para el adorno de la carroza eucarística, que como imagen itinerante del templo catedral también se remoza a tono con la etapa de renovado esplendor en el que está inmerso el Cabildo murciano⁴⁹. Toda esa labor, y el éxito de la misma, le fue labrando paralelamente a Antonio Grao una notable consideración entre sus contemporáneos, que le llevará a ser reclamando por todo ello para la dotación de las grandes alhajas de las sacristías parroquiales y conventuales de la diócesis, embarcadas también en la renovación rococó que se produce a lo largo de esa centuria y que hacen de este maestro el auténtico promotor del gran taller de platería que se va a generar en Murcia durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su obra incluso traspasa las fronteras del obispado y culmina con la elaboración del espléndido frontal de plata y técnica mixta (terciopelo, bronce y cristal) que engalanará el presbiterio de la Catedral de Orihuela a partir de 1763 y que es el resultado de la reinterpretación actualizada que hace Grao de aquel otro que el valenciano Gaspar Lleó realizó años atrás para la Catedral de Murcia⁵⁰. La estela de los Grao se mantendrá en la figura de Rafael Proens, cuñado de Antonio, quien se hace cargo de los asuntos del taller al fallecer este último en 1765. De inmediato será su mujer Baltasara Grao quien solicite en nombre del maestro la plaza vacante con el fin de mantener la tradicional vinculación que unía a su familia con la Fábrica Mayor. Contaba para ello con un buen aliado, el racionero Marín y Lamas, protector de Proens, quien había recibido algunos años antes por parte de ese ilustre y acaudalado eclesiástico el encargo de la hechura del arca de plata para las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina con la que el canónigo contribuyó para mayor realce del programa decorativo del presbiterio catedralicio⁵¹. Esa buena recomendación y su destreza en armar y desarmar la custodia del Corpus fueron suficientes cartas de presentación para obtener la plaza deseada, cuyo nombramiento se ratificaba el 16 de mayo de 1766.

49 J. RIVAS CARMONA, “Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII” en *Literna Scripta, in honores prof. Lope Pascual Martínez*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 891-917. Sobre la remodelación del trono eucarístico procesional llevada a cabo a lo largo del Setecientos ver M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La custodia del Corpus...” ob. cit., págs. 354-361.

50 Sobre el frontal de Orihuela véase el estudio correspondiente incluido en el Catálogo Exposición *La luz de las imágenes. Orihuela*, Alicante, Generalitat Valenciana, 2003, págs. 482-483.

51 A.C.M.Libro de Actas 1745-1748, Lib. 42, f. 452v. Además sumó a su magnificencia un “viril de oro para la custodia grande”.

Como su predecesor, Proens seguirá beneficiándose de la prosperidad económica y cultural por la que atraviesa Murcia y que se traduce en la continuidad de los trabajos de platería para la sacristía catedralicia y para tantas otras de las diócesis, aunque perjudicado por el progresivo ascendente de plateros y obras de plata procedentes de otros puntos geográficos, sobre todo Valencia, Córdoba y Madrid, que hacen acto de presencia en Murcia imponiendo a Proens y a los restantes plateros locales una más que obligada puesta al día. Ésta se advierte en el progresivo afianzamiento de unas formas más depuradas y cortesanías, con deslumbrantes efectos cromáticos y rítmicos, todo lo cual queda perfectamente resumido en los portapaces que Proens realiza en 1771 para la Catedral o en los que dos años después entregara a San Patricio de Lorca y que lo descubren como un artífice de calidad capaz de hacer frente al reto de las nuevas modas⁵². Por desgracia poco ha llegado, salvo los mencionados portapaces, de la actuación del platero en el ajuar catedralicio, a pesar de que se hizo cargo de algunos objetos de valía como un jarro de plata o el rico relicario destinado a acoger las reliquias del franciscano murciano Andrés Hibernón tras su beatificación en 1791, objetos ambos que integraron parte del amplio lote de plata ofrecido, años después, por la Fábrica Mayor para los gastos de la guerra contra el invasor francés. Pero, además de esas pequeñas piezas, a Proens también le correspondió otras tareas concernientes a su cargo como servidor de la Catedral, como fue la renovación del tabernáculo del altar mayor, concretamente el arca que presidía aquel gran triunfo diseñado y tallado por Antonio Dupar, y cuyos trabajos fueron paralelos al bronceado de la mesa de altar, de lo que se ocupó el platero milanés Carlos Zaradatti⁵³, quien al poco, en 1794, casaba con la hija del viejo maestro de la catedral, Josefa Proens, colaboradora habitual en el taller paterno y conocedora de las técnicas del arte de la platería. No es de extrañar que de esa forma fuera el italiano el llamado a seguir los pasos del suegro una vez que éste falleció el 17 de agosto de 1794, asumiendo los trabajos pendientes y optando, sin rival alguno, al ambicionado puesto, en el que fue confirmado de manera inmediata⁵⁴. No en balde la meteórica carrera de Zaradatti, auspiciada por la protección dispensada por el prelado López Gonzalo, le había llevado al italiano en muy pocos años, concretamente entre 1788-1794, a acometer algunas de las alhajas más novedosas de toda la diócesis, caso de la mencionada

52 Los portapaces de Proens ha sido estudiados en la ficha correspondiente del Catálogo Exposición *Huellas*, ob. cit., pág. 290.

53 La adecuación de la nueva mesa del altar mayor corría por cuenta del obispo López Gonzalo y por ello fue elegido para tales menesteres el platero italiano ya conocido del obispo por haber llevado a cabo la hechura de la custodia con la que el prelado benefició a la comunidad de dominicas de Santa Ana de Murcia. (A.C.M. Actas Capitulares de 1794, ordinario de 14 de junio, f. 62v). Sobre la custodia de Santa Ana véase J. RIVAS CARMONA, "Las artes suntuarias en el Monasterio de Santa Ana" en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia, 1990, pág. 106.

54 A.C.M. Leg. 297. Memorial a 20 de agosto de 1795.

custodia de las Anas o la espectacular, modelo de aquella, que recibió la parroquia de Molina de Segura, sin olvidar sus trabajos para el Santo Hospital de Caridad de Cartagena o los realizados en la Catedral, como el ya citado, o la lámpara de la capilla del nuevo Beato. Todo ello, amén de su oportuno casamiento, le abrieron las puertas para escalar hasta el punto más alto de su profesión y consolidarse no sólo como el maestro de la Catedral sino como el artífice de moda, reclamado por todas las instituciones religiosas del territorio cartaginense (parroquias, conventos y muy en especial cofradías) para culminar o llevar a cabo los espectaculares programas suntuarios que se dieron, bajo pautas ya próximas a un rococó muy atemperado, casi de connotaciones clasicistas, entre los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, convirtiéndose los mismos en el espejo en el que se miran otras obras de maestros contemporáneos a él, caso del maestro valenciano afincado en Murcia, Antonio Gozalvo, quien se inspirará en la obra de Zaradatti al acometer la realización del ostensorio destinado a la parroquial de Alhama⁵⁵. Sin embargo, no pudo Zaradatti culminar el gran encargo que le hizo la Fábrica Mayor, las dos grandes lámparas de plata para el presbiterio catedralicio, colofón del ambicioso plan, frustrado en parte, para adecuar la capilla mayor, en realidad la totalidad del espacio central del templo, a los criterios académicos y al estilo que los representaba⁵⁶.

La realización de dichas lámparas, que como otras muchas piezas suntuarias que se proyectaron habían sido diseñadas por el tallista Diego García, fue frenada por los acontecimientos que se desencadenaron a partir de 1808, a lo que hay que sumar la muerte del maestro en 1811 a consecuencia de la epidemia de “peste amarilla”. Pero, curiosamente, reestablecida la paz y de nuevo en el trono Fernando VII, el Cabildo volvió a retomar la idea de aquellas gigantescas lámparas, enardecido además con la noticia de haberse salvaguardado la plata reunida para la obra y contando, además, con la experiencia y la colaboración de Josefa Proens, la viuda, quien responsabilizándose de la hechura consiguió contentar el deseo de los capitulares con tanto éxito que fue llamada para asumir la responsabilidad concierne al cargo de maestro platero de la Catedral, en el que permaneció un buen número de años⁵⁷. Incluso el Cabildo rechazó en favor de la nueva platera oficial

55 Durante mucho tiempo se ha venido atribuyendo dicha custodia, por una errónea lectura de las marcas, al platero Antonio Grau, algo imposible dado el estilo clasicista que ofrece la misma así como por incorporar el distintivo del Fiel Contraste (G coronada/86) de Murcia que se impuso tras el nombramiento en 1786 de Antonio Gozalvo para el desempeño de dicho cargo en el que permaneció hasta 1797. La secuencia de los Fieles Contrastes de Murcia a lo largo del siglo XVIII está documentada por C. TORRES-FONTES SUÁREZ, “El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, págs. 441-466.

56 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995, págs. 71-81.

57 Las lámparas realizadas por Josefa Proens fueron rehechas tras el incendio que asoló la Capilla Mayor en 1854 por el platero Jerónimo Torres, lo que impide en realidad valorar el trabajo de esta artífice. (A. VERA BOTÍ, *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, 1994, pág. 459).

otras peticiones cursadas por maestros locales para acceder al cargo, como la que en 1817 hacía el artífice Juan Casado para ser reconocido como tal a tenor de los trabajos pesados que él asumía en el cuidado de la custodia procesional, al no ser los más apropiados para la condición femenina dado el esfuerzo que requerían⁵⁸. Esta anómala situación se debió mantener hasta fechas próximas a la muerte de Josefa Proens, ocurrida en 1834, si bien ya en esos últimos años debió compartir obligaciones con Marcos Gil Manresa, en unos momentos en que muy debilitadas las finanzas catedralicias apenas si hay encargos de relevancia, salvo los meramente imprescindibles para paliar las grandes pérdidas ocasionadas en el Tesoro por las continuas contribuciones para la Junta Central o las que hubo que suministrar durante el Trienio Liberal⁵⁹. Así, la aportación de los maestros plateros de la Catedral a lo largo del siglo XIX no pasa de lo meramente modesto, dadas las circunstancias, aunque siempre respondiendo a una dignidad propia de lo catedralicio, como se descubre en la obra conservada del mencionado Marcos Gil Manresa⁶⁰, autor de los cuatro jarrones con ramos de azucenas para la carroza del Corpus⁶¹, o en la más elocuente y afortunada de su discípulo y heredero, José Carrasco Alpáñez, responsable del frontal de plata con que se dotó a la capilla mayor de la catedral tras el incendio de 1854 y para cuya obra se reaprovecharon planchas y elementos sueltos del desaparecido montaje suntuario levantado durante el Barroco⁶².

58 A.C.M. Leg. 690.

59 Un buen panorama del comportamiento de una platería catedralicia durante el siglo XIX, en este caso de la Catedral de Almería, es el suministrado por M^a. M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M^a. R. TORRES FERNÁNDEZ, “La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX)...” ob. cit., págs. 363-380.

60 Sobre este platero aporta datos biográficos F. CANDEL CRESPO, “Plateros murcianos del Siglo XIX”, *Imafronte*, nº 12-13, 1996-97, págs. 121-122.

61 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La custodia del Corpus...” ob. cit. pág. 362.

62 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La contribución de la familia Lucas...” ob. cit. pág. 158.

El programa iconográfico del Arca de los Santos Mártires de la parroquial de San Pedro de Córdoba

M^a ÁNGELES RAYA RAYA
Universidad de Córdoba

En la iglesia parroquial de San Pedro de Córdoba, reciben culto las reliquias de los Mártires desde que fueron halladas en 1575. La historia del hallazgo de estas reliquias es muy compleja y entra dentro del culto a las reliquias que se puso de moda en España en la segunda mitad del siglo XVI. Desde entonces hasta nuestros días, estas reliquias han recibido culto guardadas en un relicario, arca que ha sido cambiada en varias ocasiones, siendo la actual una hermosa urna decorada con relieves realizada por Cristóbal Sánchez Soto en 1790.

EL CULTO A LOS MÁRTIRES: HISTORIA DEL HALLAZGO DE UNAS RELIQUIAS.

La devoción a los Santos Mártires en Córdoba es muy antigua, perdiéndose en el tiempo cuándo realmente se inició su culto. La diversidad de pueblos que han ocupado la ciudad a lo largo de su historia ha favorecido el culto a las reliquias, ya que fueron muchos los que durante la denominación romana confesaron públicamente su fe; posteriormente, en época árabe, se vuelven a producir muertes cruentas ya que un número importante de cristianos perdieron su vida al no renunciar a la religión que profesaban. Los cuerpos, de estas personas que habían perdido la vida, se guardaban celosamente y se custodiaban como preciadas reliquias.

La tradición oral había transmitido que el lugar donde habían sido enterradas estas reliquias era la basílica de San Pedro, siendo frecuentes los intentos de

localización sin que las pesquisas realizadas dieran su fruto. Sería en 1575 cuando afloraran las preciadas reliquias. Este año se hicieron en San Pedro una serie de obras para consolidar el arco toral de la nave de la epístola que se había resentido; el 21 de noviembre apareció el sepulcro que guardaba las reliquias “*era de piedra labrada, de unas tres varas de largo, tres cuartos de ancho y vara y media de alto, con tapa y en ésta un agujero circular como de una tercia: dentro había unos quince cráneos e infinidad de huesos sueltos*”¹. Gobernaba la diócesis de Córdoba Fray Bernardo de Fresneda, quién recibió la noticia en Bujalance, lugar en el que se encontraba haciendo una visita pastoral. El obispo contó a Ambrosio de Morales cómo se había producido el hallazgo y le manda que comunique al rey la importancia de este hecho². El día 13 de septiembre de 1577 el Papa Gregorio XIII aprueba un Auto sobre el hallazgo de las reliquias mandando “que los santos huesos estuviesen elevados en un arca decente con reja para poderlos ver los fieles”³.

Mientras ocurrían todos estos hechos, en 1578, durante el episcopado de Fray Martín de Córdoba, tuvo lugar la aparición de San Rafael y de los Cinco Caballeros al Padre Roelas, con lo que se ratificaba que los huesos hallados en San Pedro pertenecían a los mártires. Algún tiempo después, en 1582, el Concilio provincial de Toledo ratifica el culto a las reliquias e identifica a los mártires Fausto, Januario, Marcial, Zoilo, Acisclo...⁴. La devoción a los Mártires fue creciendo de tal manera que en 1673 se forma una cofradía, con reglas e instituciones que fueron aprobadas por don Francisco de Alarcón y Covarrubias⁵.

LA PRIMERA CAPILLA ERIGIDA EN HONOR DE LOS SANTOS MÁRTIRES

Eligieron para colocar las reliquias la capilla de Santa Lucía ubicada en la cabecera, en el ábside del lado de la derecha, cambiando su advocación por la de los Santos Mártires. Se adecentó la capilla de acuerdo con la importancia de las

1 RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba, o sea Apuntes para su historia*. Córdoba, 1973. p. 186. La historia sobre la aparición de las reliquias ha sido recogida por diversos autores, coincidiendo todos ellos en la forma en que se produjo el hallazgo y como el sepulcro conservaba un hueco que cerraba con un cipo y como fueron reuniendo las piezas hasta que todas coincidieron y se supo que era el sepulcro de los mártires. Véase Martín de Roa: *Flos Santorum*. Sevilla, 1615.

2 GÓMEZ BRAVO, Juan: *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*. Córdoba, 1778. t. II, p. 489-502.

3 Idem p. 493.

4 Idem p. 495. Basándose en los escritos de Pedro Díaz de Rivas, Gómez Bravo menciona que hubo otros mártires: Perfecto, Argimiro, Cristóbal... y recoge que en San Pedro por haber sido catedral se recogieron todas las reliquias que había por las otras iglesias.

5 RAMÍREZ DE ARELLANO, op. cit. p. 231. RAYA RAYA, M^a A.: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980. p. 222.

devociones que allí se iban a venerar. Don Mauricio de Pazos y Figueroa, obispo de Córdoba, mandó adornar la capilla, costeando el retablo sobre el que puso su escudo, colocándose la Santa Arca con sus reliquias sobre el altar en un tabernáculo, el día 20 de noviembre de 1584.

Se construyó un altar donde colocar la urna con las reliquias, siguiendo las indicaciones de Gregorio XIII, que aconsejó que “los huesos estuviesen elevados en un arca decente con reja”⁶. Se hizo la mesa de altar con las piedras que componían el sepulcro en que se habían encontrado las reliquias⁷. Al lado de la mesa de altar existe una lauda con una inscripción en la que se puede leer: *En este altar está formado el mismo sepulcro de piedra donde hallaron reservada las reliquias y huesos de los Mártires de esta Iglesia y la llave de la tapa del agujero de en medio en que estaba metido el mármol de sus nombres se guarda en el archivo de los beneficiados de esta parroquia de San Pedro de Córdoba*. Sobre la mesa de altar se eleva un registro rectangular, enmarcado por pilastras, y sobre él un gran tondo enmarcado por dos figuras femeninas recostadas coronadas por un escudo episcopal, probablemente el de don Mauricio de Pazos⁸. Próxima al altar, había una hornacina con Nuestra Señora de Belén protegida por una verja de hierro⁹. Cerraba la capilla una reja de hierro. Aunque no sabemos con certeza como sería este cerramiento, si conocemos que terminaba con el escudo del obispo de Santiago, don Juan de San Clemente¹⁰, quién a su muerte, ocurrida en 1601, funda una obra pía en San Pedro y en la Catedral y “donó una arca de plata para las reliquias de los mártires que están en ella”¹¹.

Algunos años después, en 1644, siendo rector de San Pedro Bartolomé Ruiz de Mohedano, José Saravia pintó los muros de la capilla representando en ella los

6 GÓMEZ BRAVO, op. cit. p. 493

7 RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. M. *Indicador cordobés*. León, 1976. p. 152. da fe de que se utilizaron las piedras del sepulcro en la inscripción que hay en la pared.

8 Hoy sólo se conserva la huella de la existencia de este escudo, ya que ha desaparecido.

9 RAMÍREZ DE ARELLANO, op. cit. p. 231. Hoy se conservan a los lados del altar dos pequeños nichos con las imágenes de San Acisclo y Santa Victoria, que proceden de la ermita de los Mártires. Ramírez de Arellano dice que tradicionalmente la Virgen de Belén se cree perteneció a los hermanos Fausto, Januari y Marcial, y que es la misma imagen que hoy se venera en la nueva capilla bajo la advocación de Nuestra Señora del Arca de los Santos Mártires.

10 Escudo que hoy se conserva y está situado en la reja de la capilla del Santísimo Sacramento y Santos Mártires. Pensamos que la reja que cierra esta capilla pudo ser la de la primitiva capilla de los Mártires, ya que su estética coincide con los trabajos de rejería que se hacían hacia 1600. Al exterior remata en un Calvario en el que se representa a Jesús en la cruz entre María y San Juan; este grupo sirve de coronamiento al escudo del obispo de Santiago, el cual está encuadrado por dos figuras fantásticas.

11 GÓMEZ BRAVO, J.: op. cit. p. 569.

dieciocho mártires¹². Durante mucho tiempo fue esta la capilla de los Mártires, la cual se cambió de ubicación en el siglo XVIII, como veremos.

Hoy no existen datos acerca de ese arca que costeó don Juan de San Clemente, pero sí tenemos noticias de que el día 9 de marzo de 1626 Sánchez de la Cruz concierta hacer la urna para las reliquias de los Santos Mártires, urna que en opinión de Ortiz Juárez no llegó a realizarse¹³. La única urna que se conoce, con anterioridad a la que actualmente guarda las reliquias, aparece representada en un grabado de 1755 en que figura representado “*El altar verdadero del Arca que contiene Reliquias de 18 mártires Patronos y defensores de Córdoba; y se venera en la Parroquia del Sr. San Pedro de esta ciudad. Año de 1755*”¹⁴. El grabado no responde a las características estéticas de los últimos años del siglo XVI, más bien parece el altar adornado según el gusto dieciochesco, propio del año en que se realizó la plancha. Muestra la urna rectangular con tapa abombada, coronada por un tondo decorado con una cruz y rodeado de rayos; todo ello enmarcado por un dosel ornamentado con lengüetas. A ambos lados, cartelas con mitra episcopal y pez con báculo. En la parte de abajo cartela barroca con la inscripción y el anagrama de San Pedro, la tiara y las llaves. Por otra parte existe la referencia de que la urna, anterior a la actual, era de cedro con chapas de plata¹⁵.

ENCARGO DE UN RELICARIO

Junto a estas noticias y documentos gráficos, existe un contrato notarial por el que Tomás Jerónimo de Pedrajas se compromete a realizar para la cofradía de la reliquia de los Huesos de los Santos Mártires de la parroquial de San Pedro, un arca de plata para colocar dichas santas reliquias. El documento fue firmado en Córdoba el día 14 de noviembre de 1733 ante el escribano don Diego de Cáceres, actuando por una parte Tomás Jerónimo de Pedrajas y por la otra don Manuel Cuadrado Velarde, presbítero, su hermano mayor¹⁶.

12 RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: op. cit. p. 230. Ramírez de Arellano completa esta información indicando que sobre el círculo de la parte superior puso la siguiente inscripción: *En esta iglesia del Señor San Pedro, que fue la mayor, a 26 de Noviembre de 1575, se hallaron huesos de diez y ocho Santos Mártires, y a 13 de setiembre de 1577 hubo auto a favor del Ilmo Señor Don Bernardo de Fresneda, obispo de Córdoba, y a 13 de Abril de 1578 se apareció el glorioso San Rafael al Lic. Andrés de las Roelas, Pbro., y le dijo cesarían las enfermedades y milagrosamente cesaron. A 27 de Noviembre de 1579, se hizo súplica al Papa Gregorio XIII y lo remitió a un concilio Toledano, en el que a 22 de enero de 1583, se decretó se venerasen por Reliquias de Santos Mártires.*

13 ORTIZ JUÁREZ, D.: “La platería cordobesa durante el siglo XVII”. *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986. p. 241.

14 Este grabado ha sido publicado en los *Paseos por Córdoba* de Ramírez de Arellano, en la Edición realizada por el Diario Córdoba en 2001.

15 RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, op. cit p. 152.

16 VALVERDE MADRID, José: *Ensayo socio histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1972. p. 218-220.

La escritura de concertación no entra en muchos detalles acerca de cómo debía ser el arca, pero sí hace referencia a una serie de condiciones que permiten una aproximación a como pudo ser; en cuanto al tamaño se especifica que “ha de tener una altura de dos varas desde el pie hasta su cerramiento sobre el que se ha de poner una imagen del S. S. Rafael con el largo y ancho correspondiente a dicha altura como se expresa y contiene en la planta que para ello esta hecha”¹⁷. La planta tenía que ser firmada por el hermano mayor, Don Manuel Cuadrado, y por el señor escribano. La obra debía ajustarse con precisión a esa planta que había hecha, empleándose plata de buena calidad, calidad que se expresa pormenorizadamente. Las medidas del arca serían de 1670 mms¹⁸ y el peso sería de “200 marcos que son 1700 onzas de plata la que ha de ser de ley y que son once dineros según la Real Pragmática de S. Majestad”¹⁹, tocadas por el Fiel contraste o por maestros determinados por la ciudad o por dicha cofradía.

En cambio, el contrato recoge con bastante precisión la forma de pago y el modo en que el artista debía ir entregando el trabajo; así se hace constar que “luego que se principie a comenzar la obra de dicha arca no he de comenzar a hacer ausencia de dicha ciudad dándome los marcos de plata que van estipulados y acabados los primeros que se me han entregado y si acaeciére que por no darme avio de plata para continuar en esta obra, que en este caso y no en otro he de poder hacer ausencia de esta ciudad y que luego que se me aporte plata para poder continuar dentro de un mes de cómo se me avise he de volver a esta ciudad en el caso de estar fuera para proseguirán dicha obra”. Más adelante se especifica que “por cada marco de plata que se contuviese en la dicha arca no excediendo, como va prevenido, de los dichos doscientos marcos de plata por valor de la hechura se me ha de dar once ducados de a once reales de vellón cada uno los cuales se me han de ir pagando por parte de dicho hermano mayor y cofradía conforme se vayan entregando los dichos 20 marcos labrados en blanco” y continúa indicando que “cada vez que se me entregasen los 20 marcos de plata he de dar recibos de ellos ...para la buena cuenta y razón de dicha cofradía”²⁰. Parece como si, a los ojos de los comitentes, Tomás Jerónimo de Pedrajas no despertaba excesiva confianza. Algo que no es extraño, puesto que el artista se había granjeado fama de informal a raíz de los trabajos que había realizado con Alonso de Aguilar²¹.

La personalidad de Tomás Jerónimo de Pedrajas está por estudiar, pero lo poco que de su vida y obra se conoce permite valorarlo como uno de los grandes maestros del siglo XVIII en Córdoba, vinculado al taller que surge en torno a

17 Idem p. 218.

18 La vara equivale a 835 mms

19 El peso del marco es de 230 gramos, lo que supone un peso total de 46000 gramos.

20 VALVERDE MADRID, J.: op. cit p 219

21 La desconfianza que suscita se pone de manifiesto en los avales que le solicitan, ya que tiene que presentar dos fiadores con hipotecas de bienes raíces. VALVERDE MADRID, J.: op. cit. 219.

Hurtado Izquierdo. En 1719 solicitó entrar en la hermandad de San Eloy y algunos años después forma sociedad con Alonso Aguilar. Su obra es amplia, ya que no sólo sobresalió en el campo de la platería sino que también lo hizo como arquitecto y escultor²², destacando los años que pasa como maestro mayor de las obras de la Catedral de Córdoba²³, aunque es significativo que nunca trabajó como platero. Existen referencias a su constante vinculación con el gremio e incluso Ortiz Juárez recoge una marca que considera suya²⁴. Su fama va unida a la Custodia de la iglesia parroquial de Espejo, que concertó junto con Alonso de Aguilar, en la que se utilizan como soportes estípites. También se encargó, en 1735, de hacer una custodia para la parroquia de Martos (Jaén).

El Arca que concierta, en 1733, con la cofradía de los Mártires no se ha conservado, pero creemos que, si llegó a realizarla, sería una obra de vanguardia en la que Pedrajas desarrollaría todo su ingenio. Su obra responde a la plenitud del barroco, uniendo elementos geométricos con formas florales muy henchidas. El diseño que el maestro creara para la urna martirial es fácil de imaginar, conociendo la obra de Pedrajas como retablista²⁵. Probablemente, compuso un relicario de forma rectangular dividido en registros para “vidrieras cristalinas”²⁶ por medio de estípites, ornamentado además con placas geométricas envueltas por una abultada decoración vegetal en la que la macolla y el acanto tendrían especial protagonismo. Se cubriría la urna con una tapa abombada y en el centro destacaría la imagen de San Rafael, como se especifica en el contrato. En resumen, sería una obra plástica de gran belleza, en la que las molduras mixtilíneas y las voladas volutas conformarían una pieza en la que lo decorativo sobrepasaría a las formas arquitectónicas.

LA CAPILLA DE LAS COFRADÍAS DEL SANTÍSIMO Y MÁRTIRES (lám. 1)

La hermandad siguió dándole culto a los Mártires en su capilla hasta 1741, momento en que se fusiona con la cofradía del Santísimo Sacramento que tenía su capilla emplazada en el primer tramo del lado de la izquierda, entrando por la puerta principal. Desconocemos el porqué de esta fusión, lo que si se sabe es que

22 Participó en el concurso para la realización de la sillería de Coro de la Catedral y se conoce la facilidad que tenía para realizar diseños. Fue muy admirado por sus dibujos y trazas. Es muy interesante la valoración que hace sobre el maestro René Taylor: “La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (fundamentos y razones para una atribución)”. *Archivo Español de Arte*. 1962. pp. 168-172.

23 Junto a Teodosio Sánchez de Rueda realizó los planos de la iglesia parroquial de Fernán Núñez, intervino en las obras de San Hipólito donde realizó un templete para el altar mayor y diseñó los retablos. En la Catedral realizó las fuentes del Patio de los Naranjos y la Portada de la Grada Redonda.

24 ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980. pp. 126-127.

25 RAYA RAYA, M^a A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987. p. 79-80.

26 VALVERDE op. cit. p. 219.



LÁMINA 1. *Parroquia de San Pedro de Córdoba. Capilla de los Santos Mártires.*

a partir de 1740 los libros de cuentas aparecen registrados como *Quentas de las dos Cofradías del Santísimo y Mártires*²⁷.

En los libros de cuentas se da una relación pormenorizada de la construcción de la nueva capilla²⁸. Las obras se le encargaron a don Diego de los Reyes, que era maestro mayor del obispado de Córdoba, por un valor de 15.500 reales de vellón, comenzando las obras en 1742. La nueva capilla ocuparía el espacio que va desde la Puerta del Sol hasta la torre. Para construirla tuvo que modificarse en parte la estructura del templo; en la nave de la epístola se abrió un gran arco de medio punto que conectaría con la capilla. Este recinto es de planta cuadrangular y se cubre con una bóveda semiesférica compartimentada en ocho cascos y apoyada en pechinas. Los huecos de luz se hallan localizados en cada uno de los compartimentos de la cúpula. En 1750 se le encargó a Martín Ruiz un zócalo de mármol de Cabra, que debía rodear todo el recinto desde el exterior del arco.

Toda la capilla va decorada con ricas yeserías florales, ornamentación que fue encargada a Juan Fernández del Río en 1750. Este maestro desarrollo una bella ornamentación floral en el arco de entrada a la capilla, bordeando el exterior y creando un marco en el que destaca en la clave la figura del Pelicano con sus polluelos que le picotean el pecho. En el interior decora los gajos que compartimentan la cúpula, las pechinas y los muros, formando unos prominentes marcos de abultada talla. Los ángulos de la capilla quedan resaltados por bellas repisas decoradas con abultadas formas florales. Estos trabajos de yesería fueron dorados y pintados por Joseph de Arroyo en 1756, quién cobró por su trabajo 934 reales de vellón y 13 maravedíes. En este mismo año se concierta con Alonso Gómez de Sandoval la realización de los cuatro evangelistas que ornamentan las pechinas; por este trabajo cobraría 100 reales de vellón. Los evangelistas están realizados en estuco policromado y aparecen representados de medio cuerpo, vistiendo túnica y manto y llevando cada uno su símbolo característico.

Anteriormente, en 1753, se le había encargado a Juan Bautista de la Peña los dos grandes lienzos que decoran los muros, por los que cobraría 3000 reales de vellón. En los lienzos tenía que representar la Santa Cena y la Aparición de los cinco mártires al padre Roelas, temas relacionados con la titularidad de la capilla. En 1757 se colocó la reja que cerraba la capilla²⁹. En 1759 le pagaron a José Duque

27 Los libros de estas dos cofradías se conservan actualmente en el Archivo del Obispado de Córdoba. Sección Visitas. En el apartado dedicado a San Pedro. Comienza el primer libro en 1740 y termina en 1772. Actualmente no se puede consultar esta documentación debido a que el Archivo está en obras, por lo que no podemos fijar en que año terminan estos libros de cuentas.

28 RAYA RAYA, M^a A.: *El retablo en Córdoba...* op. cit. p. 223-225. Aquí se dieron a conocer por primera vez los datos acerca de la construcción de la capilla.

29 La reja lleva la fecha de 1757 en el interior, como testimonio de su traslado, ya que la reja que cierra la capilla procede de la primitiva capilla de los mártires como lo atestigua el remate de ella donde aparece el escudo de don Juan de San Clemente rematado por el Calvario. Al exterior lleva la inscripción latina *corpora sanctorum /in pace sepulta sunt*. Y en el interior *Et vivent nomina eorum in aeternum*. Por debajo *Capilla de la hermandad del Santísimo Sacramento y Santos Mártires*.

Cornejo 1582 reales de vellón y once maravedíes por el costo de los seis ángeles que hizo su padre Don Pedro Duque Cornejo. Los seis ángeles que realizó son los dos ángeles lampararios, que hay a ambos lados de la entrada³⁰, y San Rafael, San Miguel, San Gabriel y el Ángel de la Guarda, que están colocados en las peanas que decoran los ángulos de la capilla.

El retablo de la capilla fue concertado con Alonso Gómez de Sandoval en 1760 por 12000 reales de vellón. Cuatro años después, en 1764, Pedro de Cobaleda se compromete a dorar el retablo por 9500 reales de vellón.

Es una obra anástila que se adapta al medio punto de la capilla y está formada por la mesa de altar flanqueada por las puertas que comunican con el camarín, adornadas con los símbolos de los castigos que sufrieron los mártires, y banco con el sagrario. En el centro destaca un gran nicho, donde va colocada el arca con los huesos de los santos mártires; es la pieza principal del conjunto y en torno a ella se distribuye toda la estructura. Este nicho está conformado por un marco muy moldurado y adornado con diversidad de roleos. A ambos lados del nicho central, se desarrollan los laterales en los que hay ausencia de soportes y en los que se localizan distribuidas 18 peanas que sostienen las figuras de los mártires, cada uno identificado con su nombre: *Zoilo, Fausto, Enero y Marcial, Acisclo y Victoria, Argimiro y Teodomiros, Perfecto y Elías, Flora y María, Cristóbal y Leovigildo, Pablo y Sisenando, Santa Sabigoto y Jeremías*. Cierra el conjunto un medio punto erigido a partir de la cornisa, en el centro de la cual va situada la *Virgen de los Mártires* y por encima un relieve con la representación de *la Aparición de San Rafael al padre Roelas*.

El retablo reúne todo el efectismo y la tramoya de la plenitud del barroco. El gran nicho central se cierra, en determinadas fiestas, por unas puertas³¹ de madera tallada, policromada y dorada. Decoradas con un relieve enmarcado por rocalla. El relieve muestra una pira encendida con flechas sobre ella, y por encima, una filacteria con la inscripción: *PRETIOSA INCONSPECTU// DOMINI MORS SANCTORUM MENS//*.

Se trata de un relieve alegórico en el que se representa en el centro a un joven que fue martirizado con el yugo y llevando las manos atadas. A la izquierda un ángel le ofrece la palma del martirio y flores; a la derecha una figura femenina se transforma en esqueleto, llevando en la mano derecha la cruz y en la izquierda un escudo. Es la representación simbólica del martirio.³²

30 Las lámparas que portan son de plata y fueron realizadas por Damián de Castro por 3457 reales de vellón en alhajas de plata y 3442 reales de vellón en dinero. El contrato fue realizado el 2 de febrero de 1765.

31 Medidas: 240 cms por 190 cms.

32 La capilla tiene desarrollado un programa iconológico en relación con la doble titularidad que tiene, Santísimo Sacramento y Mártires. Véase RAYA RAYA, M^a A.: *El retablo en Córdoba...* op. cit. p. 228-233.



LÁMINA 2. *Arca de los Santos Mártires.*

EL ARCA DE LOS MÁRTIRES (lám. 2)

El deseo, por parte de la hermandad de los Mártires, era construir un arca para venerar las reliquias, existiendo, como hemos visto, dos contratos, uno de 1626 concertado con Martín Sánchez de la Cruz y el otro de 1733 con Tomás Jerónimo de Pedrajas. De estas urnas sólo conocemos lo que dicen los documentos, pensando los especialistas en la materia que no llegaron a realizarse. La urna que en la actualidad guarda las reliquias de los santos mártires es una obra de 1790, cuya autoría es muy clara ya que presenta las marcas de Cristóbal Sánchez Soto³³ así como la del contraste Mateo Martínez Moreno³⁴. El arca Sánchez Soto es una pieza de gran interés desde el punto de vista de las formas, ya que utiliza un modelo de decoración que recoge los últimos diseños de rocalla que se debieron hacer en la ciudad, al tiempo que formas mucho más clásicas, como son los mazos de flores unidos con lazos.

La abundancia de datos que hemos reunido para hacer el estudio de la capilla se ven reducidos al estudiar la urna³⁵, ya que no hemos podido consultar el archivo. Los datos que hemos manejado los ha suministrado la propia obra. Debajo de la tapa conserva dos óvalos con sendas inscripciones. En el óvalo mayor se lee: SIENDO PONTIFICE ROMANO N° SSMO. PADRE PIO SEXTO RIES DE ESPAÑA LOS SS° D. CARLOS CUARTO I D^a LUISA DE BORBÓN (AR-

33 Hijo de Juan Sánchez Izquierdo nació en Córdoba en fecha no conocida. Se conoce que el 7 de junio de 1755 fue admitido en la congregación de San Eloy, donde manifiesta que había sido discípulo de Francisco Galindo Morales y que había estado dirigiendo el taller de su padre desde que éste falleció. El 24 de junio de 1770 fue nombrado veedor y a primeros de julio de 1787 consiliario, cargo que desempeñó hasta el 24 de junio de 1791, en que le nombraron alcalde segundo de la hermandad. Posteriormente, desde el 24 de junio de 1793 hasta el mismo día de 1795 fue elegido hermano mayor, y después reelegido en el cargo. En 1802 fue de nuevo nombrado consiliario. A partir de esta fecha desaparece de la hermandad de los plateros, lo que hace pensar que debió de morir. En el relicario emplea como marca una forma rectangular con los ángulos superiores algo redondeados y los menores escalonados. LEYENDA: San/CHEZ. ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980. p. 134.

34 Mateo Martínez Moreno fue un platero activo en la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII. Murió en octubre de 1804. En 1767, el día 16 de noviembre fue examinado y aprobado en el colegio de plateros. Fue uno de los contrastes que han ocupado el cargo durante más tiempo, ya que fue nombrado en 1780 y fue reelegido en 1786 hasta 1792. Tras este período surgió la polémica porque algunos plateros querían ser nombrados para el cargo; el hermano mayor y oficial de la Congregación de San Eloy recuerdan al Cabildo Municipal, en 30 de agosto de 1792, que Mateo Martínez no puede ser reelegido en el cargo. El municipio nombra una junta que estudia el caso y acuerda, en 14 de septiembre de 1792, que puede ser reelegido, proponiendo al rey su nombramiento, el 20 de octubre de 1792. Cuando murió seguía siendo contraste y jurado del cabildo. En el relicario utiliza una marca rectangular con casetón en la parte inferior. Este casetón tiene los ángulos inferiores matados. Usa el León de Córdoba. LEYENDA: MARTÍNEZ/89. ORTIZ JUÁREZ, D. op. cit. p. 121.

35 No hemos podido consultar el libro de cuentas correspondiente a los años en que se realiza el arca de plata ya que el archivo está cerrado por obras.

ZOBISPO), OBISPO DE CÓRDOBA EL EXMO E ILLMO SR. DR. D. ANTONIO CAVALLERO I GONGORA, RECTOR DE ESTA IGLESIA PARROQUIAL D SR SAN PEDRO EL DR. D. JUAN TELLO I CASTILLEJO I HERMANO MAYOR DE LOS SSTOS MARTIRES, D. ALFONSO MELLADO. SE HIZO CON LIMOSNAS DE DEVOTOS CORDOBESES ESTE (IA TERCERO) RELICARIO. FABRICADO DE MANO DE D. CHRISTOVAL SANCHEZ I SOTO ARTIFIZE DE PLATERIA I NATURAL DE ESTA CIUDAD DE CORDOVA. SE CONCLUIO PARA EL VIERNES VEINTE Y SEIS DE OVIEMBRE EN QUE SE CELEBRA LA INVENCION DE ESTAS S^a RELIQUIAS DE LOS DIESIOCHO CUERPOS QUE SEGUN CELEBRA LA IGLESIA SE CONSERVAN EN ESTE RELICARIO. AÑO DE 1790³⁶. Al lado, otro óvalo más pequeño con esta inscripción: POR ESTAR/ EN NOVIEMBRE/ DE 1790/ EL EXMO/ E/ ILUSTRÍSIMO SEÑOR O/ BISPO EN SANTA VISITA/ NO SE EFECTUÓ LA/ TRASLACIÓN HAS/ TA EL DÍA QUATRO/ DE MAIO DE/ 1791³⁷.

A estos datos hay que unir los aportados por la historiografía local; así conocemos que el relicario tuvo un coste de 62.113 reales y 8 maravedíes y que Don Bartolomé Sánchez de Feria contribuyó con el producto de su libro *La Palestra Sagrada*³⁸, publicado en Córdoba en 1772. Estos datos los amplía Ramírez de Arellano al indicar que la corporación dio 1200 reales y que el Ayuntamiento organizó una gran fiesta el día 4 de mayo de 1791, para celebrar el traslado de las reliquias a la nueva urna³⁹.

La urna tiene 194 cms de altura total, 117 cms de ancho y 59 cms de profundo. Está formada por una peana rectangular con los ángulos achaflanados; presenta un pequeño basamento, decorado con ramos de flores unidos por lazos, sobre el que se alza un cuerpo cóncavo compartimentado por pilastras en registros. En la parte central una cartela ornamentada con relieves alusivos a la vida del Padre Roelas, presentando la cara principal *La aparición de los cinco caballeros al Padre Andrés de las Roelas* y la secundaria *La aparición de San Rafael al Padre Roelas* (lám. 3). Completa la decoración de la peana, cartelas de forma irregular decoradas con los símbolos alusivos a la muerte sufrida por los mártires: *molino y palanca, parrilla y espada, piedra, rueda de molino, prensa...*

Sobre esta base apoya la urna rectangular dividida en registros por medio de pilastras ornamentadas con motivos florales. Los registros van cerrados con vidrieras cristalinas, pudiéndose ver a través de ellas los huesos de los Mártires que dentro se guardan. En los ángulos de la cara frontal van colocadas las figuras de los

36 Medidas del óvalo: 30.5 por 23 cms.

37 Medidas del óvalo: 13, 5 por 10,5 cms.

38 RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, op. cit. p. 152.

39 RAMÍREZ DE ARELLANO, op. cit. p. 232. La fiesta tuvo un coste de 1273 reales y 23 maravedíes.



LÁMINA 3. Detalle con el relieve de la aparición de San Rafael al Padre Roelas.

mártires Acisclo y Victoria⁴⁰ (lám. 4), patronos de la ciudad; son pequeñas imágenes de bulto redondo colocadas sobre bulbosas peanas. San Acisclo ha sido representado vistiendo túnica y manto de grandes pliegues que se cruzan por delante. En la mano derecha lleva una espada, símbolo de su martirio. Santa Victoria ha sido efigiada como una joven de larga cabellera, vistiendo túnica larga y manto, recogido éste en el lado izquierdo.

La tapadera, que cierra el relicario, tiene la forma de una pirámide rectangular con las caras cóncavas, que se unen en el centro formando una peana muy moldurada sobre la que se alza la imagen de San Rafael, custodio de la ciudad de Córdoba. Cada lado de la pirámide va decorado con una cartela de rocalla que muestra en su interior los símbolos alusivos a los instrumentos que se utilizaron en los castigos que sufrieron los mártires: *tenazas, alfarje y antorcha, palma y espada, palma, rastrillo y rueda y hacha y flechas*. San Rafael⁴¹ corona la urna, apoyado sobre un túmulo de nubes; es una escultura de bulto redondo representada de pie, y con las alas desplegadas. Viste túnica con aberturas en las piernas y manto cruzado. Lleva sus símbolos más característicos, en la mano derecha el báculo y la izquierda el escudo con el juramento que hizo a la ciudad.

40 Medidas: 12 cms.

41 Medidas: 21 cms.



LÁMINA 4. *Detalle con la figura de Santa Victoria.*

El programa iconográfico que se desarrolla en la urna es el de la glorificación del Martirio, que en Córdoba aparece unido a San Rafael y al padre Andrés de las Roelas. Por ello, en los relieves de la peana están representadas dos escenas íntimamente ligadas al culto martirial, ya que por los mismos años en que se producía el hallazgo de las Reliquias, San Rafael se aparecía repetidamente al padre Roelas: *Aparición en el interior de su casa, en su habitación*, escena que se ve completada con la *aparición en el campo de los cinco caballeros*. Las revelaciones que tuvo el padre Roelas fueron determinantes para esclarecer que los huesos encontrados en San Pedro eran los de los Mártires.

Estos hechos hagiográficos de la vida del padre Roelas se ven completados con los símbolos martiriales que ornamentan la urna. Los Mártires son testigos de la Fe y portadores de la Esperanza, figuras que aparecen colocadas en los muros de la capilla⁴².

Para concluir diremos que este arca se encuentra colocada en medio de un sensacional escenario, notable por su material y por su importancia artística, en el que los Mártires desempeñan el papel de los testigos de la Iglesia triunfante.

42 Estas figuras fueron realizadas por Alonso Gómez de Sandoval cuando tallaba el retablo y van colocadas en una repisa a los pies de los lienzos de la Santa Cena y de la Aparición de los cinco Caballeros al Padre Roelas.

Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

Las antiguas parroquias mayores de los pueblos suelen poseer interesantes colecciones de platería. Por supuesto, éstas nunca llegan a alcanzar ni la envergadura ni la riqueza de los tesoros catedralicios, pero en su mayor modestia no dejan de ofrecer una importante cantidad de piezas, hasta de notoria calidad, siendo tal su significación que a veces pueden considerarse como especie de tesoros catedralicios menores, incluso compartiendo con aquéllos algunos aspectos, tanto por la similitud de las obras como por la categoría de las mismas. Así, por ejemplo, la custodia procesional, una de las piezas más emblemáticas de las platerías de las catedrales¹, también puede ser propia de las parroquias, tal como demuestran tantos y tantos casos de pueblos grandes y no tan grandes de Castilla o Andalucía². Más aún, algunas de las más importantes custodias del siglo XVI, el gran siglo de oro de ellas, se destinaron a parroquias; basta con recordar las magníficas custodias de Francisco de Alfaro para los pueblos sevillanos de Marchena, Carmona o Ecija³. El hecho de que esas antiguas parroquias mayores funcionasen como iglesias

1 J. RIVAS CARMONA, "Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII". *Littera Scripta in honorem Prof. Lope Pascual Martínez*. Vol. II. Murcia, 2002, pp. 891 y ss.

2 Al respecto, es suficiente con constatar el repertorio que incluye el libro de C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

3 Sobre estas custodias ver M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1977.

principales en cada población las convertía en símil de la iglesia principal de la diócesis y de su capital, o sea de la catedral. Y ello justifica el que existiesen entre una y otras semejanzas y equivalencias en los edificios y su organización, hasta con la incorporación de un coro bajo en la nave. Igualmente en sus ajuares y, dentro de éstos, en las platerías.

Como iglesias principales, en ellas se celebraba el culto más solemne y oficial de la población, desde la misa mayor dominical hasta las más relevantes funciones religiosas del año, entre ellas la procesión del Corpus Christi. Ciertamente, todas estas ceremonias precisaban de un esplendor y boato especiales, que en las catedrales y sus liturgias encontraban el modelo a seguir. Pero, además de este culto, las parroquias tenían como función prioritaria y fundamental la atención pastoral directa de su feligresía, protagonizando, por tanto, el cumplimiento sacramental o los oficios de entierro y funerales. Al mismo tiempo, los templos parroquiales centraban buena parte de la actividad religiosa y piadosa, convirtiéndose en sede de hermandades y cofradías o de otras asociaciones de muy diferente naturaleza y fines diversos, según proponían los tiempos. Tradicionalmente se vinculaban a ellos las hermandades del Santísimo Sacramento, destinadas al culto eucarístico, o de San Pedro, integradas por los sacerdotes y capellanes, cuando no radicaban las cofradías patronales, por lo común de alguna Virgen, o al menos acudían a las parroquias mayores para celebrar las fiestas principales de sus titulares, como puede ser el caso de muchos lugares de Andalucía. También se aprovecharon para fundaciones particulares y capellanías, que a su vez entrañaban más cultos. En fin, todo un complejo mundo de ritos, ceremonias y celebraciones de índole diversa, que obviamente precisaba de un ajuar no menos complejo y variado, en el que la platería constituía algo verdaderamente esencial. De esta manera hay que contar con los objetos litúrgicos precisos para la celebración de la misa, como cálices, vinajeras, campanillas, lavabos, candeleros y cruces, que se enriquecían y completaban extraordinariamente en las grandes solemnidades. Por ello, a los servicios ordinarios se agregan otros de especial aparato, que además incorporaban acetres, incensarios, navetas o portapaces, incluso el altar podía lucir magníficos frontales, atriles y sacras. Sin olvidar que la presencia eucarística sobre el propio altar determinó la aparición de sagrarios, visos o manifestadores, que aún realizaban más su espectacular apariencia, sobre todo cuando se ostentaba la Sagrada Forma, lo que lógicamente exigió los oportunos ostensorios o custodias. La específica reserva del Jueves Santo, en los conocidos Monumentos, también propició que se emplearan unas arcas particulares para este fin, que a veces se labraron en plata, al igual que en las catedrales⁴, incluso con la originalidad de incorporar el viril sobre ellas para

4 Para las arcas catedralicias ver J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata" en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 493 y ss.

servir asimismo como ostensorio⁵. En relación con el culto eucarístico tendrían que citarse, además, las lámparas, aunque igualmente se utilizaron para magnificar altares e imágenes. De otro lado, el ritual sacramental hizo precisas otras piezas de platería, desde la concha bautismal y las crismeras-olieras a los copones de la comunión, los portaviáticos para los enfermos y los faroles de su acompañamiento. Asimismo deben sumarse los elementos propios de las hermandades y cofradías, a saber guiones o placas de estandarte, así como el aderezo de las imágenes, entre coronas, cetros, resplandores y tronos, o las diferentes clases de relicarios, que también pudieron poseerlos las parroquias como importantes objetos de culto.

En definitiva, esta platería parroquial abarca un elevado número de piezas y de una increíble variedad, cuya sola enumeración resultaría más que prolija. Pese a que se ha mencionado lo esencial de ese ajuar, éste quedaría incompleto sin hacer referencia a algunas piezas fundamentales, en concreto a las cruces procesionales y las custodias de la fiesta del Corpus, ya que ambas tienen un particular carácter representativo y emblemático. La cruz procesional es, sin más, la insignia misma de la parroquia, de suerte que se convierte en su imagen en cortejos, procesiones y entierros, incluso después de la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II suele presidir el presbiterio como elemento primordial. Por tanto, no extraña que todas las parroquias tuvieran particular interés en adquirir tal pieza, incluso en dotarla con la mayor dignidad posible, explicándose así el ingente repertorio de cruces de todos los estilos y épocas, por lo general de gran valor artístico. Las custodias del Corpus, tanto en su modalidad de asiento como de andas, no fueron un elemento tan imprescindible y de uso tan general; más aún, con frecuencia se recurría a una custodia portátil para dicha función. Obviamente, los motivos económicos ayudan a comprender que las grandes custodias procesionales no tuvieran una aceptación más amplia. Pero las parroquias siempre que hubo posibilidad se hicieron con ellas, incluso en poblaciones pequeñas. Ello demuestra un prurito por poseerlas, que evidentemente está en razón de dar mayor gloria y veneración a la Sagrada Forma, aunque también se puede entender ese interés por el valor simbólico y representativo de las mismas. En efecto, su categoría y magnificencia venían a ser imagen de la propia grandeza de la parroquia y del pueblo, que con ellas se manifestaba en un día tan señalado como el de la fiesta del Corpus Christi. Las cruces procesionales lo mismo que las custodias del Corpus evidencian la importancia que en las parroquias tenían los cortejos y procesiones, tanto en los rituales del interior del templo como en las salidas a la calle. De aquí que hubiera también un ajuar propio para estas ceremonias itinerantes, contándose así los ciriales de acompañamiento de las cruces o los palios con sus varas de plata como signos de respeto y reverencia en las procesiones eucarísticas, incluso en las solemnidades y

5 Entre los diversos ejemplos de estas piezas multiusos, una bien representativa es la de la parroquia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque, en la provincia de Córdoba (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 128).

las ceremonias especiales los sacerdotes podían concurrir a las comitivas portando cetros, al igual que en las catedrales⁶.

La magnificencia de estos tesoros parroquiales es, sin duda, el reflejo de un deseo constante de dotar y con el máximo esplendor posible el culto de estos templos, según correspondía a su propia significación institucional, como iglesias principales. Evidentemente, la primera responsable de tal dotación es la misma parroquia y su fábrica, en cuyas competencias entraba tanto la adquisición de nuevos objetos como su conservación y arreglo de los ya existentes. Los libros de fábrica parroquiales y sus cuentas no dejan dudas en este sentido. Además, en las parroquias sujetas a patronato, obviamente, los patronos cumplían un papel fundamental al respecto, en virtud de sus obligaciones como tales patronos e igualmente como manera de ratificar ese privilegio y con él su autoridad. Así, buena parte de las platerías parroquiales ha sido sufragada por esos patronos, por lo general grandes señores y aristócratas, cuyas armas inscritas en las piezas manifiestan que son donaciones y dádivas suyas, o sea fruto del ejercicio de su patronazgo. Si bien las fábricas y los patronos corrían con lo fundamental del abastecimiento, diversos donantes particulares o devotos, tanto eclesiásticos como laicos, contribuyeron asimismo en la formación del ajuar de platería, tal como es característico en las instituciones religiosas. Obispos, canónigos o sacerdotes que procedían de la parroquia o que estaban vinculados a ella solían ofrecer sus regalos como un recuerdo o señal de estima, como un signo de devoción y también como una forma de afirmar entre los suyos la posición alcanzada. De igual manera procedieron ricos feligreses, incluidos los famosos indianos, que tan pródigos fueron en el envío de espléndidas piezas desde el otro lado del Atlántico a sus parroquias de origen, manifestando unos comportamientos característicos, que daban testimonio de su triunfo y enriquecimiento en las Américas⁷. Igualmente desempeñaron un importante papel en el patrocinio de las platerías en uso en las parroquias las cofradías y hermandades; más aún, su aportación pudo ser tan clave que hasta llegaron a sufragar las custodias procesionales de Corpus⁸.

Pero lo importante de estos tesoros parroquiales no estriba sólo en la relevancia de las colecciones por el número y categoría de las piezas sino en que constituyen un importante testimonio histórico. Por supuesto, de unos comportamientos sociales y religiosos, bien patentes en los propios comportamientos de los

6 Un buen ejemplo de ello proporciona la parroquia de la Asunción de Palma del Río, Córdoba, que todavía conserva sus cetros del siglo XVII (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 24).

7 Esta cuestión es abordada, por ejemplo, por M.C. HEREDIA MORENO, M. de ORBE SIVATTE y A. de ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, 1992, pp. 21-23.

8 Es el caso de algunas de las más importantes custodias cordobesas de los siglos XVIII y XIX, como las de Baena, La Rambla o Montilla, detrás de las cuales estaban sus respectivas Cofradías del Santísimo Sacramento, según las inscripciones que ostentan (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 150-152).

patrocinadores y donantes. También porque en la historia de la formación de los ajuares de platería se percibe claramente la vida de la parroquia a través del tiempo, completando las páginas que asimismo escriben la arquitectura, los retablos, las imágenes de escultura y pintura u otras manifestaciones artísticas. La parroquia mayor de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil -el viejo Pontón de Don Gonzalo-, la más antigua y matriz de esta población del sur de Córdoba, puede ser un magnífico ejemplo de todo lo dicho.

Esta parroquia hoy en día posee una importante colección de platería, sumando una buena cantidad de obras de los XVI al XX, incluso bastantes de ellas son piezas más que dignas y hasta de categoría. Lógicamente, por simples razones geográficas, una gran parte de este ajuar se debe a obradores cordobeses, sin que falten creaciones de sus principales maestros, entre ellos Diego Fernández y su hijo Sebastián de Córdoba, Damián de Castro o Antonio de Santa Cruz. También hay plata de otros talleres andaluces vecinos, en concreto de Sevilla y Granada. Pero asimismo de fuera de la región, sobre todo de Madrid, cuya aportación llama la atención por dos cosas. Primero, por la envergadura de las piezas, particularmente las del último cuarto del siglo XVIII. En segundo lugar, precisamente por estas piezas del Setecientos, que parece ilógico que se realizaran en la Corte cuando entonces estaba en todo su esplendor la platería cordobesa. Esta curiosa circunstancia sólo se explica por la mediación del duque de Medinaceli, que por su vinculación a la Corte pudo encargar en ella tales obras⁹. Y con ello se llega también al papel fundamental que el duque de Medinaceli, antes marqués de Priego y señor de Aguilar, desempeñó en la dotación de la parroquia, incluso desde los orígenes de la misma, como patrono suyo y señor de la villa¹⁰. A él, ciertamente, se vinculan algunas de las piezas más importantes y de mayor aparato, las destinadas a las fiestas y cultos más solemnes, o sea a aquellas celebraciones de especial significación y lucimiento, que mejor ponían en evidencia su magnificencia y señorío, aunque igualmente patrocinó piezas menores. La fábrica de la parroquia también desempeñó su papel, como bien revelan las partidas de gastos de sus

9 No sería el único caso de la llegada de obras de arte procedentes de la Corte a pueblos andaluces en ese tiempo y por mediación de un aristócrata. En la vecina Estepa y a través de don Juan Bautista Centurión, VII marqués de Estepa, se trajo una imagen de San Francisco de Luis Salvador Carmona (M. RECIO, “¿Un Salvador Carmona en Estepa?”. *Archivo Español de Arte* XLVII. 1974, pp. 330-331. Ver también M.C. GARCÍA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona, 1990, p. 104 y E. GÓMEZ PIÑOL, “La imagen de Jesús Nazareno de Estepa: una propuesta de atribución a Luis Salvador Camona”. *Actas de las II Jornadas de Historia de Estepa*. Estepa, 1996, pp. 537 y 556).

10 Como tal patrono incluso llegaba a designar al mayordomo de fábrica parroquial, tal como por ejemplo sucedió con don Francisco Guerrero y Luna, según el nombramiento dado en Madrid a 18 de diciembre de 1770, que precede al inventario que a continuación se efectúa en 1771 (Arch. Parroquial de la Purificación de Puente Genil. Libro titulado *Pertenecientes a la Fábrica de esta Parroquia*, que se inicia en 1704).

cuentas¹¹. En suma, en torno a estos dos polos, la casa ducal y la fábrica, se canalizó lo fundamental de la platería parroquial, si bien estos cauces principales no deben hacer olvidar el papel que también desempeñaron las cofradías y hermandades radicadas en el propio templo. Especialmente, la Cofradía del Santísimo Sacramento¹², que siempre estuvo muy involucrada en el culto parroquial, hasta el extremo de organizar y sufragar diversas celebraciones y fiestas¹³. Suya era, por ejemplo, la magna custodia que servía para las más solemnes exposiciones en el altar mayor¹⁴. De otra parte, la antigua Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, ubicada en una de las más relevantes capillas de la parroquia, logró reunir un importante ajuar al servicio de la titular, entre el trono y las andas de plata o los adornos característicos de la imagen¹⁵. Algunas cosas importantes que subsisten todavía pueden tener ese origen, como la corona de finales del siglo XVII que actualmente remata el sagrario de la Capilla Dorada o la magnífica peana o trono de mediados del siglo XVIII que se utiliza tanto para las fiestas de la patrona, Nuestra Señora de la Concepción, celebradas en la parroquia como para el Monumento de Jueves Santo. Asimismo los donantes particulares tuvieron un papel digno de mención, destacando el caso de don Juan Ignacio de Aguilar y Alfaro, un hijo del pueblo que siguió una importante carrera eclesiástica, ocupando cargos en Astorga, Sevilla, Segovia y Murcia, donde murió en 1718. Estando en Sevilla como inquisidor ordinario, juez eclesiástico y vicario general de su arzobispado regaló a

11 Al respecto se conocen bien las cuentas de fábrica del siglo XVIII, incluidas en el libro *Pertencientes a la Fábrica...* Por lo general, registran cosas menores o no muy relevantes, como las vinajeras que realizó el platero Juan de Campos, que costaron 327,5 reales, según recibo de 3 de octubre de 1753, inserto en las cuentas de 1751-1755, o el cáliz con patena que hace el maestro platero “Miguel Cheverri”, anotado en la data 18 de las cuentas de 1757, en la que constan los 141 reales de demasía que pagó por él la fábrica. También se acusan reparos y arreglos de piezas viejas o deterioradas. La data 16 de las cuentas de 1704 incluye los recibos de los maestros plateros Francisco González de Castilla y Juan Bueno por los aderezos practicados en una lámpara, incluso con la realización de nuevos eslabones, y por dos veces en una cruz, con gastos respectivos de 195 y 89 reales. Las cuentas de 1722-1723 incorporan en data 14 el arreglo de un incensario en Córdoba por valor de 22,5 reales. También se añade una curiosa partida en data 13 de las cuentas de 1741-1744 del aderezo y limpieza de la plata de la iglesia, aprovechando que don José de Amaya, maestro de platería de Granada, “por casualidad se halló en esta V^a. y se nezesitaba de dichos aderezos”.

12 Sobre la importancia de estas cofradías sacramentales y sus ajuares de plata constituye un buen ejemplo el caso de San Miguel de Jerez de la Frontera, que cuenta con el estudio de P. NIEVA SOTO, “El ajuar de platería de la antigua Hermandad Sacramental de San Miguel de Jerez”. *Estudios de Platería. San Eloy* 2003. Universidad de Murcia, 2003, pp. 465-485.

13 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, *Apuntes históricos de la Villa de Puente-Genil*. Sevilla, 1874, pp. 282 y 283.

14 Precisamente, en el inventario parroquial de 1719 figura “una custodia en q. se pone Su. Magd. SSma. en el Altar mayor = no sirbe esta pda. aquí por ser esta alaja de la cofa. del SSmo. Sacramento”.

15 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 273.

su parroquia natal un espléndido acetre¹⁶, hoy desaparecido, que sin duda debió labrarse en algún taller sevillano de su tiempo¹⁷. También habría que referirse a algunas ricas señoras de diferentes épocas. Una de ellas fue doña María de Aguilar y Toro Carvajal y Pino, particularmente devota de la Cofradía del Santísimo Sacramento, a la que benefició con fincas y alhajas de valor, como la custodia antes mencionada, que regaló en 1672¹⁸. Doña Purificación Ariza y sus hermanas costearon en 1926 el magno sagrario de plata de la Capilla Dorada, que se hizo en el prestigioso taller granadino de Navas Parejo. En suma, fueron estos donantes particulares con los encargos de sus obras los responsables de que el tesoro parroquial se enriqueciera con plata de diversos orígenes y de que también se incorporaran a él algunas de sus piezas más significativas.

La historia de la formación de esta platería parroquial resulta sumamente ilustrativa e interesante, en total correspondencia con la de la propia parroquia¹⁹. Su primer capítulo se remonta al siglo XVI, o sea al tiempo en que se construyó el templo. Éste, por la intensa renovación de que fue objeto entre 1873 y 1876, no permite ver hoy en día su verdadera antigüedad, aunque la descripción que de la vieja fábrica realizan por entonces los historiadores locales Pérez de Siles y Aguilar y Cano, en sus *Apuntes históricos* de 1874, testimonia que fue un edificio gótico-mudéjar. Debió erigirse en la primera parte del siglo XVI, una vez que la población adquirió auténtica notoriedad²⁰. Ciertamente, a mediados de esta centuria ya esta-

16 Ibidem, pp. 284 y 416. Su testamento fue otorgado en Murcia a 30 de agosto de 1718, por poderes, ya que había muerto en el mes de junio precedente (Archivo Histórico Provincial de Murcia. Legajo de Alejandro Navarro Carreño de 1717-1718, sign. 3590, Fol. 69-75). En él se encuentran interesantes legados con destino a algunas iglesias de su Puente Genil natal. A la propia parroquia beneficia con una casulla de restaño de plata bordada “que dejaba por su devozión, y memoria de aver sido Bautizado en dicha Yglesia”, confirmándose así esta especial predilección, ya manifestada previamente con la donación del acetre.

17 Por lo menos, se sabe que llegó a poseer obras de artistas de Sevilla. Un escultor de la ciudad le hizo una copia de un Cristo americano que fue del obispo don Juan de Palafox y también tuvo un cuadro de Murillo que representaba a Santiago el Mayor, según datos de su propio testamento.

18 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 283. En la propia custodia figura la siguiente inscripción: ADEBOCIÓN DE DOÑA MARÍA DE AGUILAR Y TORO CARBAJAL Y PINO LA DIO DE LIMOSNA I LA HIÇO A SU COSTA ESTE AÑO DE 1672.

19 Sobre la historia de esta parroquia, su edificio y obras de arte ver J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil monumental*. Puente Genil, 1982, pp. 39-60.

20 A pesar de los orígenes bajomedievales de la villa, tras la Reconquista, sólo adquiere verdadera entidad en los finales mismos de la Edad Media (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil I. La Corporación: El Imperio Romano*. Puente Genil, 1981, p. 31), sobre todo cuando en las postrimerías del siglo XV incrementó su población don Alfonso Fernández de Córdoba, señor de Aguilar (M.C. QUINTANILLA RASO, *Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba. La Casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*. Córdoba, 1979, p. 142. Ver también los estudios incluidos en *Puente-Genil, Pasado y Presente*. Córdoba, 2002, de J.L. del PINO, “De Castillo Anzur a Puente de Don Gonzalo: La ordenación social de un territorio campiñés en la Edad Media”, p. 254 y R. MOLINA RECIO, “Formación y evolución del marquesado de Priego en la Edad Moderna. Puente Genil y la Casa de Córdoba”, p. 381).

ba construida la parroquia y a partir de esa fecha se aprecia un claro interés por dotar convenientemente ese nuevo templo y su ajuar, en un momento además en el que el pueblo progresa considerablemente, aumentando sus habitantes y extendiéndose su casco, en el que incluso van apareciendo cada vez más edificios y obras hasta de cierto carácter monumental, como el puente de piedra de Hernán Ruiz II o la Cárcel²¹. Obviamente, no es mucho lo que subsiste de la platería de ese tiempo, pues el uso y el consecuente deterioro de las piezas más antiguas hicieron que se desecharan²². Aún así, se conservan algunas cosas que muy bien revelan cómo fue configurándose el ajuar necesario para cubrir las funciones parroquiales y la correspondiente administración de los sacramentos²³. En este sentido destaca una preciosa oliera renacentista a manera de copa hexagonal con tapa, elevada sobre pie acanalado con laurea, decoración que asimismo repite la tapa. Dicha oliera, empleada en el rito de la extremaunción o unción de los enfermos, conforme a lo indicado en los viejos inventarios parroquiales, se puede datar en los mediados de la centuria y coincide con otras obras semejantes de la época, como la pieza de la parroquia de San Bartolomé de Espejo, que como ella ostenta la marca del platero cordobés Diego Fernández Rubio I²⁴. Alguna década después se adquirieron unas crismas bajas renacentistas, destinadas a las celebraciones bautismales, como también señalan los inventarios. Tienen dos recipientes ovales unidos por un mango horizontal, ambos con cartelas grabadas de cueros retorcidos. En otras parroquias de la zona, pertenecientes asimismo al señorío de los marqueses de Priego y, por tanto, de su patronato, se conservan crismas de esta especie. Así, en Soterraño de Aguilar de la Frontera y Santiago de Montilla, incorporando tanto en un caso como en otro el escudo del marqués patrono, lo que da idea de que fueron sufragadas por él²⁵. Puede pensarse que otro tanto sucedería con la de

21 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., pp. 98-103, 223-224 y 247-248. Asimismo J. RIVAS CARMONA, ob. cit., pp. 113-115.

22 En efecto, en la documentación parroquial hay constancia de viejas piezas que caían en desuso y se cambiaban por otras nuevas. Esto fue lo que sucedió con “el cáliz y patena viejos e inabiles p^a. el uso” que se entregaron al platero cordobés Miguel López Chavaria por otro cáliz y patena nuevos, según se indica en el recibo otorgado por el citado platero a 9 de enero de 1757.

23 Para tener una idea de cómo debió ser el ajuar de platería de la parroquia de Puente Genil en el siglo XVI y de las piezas que más o menos pudieron integrarlo cabría acudir a otros casos conocidos, como el de la parroquia del pueblo sevillano de La Algaba. Ver C. GUTIÉRREZ MOYA, “La orfebrería del siglo XVI en la parroquia de Ntra. Sra. de las Nieves de La Algaba”. *Estudios de Platería. San Eloy 2003* ob. cit., pp. 239-259.

24 D. ORTIZ JUÁREZ, *Catálogo de Exposición de Orfebrería Cordobesa*. Córdoba, 1973, p. 45 y M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 133.

25 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 134. También habría que mencionar las crismas de Castro del Río, otra población del marquesado de Priego. Tienen decoración grabada de cueros retorcidos, frutos y rameados, pudiendo ser una de las cosas que Diego Fernández hiciera con su hijo Sebastián de Córdoba para dicha parroquia antes de 1570 (M.T. DABRIO GONZÁLEZ, “Diego Fernández, un platero de seis cabezas”. *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, 2001, p. 65). De alguno de estos maestros también debe ser la pieza pontana.

Puente Genil, aunque no existe constancia de ello, pues falta el escudo. De todas formas, se puede afirmar que el marqués de Priego como patrono de la iglesia pontana tuvo un importante papel en la dotación del ajuar de platería del Quinientos. En efecto, por él fue patrocinada la custodia procesional, de 1563²⁶, que representa la obra más ambiciosa de esa platería renacentista, incluso de todo el tesoro parroquial, tal como corresponde al auge que por entonces había adquirido la fiesta del Corpus y, en concreto, en el propio Puente Genil había llegado a ser fiesta principal y muy celebrada, hasta con danzas y regocijos, según se manifiesta en los documentos capitulares de finales del siglo XVI²⁷.

La custodia en cuestión se ajusta al tipo de asiento, concibiéndose como una estructura turriforme de casi un metro de altura, que levanta cuatro cuerpos decrecientes, formados sucesivamente por columnas toscanas, balaustres y hermes. Su arquitectura resulta sumamente liviana, sin las grandiosas composiciones que suelen caracterizar a las custodias de esa centuria. Esencialmente, se trata de una custodia de carácter menor, si bien muy original en su concepción, ya que a la típica estructura de asiento se acopla una especie de ostensorio de templete o farol, que hace de segundo cuerpo o viril sobre un grueso nudo moldurado; de hecho, no pasan desapercibidas las coincidencias de este cuerpo con la custodia de farol que por la misma época hizo Diego Fernández Rubio I para la vecina parroquia de Aguilar de la Frontera²⁸. En fin, se compuso una custodia no muy ambiciosa, que evidentemente ofrecía la ventaja de una más fácil realización y a un coste menor, aunque el resultado final no deja de ser digno. Por ello, este modelo se consideró muy adecuado para las parroquias de los pueblos cordobeses, ya que se repitió en otros casos, como también demuestra el ejemplo de la parroquia de la Asunción de Palma del Río, la cual conserva una estructura semejante, equivalente a la mitad superior de la de Puente Genil, como remate de una custodia barroca de finales del siglo XVII²⁹. La citada similitud con la custodia de Aguilar puede inducir a pensar que su autor sea ese Diego Fernández³⁰. Ello es más que probable, si bien la realidad es que las marcas que posee la pieza son las de su hijo Sebastián de Córdoba, apareciendo en el interior del nudo soporte del viril repetida por tres veces la marca ZE/BAS (en realidad, la z inicial no es tal sino una s al revés) con el león de Córdoba y las letras ...OR debajo de éste, además de la burilada³¹. La

26 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 284. Sobre esta custodia ver J. RIVAS CARMONA, "La custodia procesional de Puente Genil. Reflexiones sobre una obra de platería del siglo XVI". *Imafronte* n.º. 12-13, 1996-1997 (1998), pp. 293-301.

27 J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 34-35.

28 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 180.

29 Ibidem, pp. 143-144.

30 J. RIVAS CARMONA, "La custodia..." ob. cit., p. 301.

31 Debemos el conocimiento de estas marcas a don Clemente Rivas Jiménez, un entusiasta pontanés amante de las artes y de las tradiciones. Su generosidad no se ha limitado a proporcionar este dato, pues también a ella debemos el reconocimiento de obras donadas por el duque de Medinaceli. Por todo ello, es de justicia manifestar nuestra gratitud por su amable ayuda, que ha resultado fundamental.

realización de la obra en 1563 coincide con el tiempo en que padre e hijo estuvieron asociados profesionalmente, trabajando para diversas parroquias de la diócesis de Córdoba³². Ciertamente, esta custodia ya califica a Sebastián de Córdoba, antes de que se encargase con Rodrigo de León del trono e imagen de la Virgen de Villaviciosa, de 1577³³. Su maestría se hace patente en el bello Cristo a la columna que preside el primer cuerpo de la custodia, de esbelto canon y cuidada anatomía así como de postura en “contrapposto” bien resuelta.

En definitiva, este conjunto de platería viene a poner de manifiesto cómo comenzaron a formarse estos ajueres parroquiales, específicamente de Córdoba, en esa época del Quinientos, más o menos al compás de la construcción de sus templos, observándose además unas coincidencias en unos tipos determinados de piezas, en cuya hechura participaron unos mismos plateros, entonces muy activos en la diócesis a consecuencia de todas esas necesidades, y también el importante papel desempeñado por los patronos en las dotaciones parroquiales. Y el ejemplo de Puente Genil resulta más que evidente en todos los sentidos.

La parroquia pontana de la Purificación da también ejemplo del importante impacto de la Contrarreforma, sobre todo una vez que se entra en el siglo XVII. En efecto, la parroquia se adapta al nuevo espíritu, entre otras cosas con la erección de algunas capillas y retablos. A ambos lados de la cabecera y como remate de las naves laterales se forman sendas capillas, dedicadas a advocaciones tan contrarreformistas como la Virgen del Rosario y San Pedro en cátedra. Sólo se sabe que aquélla se estaba haciendo en 1640, completándose con un monumental retablo salomónico en torno a 1680³⁴. Para entonces también se había construido la Capilla Dorada, una fundación del clérigo don Antonio de Gálvez y Alcaraz, cuyo retablo se encontraba en curso de realización en 1683. Esta última se vincula a la típica capellanía y al culto funerario³⁵, pero las otras hay que ponerlas en relación con el florecimiento de las cofradías, que ahora adquieren particular protagonismo, como asimismo manifiesta la del Santísimo Sacramento, que en este siglo conoce una etapa de gran apogeo, a juzgar por las importantes donaciones que recibe³⁶.

32 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, ob. cit., p. 65.

33 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, “Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 110 y 115-121.

34 Para este retablo, lo mismo que para los demás de época barroca de la parroquia, se remite a M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987.

35 C. GUILLÉN LÓPEZ, “Las Capellanías de Puente Genil a través del testamento de don Antonio de Gálvez de Alcaraz” y A. URQUÍZAR HERRERA, “Arte y sociedad en Puente Genil en el siglo XVII: el Dr. Antonio de Gálvez Alcaraz y otros promotores” en *Puente Genil, Pasado y Presente* ob. cit.

36 Sobre el papel de estas cofradías en el siglo XVII ver A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., pp. 270, 273, 283 y 409. En realidad, es un siglo muy importante para el desarrollo de las cofradías en Puente Genil, como además demuestran las que están relacionadas con la Semana Santa, caso de la de Jesús Nazareno (J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente-Genil II. La Cofradía de Jesús Nazareno*. Puente Genil, 1986). Ello constituye uno de los signos más elocuentes del impacto de la Contrarreforma y de su triunfo en Puente Genil.

Por supuesto, este apogeo también tendría que ver con los fervores eucarísticos de la Contrarreforma. Precisamente, se advierte como este culto se hace importante en la parroquia a través de la platería. Todavía se conserva un pequeño ostensorio de la primera mitad del Seiscientos con nudo oval en el astil, muy arreglado y transformado a principios del siglo XX, aunque es la monumental custodia portátil que en 1672 donó doña María de Aguilar y Toro Carvajal y Pino a la propia Cofradía del Santísimo Sacramento el mejor exponente. Muestra la típica configuración del momento con puras y enfáticas líneas geométricas, presentando moldurada base circular sobre asiento cuadrado y astil iniciado en cilindro y centrado por vigoroso nudo circular a manera de templete, muy semejante a los nudos de las cruces procesionales, todo ello guarnecido con alguna decoración grabada y pequeñas cabezas de ángeles sobrepuestas; el sol con rayos alternantes lisos y ondulantes acusa un arreglo neogótico. En suma, una obra de concepción grandiosa y de noble empaque, magnificada a su vez por su brillante dorado, y por tanto muy adecuada para su destacada función en las más solemnes exposiciones de la Sagrada Forma. La dignificación contrarreformista del ajuar litúrgico también llevó a la parroquia a adquirir más piezas y a reemplazar las anteriores por otras de mejor presentación³⁷. Ciertamente, se percibe una renovación y un aumento del patrimonio de platería en ese siglo XVII, del que todavía se conservan algunas cosas, además de las ya referidas. Así, un cáliz dorado con decoración grabada, un copón también dorado -modificado en el astil al incorporársele un nudo del siglo XVIII, dispuesto en sentido inverso-, un hostiario, una campanilla y un juego de crismas-olieras con tres recipientes cuadrados. Pero, sobre todo, hay que destacar la hermosa cruz procesional, característica con sus brazos rectos de terminaciones ovales, siguiendo el modelo de la cruz del obispo Mardones de la Catedral de Córdoba, aunque en versión más sobria y geométrica. Incluso para cerrar este capítulo de la platería seiscentista cabría mencionar el acetre donado por don Juan Ignacio de Aguilar y Alfaro, que figura ya en el inventario fechado a 3 de febrero de 1704.

Esta misma tónica de aumento prosigue en el siglo XVIII, al tiempo que culmina el remozamiento barroco del templo, que tuvo su máximo exponente en el nuevo retablo mayor, tallado para 1721 por el acreditado tallista antequerano

37 Esta dignificación del ajuar litúrgico a raíz de la Contrarreforma, sobre todo para lo que respecta a los ornamentos y textiles empleados en el culto, ha sido bien puesta de relieve por M. PÉREZ SANCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 46-47 y 124-128. Este autor insiste igualmente en este asunto, incluso con los objetos de platería, en otros trabajos como "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería". *Estudios de Platería*. San Eloy 2002. Universidad de Murcia, 2002, pp. 347 y ss. Para la plata también puede citarse el estudio de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149 y ss.

Antonio de Rivera. En coincidencia con ello se incorporan nuevas piezas de plata al patrimonio parroquial, como bien especifica el inventario de 1722; en concreto, una cruz con pie, de media vara aproximadamente, sin duda destinada al propio retablo mayor, y un portapaz. Éste subsiste, mostrando las marcas del fiel contraste Francisco Alonso del Castillo, del león de Córdoba y del autor con el apellido Illescas. Las cofradías, por su parte, también propiciaron importantes encargos de plata. Uno de ellos fue el báculo de la imagen de San Pedro, costeadado por el vicario don Francisco Teodomiro de Flores, que realizó el platero Rafael Camacho en 1748³⁸. Algo después los cofrades del Rosario debieron adquirir el trono ya mencionado, una obra de aparato y calidad, cuya estructura troncopiramidal invertida se reviste de un rico ornato de temprano rococó.

Con el Rococó se llega a una etapa fundamental de la platería de la parroquia. En efecto, el panorama del último tercio del siglo XVIII brilla especialmente, tanto por el número de piezas como por su particular categoría, todo lo cual indica una importante renovación del ajuar parroquial. Nada de particular tiene este episodio rococó y su apogeo, en un momento, además, de progreso para el pueblo, que entonces crece y se expande³⁹, al tiempo que muchos edificios fueron construidos de nuevo o renovados, como el Pósito o la Cárcel, aunque sobre todo habría que referirse a algunas iglesias, como la patronal de Nuestra Señora de la Concepción, incluso la propia parroquia fue objeto de algunas obras y arreglos por entonces⁴⁰. Pero, al margen de dicha circunstancia particular, este esplendor de la platería rococó fue algo generalizado en las parroquias de la zona, que indudablemente encuentra una de sus explicaciones en el propio esplendor que en ese tiempo conoce la platería cordobesa. Obviamente, el tesoro pontanés viene a confirmarlo con un buen número de piezas de los grandes maestros cordobeses de esa época, empezando por Damián de Castro, cuyas marcas figuran en un cáliz salomónico o de estrías helicoidales y en dos pequeñas bandejas de perfiles ondulados, apareciendo en aquél y en una de éstas con la del fiel contraste Bartolomé de Gálvez y Aranda mientras que en la otra bandeja Castro también hace de fiel contraste con una marca que incluye la flor de lis⁴¹. Antonio de Santa Cruz debe ser el autor de un vistoso cáliz repujado y dorado con el típico esquema de base ondulada, nudo triangular y copa campaniforme y enriquecido con cabezas de querubín y cartelas para símbolos de Cristo de y de su Pasión; en fin, un cáliz muy característico de la platería cordobesa y del propio Santa Cruz⁴², cuya marca puede adivinarse, a jugar

38 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 270.

39 Ibidem, pp. 134-135. También para el crecimiento demográfico J. ESTEPA GIMÉNEZ, *Aportación al estudio de la disolución del régimen señorial: Puente-Genil 1.750-1.850*. Puente Genil, 1980, pp. 76-78.

40 Ver al respecto el libro de J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil...* ob. cit.

41 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pp. 101-102.

42 P. NIEVA SOTO, "Homenaje al platero cordobés Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. LIV, 1993, pp. 92-93.

por las letras “s” y “c” que parecen verse, junto a la del contraste Leiva con la cifra 78, de 1778, y el león de Córdoba. Otros maestros presentes son Eulogio González Rodríguez, que realiza las dos lámparas existentes en la Capilla Dorada –una de ellas con boya renovada décadas después en estilo neoclásico–, como confirma su marca con la de Aranda, que se data en 1769, y José Espejo Delgado, que estampa su punzón, además de Leiva con cifra 73, en una preciosa jarra lisa con mascarón en el vertedor. También es posible que Bernabé García y Aguilar, hijo del famoso platero Bernabé García de los Reyes, sea el autor de una palmatoria, que al lado de la marca de García lleva la de Aranda. Asimismo hay otras obras anónimas, como la pértiga de la cruz procesional, muy bella con su rica decoración cincelada, que a pesar de carecer de marcas se puede considerar como una producción cordobesa, o un hermoso portaviático, de transición de lo rococó a lo neoclásico, que sólo tiene estampadas las marcas de Córdoba y del fiel contraste Antonio Martínez Moreno, acompañada ésta del 97⁴³.

Pero el progreso de la época y el esplendor de la platería cordobesa son sólo como un telón de fondo para causas más concretas. Sin duda, una de las de mayor peso específico o significación fue la contribución del duque de Medinaceli como patrono de la parroquia. Una de las bandejas de Castro lleva, precisamente, las armas ducales. Éstas aparecen asimismo en un pequeño copón dorado, con marca cronológica de 1768, y en un magnífico juego de incensario y naveta, unos quince años posterior. Tanto en un caso como en otro se perciben unas marcas que con mayor o menor claridad pueden identificarse con las de Madrid, lo que pone en evidencia la relación ya comentada entre duque de Medinaceli y obras madrileñas. También por este mismo cauce debieron llegar a la parroquia un cáliz extraordinario de plata repujada y sobredorada y sus vinajeras con campanilla a juego, piezas que tienen las marcas madrileñas de la torre y el oso con la cifra 85, de 1785, y la personal de B. Simón, aunque en ellas no figure expresamente el escudo de los Medinaceli. Igualmente debe responder a una donación ducal el conjunto de varas de palio, ricamente repujadas, en las que se repiten las marcas de Cárdenas y su cochinillo, la Giralda y Ruiz, denotando un origen sevillano, que quizás sólo se explique por ese encargo del duque, que en Sevilla tenía una de sus principales residencias, la famosa Casa de Pilatos; parece confirmar esta opinión el hecho de que en la parroquia de San Mateo de Lucena, también bajo su patronato, exista un portaviático en forma de pelícano con las armas ducales grabadas al dorso, que fue realizado en la propia Sevilla como deja ver la marca de Alexandre que posee⁴⁴.

En fin, esta simple constatación de la obra de plata vinculada al duque de Medinaceli, a la que hay que añadir a su vez la lámpara que regala según el inventario de 1771 o los cuatro cálices con patenas y cucharillas que a finales de

43 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 165.

44 AA. VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. T. V. Córdoba, 1987, p. 118.

junio de 1778 se entregaban a la parroquia por mano del mayordomo del duque, junto a “un Cáliz Dorado zincelado peso treinta y dos onzas y seis adarmes”, que debe ser el cáliz rico de Santa Cruz, marcado también por el contraste Leiva con la cifra 78, de ese año 1778; todo, en suma, no deja de llamar la atención y más teniendo en cuenta que esa serie de obras se concentra en unos veinte años, a partir aproximadamente de 1768, año marcado en el pequeño copón dorado madrileño, coincidiendo además esa fecha con la toma de posesión del ducado por parte de don Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba Figueroa de la Cerda y Moncada⁴⁵. Por tanto, no queda más remedio que conceder un papel fundamental a este personaje concreto y a su actuación, que evidentemente tuvo una clara intencionalidad, o sea un especial deseo de atender su patronato y de dotar su parroquia⁴⁶, proceder que alcanza toda su magnitud cuando se comprueba que el caso de Puente Genil no fue un episodio aislado y único sino que semejante proceder se advierte igualmente en otras parroquias cercanas de su señorío, a las que también dona un buen número de piezas y de la misma especie de las pontanas. Así, para San Mateo de Lucena hizo labrar a Damián de Castro una cruz procesional, un juego de sacras, un incensario, unas vinajeras con su campanilla y un copón. Asimismo sufragó un típico cáliz cordobés repujado, de autor desconocido, y el portaviático sevillano con la marca de Alexandre⁴⁷. Para Santiago de Montilla encargó al propio Castro un cáliz, unas vinajeras con su campanilla y unas varas de palio⁴⁸.

Estos ejemplos revelan claramente que el duque tuvo como instrumento fundamental de su actuación al platero Damián de Castro, a pesar de que su obra en Puente Genil no sea tan abundante. Pero el volumen de encargos fue tal que Castro no resultaba suficiente, por lo que hubo de acudir a otros maestros cordobeses, como Santa Cruz, incluso a obradores reputados de fuera, de Sevilla y, sobre todo, de Madrid. Es notorio que en la política ducal no sólo entraba patrocinar un elevado número de obra sino también que el legado resultara fastuoso y

45 Tras la muerte de su padre, se convierte en el XII Duque de Medinaceli, con los demás títulos y dignidades que llevaba aparejados, tomando posesión el 14 de enero de 1768. Vivió hasta finales de 1789. Sobre este personaje ver F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española*. T. VI. Madrid, 1905, pp. 244-248.

46 De ello no cabe la menor duda cuando se ve el documento de entrega de plata a la parroquia en 1778, a la que de una vez se le sirve con cinco cálices nuevos, incluso uno de ellos especialmente rico, además de otros tantos misales nuevos. Y más si se tiene en cuenta que pocos años antes, en 1775, se hace otra entrega semejante de nuevas ropas litúrgicas de diferentes colores, puntualmente especificadas en el “*Ynventario de la Ropa nueva que de orden de su ex^a. el Señor Duque de Medina Zeli se a traído para el zervizio de la Yg^a. Parroql.*”, cuyo título no puede ser más expresivo. Asimismo cabría señalar las dos campanas que el propio duque regaló en 1789 (A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 267). En definitiva, un afán evidente y notorio por abastecer a la parroquia de su villa, que ciertamente no deja de llamar la atención.

47 AA. VV., *Catálogo...* ob. cit., pp. 110-119.

48 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 188, 199 y 201.

de verdadera categoría artística, explicándose así que se acudiese a artistas y talleres acreditados.

Tales consideraciones invitan a pensar que el duque pretendía hacerse notar; mejor dicho, reafirmar su patronato y señorío, posiblemente por la necesidad de exaltar su potestad y autoridad ante las nuevas situaciones que se vivían en la España de la segunda mitad del siglo XVIII⁴⁹. Incluso en el mismo Puente Genil se perciben cambios en el régimen señorial, ya que a mediados de la centuria el duque pierde el cobro de las alcabalas y décadas después renuncia al tributo de la veintena. Y hasta se producirán tensiones en cuanto al nombramiento de cargos y empleos municipales, si bien el duque mantendrá sus tradicionales privilegios en este sentido⁵⁰. En este trasfondo debe situarse la actuación ducal, que en el patronato de la parroquia pudo hallar una forma de exaltación y propaganda, al igual que en la renovación que por el mismo tiempo se lleva a cabo en la propia Mayordomía ducal, cuyas obras hicieron que se convirtiera en uno de los principales edificios de la población, con verdadero rango palaciego. Más aún, esa propaganda exigía o precisaba congraciarse con los vasallos y al respecto resultaba fundamental el alarde de filantropía, lo que de otro lado era característico de la época de la Ilustración⁵¹. No en vano el duque no dejará entonces de hacer patente su generosidad y liberalidad con el pueblo. Así, se manifiesta en la carta que su representante, el Contador Mayor de Montilla, hace llegar al Cabildo municipal en marzo de 1778, en la que se comunica que “estando el Excmo. Sor. Duque de Medina Celi, mi señor satisfecho de la lealtad y amor de todos los basallos de esta su villa, y usando con ella de su piedad se a servido perdonarla y quitarle para siempre el derecho que por su Hazienda se persive llamado veintena”⁵². Muy curiosamente, ello ocurre el mismo año, unos meses antes, de la donación de cálices a la parroquia antes mencionada. Pero, a pesar de todo, no hay que olvidar que el duque don Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba “fué sin duda el mayor Señor de Andalucía, de Cataluña y de Extremadura, y uno de los mayores de España y de

49 Gonzalo Anes escribe que “el papel político y social desempeñado por el estamento nobiliario continúa siendo primordial, aunque comienza a perder importancia progresivamente durante la segunda mitad del siglo” (*El Antiguo Régimen: Los Borbones*. Historia de España Alfaguara IV. Madrid, 1975, p. 43). Más aún, a nivel local se plantean nuevas situaciones con el protagonismo de unas elites, integradas por la pequeña nobleza o los ricos labradores. Como consecuencia de ello, “la capacidad de control de los señores sobre la vida de los pueblos iba a verse mermada debido precisamente al ascenso de esas elites locales” (M.T. PÉREZ PICAZO, “Las estructuras agrarias”. *Las bases políticas, económicas y sociales de un régimen en transformación (1759-1834)*. Historia de España Menéndez Pidal. T. XXX. Madrid, 1998, pp. 493-494).

50 J. ESTEPA GIMÉNEZ, ob. cit., pp. 46-48 y 52-53.

51 En este sentido destaca el comportamiento de algunos eclesiásticos de la época, específicamente obispos como don José Molina Larios, quien desempeñó una importante labor en Málaga, incluso atendiendo la traída de aguas a la ciudad (A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, 1984, pp. 371-372).

52 J. ESTEPA GIMÉNEZ, ob. cit., p. 52.

toda Europa en su tiempo”, en palabras de Fernández de Béthencourt⁵³. Y con ello dispuso de unos recursos, que sencillamente hicieron posible tan pródigo patrocinio.

El apogeo de la platería del último tercio del siglo XVIII parece tener una prolongación durante las primeras décadas de la siguiente centuria, todavía con el patrocinio del duque de Medinaceli, como por lo menos se percibe en un pequeño copón, cuya inscripción no deja dudas al respecto: “EL EXMO. SR. DVQUE DE MEDINACELI PARA LA PARROL. DEL PTE. D. GONZO. AÑO DE 1818”. En efecto, de ese tiempo se conservan algunas cosas interesantes, bien representativas de los obradores cordobeses y de la plenitud neoclásica que ahora los caracteriza, aunque en general este conjunto de piezas decimonónicas no admite parangón con el esplendor de la etapa anterior, denotando más bien un tono de discreción. Sobre todo predominan las piezas sencillas de riguroso y sobrio neoclasicismo, aunque en un primer momento se siguen adquiriendo obras de cierta envergadura, empezando por los hermosos ciriales, decorados con guirnaldas de flores, que ostentan la marca del fiel contraste Mateo Martínez Moreno, lo que puede situarlos en los primeros años del siglo XIX, antes de 1804, fecha de la muerte de dicho contraste⁵⁴, o todavía en los finales del XVIII, y continuando con una lámpara de estilo Imperio, que se hizo para renovar una de las de Eulogio González, quizá por estar estropeada. Pasada la Guerra de la Independencia, a pesar de que no hubo pérdidas en ella, se incorporan nuevos objetos de culto, pero ya con ese tono de discreción comentado. Así, un cáliz y un copón marcados por el contraste Diego de la Vega y Torres con la fecha de 1816 y por el platero Antonio Ruiz de León, que también es autor de un recipiente eucarístico a manera de cuenco. De 1818 data el citado copón del duque de Medinaceli, que lleva la marca de ese último contraste, además de la de autor, MAR, que quizás corresponda al platero Francisco de Paula Martos, quien por entonces también trabaja para otros patronos señoriales, como la marquesa de Benajemí, doña María del Carmen Aguayo, para la que realiza unas vinajeras con destino a la parroquia de su villa⁵⁵. Aún se podrían seguir añadiendo una campanilla, incluso unos elegantes candeleros de pie cuadrado y astil piramidal, que sirven en la Capilla Dorada, quizás algo posteriores a todo lo anterior. Con todo esto quedó el ajuar parroquial suficientemente completado y renovado con toda clase de objetos litúrgicos. De hecho, transcurrirá casi un siglo para que de nuevo vuelvan a incorporarse a él cosas relevantes.

Por tanto, buena parte del siglo XIX pasó sin que la platería parroquial sufriera grandes transformaciones. Los esfuerzos entonces se centrarán más bien en el propio edificio y su arquitectura, dado que el mal estado de su fábrica exigió una

53 F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, ob. cit., p. 244.

54 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...* ob. cit., p. 121.

55 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 89.

completa reconstrucción del templo. Primero se acometió la obra de la nueva torre, en un lateral de la fachada principal, entre 1827 y 1829. Posteriormente, de 1873 a 1876 se llevó a cabo una total remodelación del templo, tanto en el interior como en la fachada, una empresa de gran envergadura que por sí sola es reveladora de que se inicia una nueva época para la propia villa. Ésta, gracias al ferrocarril y al desarrollo industrial, alcanza una pujanza y un progreso como nunca antes había conocido y que desde entonces la convertirán en uno de los pueblos más dinámicos y modernos de la zona, alcanzando todo su apogeo en los finales del siglo XIX y la primera parte del XX, como testimonian los muchos y notables edificios civiles e industriales que por esas fechas se levantaron en todo el casco urbano, que poco a poco va superando su emplazamiento histórico en torno al río Genil y a los altos inmediatos para ir extendiéndose en busca de la Estación del ferrocarril⁵⁶. En consecuencia, la parroquia ya no es exclusivamente de una población tradicional vinculada a lo rural sino también de un nuevo pueblo industrializado y próspero con todo lo que ello significa. Se impone, por tanto, una nueva realidad en Puente Genil y su antigua parroquia mayor se verá igualmente afectada por los cambios. Para empezar en el curso del siglo XIX dejará de estar sujeta al sistema señorial del Antiguo Régimen y con ello se suprimirá el secular patronato del duque de Medinaceli⁵⁷, que tuvo un brillante epílogo en la obra de la referida torre, en la que todavía se pusieron las armas ducales como remate de la misma, en la veleta que la corona⁵⁸. Desde ese momento será la parroquia la verdadera responsable de su abastecimiento, aunque de alguna manera se suplirá la magnificencia señorial con la aportación de la rica burguesía local, como demuestra al menos la contribución de las hermanas Ariza al magnífico sagrario de plata que se hizo en 1926. Las antiguas cofradías también pierden su protagonismo, incluso llegará a desaparecer la del Rosario, que tan importante patrimonio de platería reunió en otros tiempos. La del Santísimo Sacramento, no obstante, se mantendrá y seguirá al frente de la fiesta del Corpus Christi, cuya procesión dejará de utilizar en el siglo XX la custodia del Renacimiento, sustituyéndose en las primeras décadas de la centuria por la imagen de un ángel adquirida por las propias hermanas Ariza, imagen que porta un ostensorio, el cual constituye, lógicamente, una de las cosas más aparatosas y relevantes que se incorporan en esta centuria. La actividad religiosa y devocional de la parroquia, sin embargo, se verá renovada con nuevas asociaciones

56 J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil...* ob. cit., pp. 29-31 y 122-126.

57 Una vez confiscados los diezmos y las primicias por el Estado, en 1837, el administrador del duque se negará en rotundo a seguir contribuyendo al culto y a su abastecimiento (J. ESTEPA GIMÉNEZ, ob. cit., pp. 213-214).

58 No deja de ser sintomático el hecho de que la reforma del templo parroquial efectuada entre 1873 y 1876 se sufrague acudiendo a la feligresía por medio de suscripciones mensuales y a otros procedimientos como las rifas (A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 288).

piadosas, como la Adoración Nocturna, que ahora cumplirá un importante papel en el patrocinio de la platería, como nuevo signo de los tiempos.

Desde estas nuevas perspectivas el ajuar parroquial conocerá un notorio incremento en la primera parte del siglo XX, incluso con piezas destacadas, típicas del eclecticismo y del historicismo imperantes en la orfebrería religiosa de la época. Algunas de las obras más interesantes provienen de Córdoba y sistemáticamente están marcadas por el fiel contraste Merino, identificándose en la mayoría a Manuel Merino, que lo fue a partir de 1913⁵⁹. Entre ellas sobresale un rico ostensorio que incorpora joyas de pedrería y perlas en el sol y la cruz de remate, obra del platero Felipe Castillo, que además hizo seis candeleros repujados de pie estrellado, conservados en la antigua Capilla Dorada, y otras cosas menores como un hostiario y una patena. Gabriel Larriva realizó, por su parte, el copón neogótico de la Adoración Nocturna, fechado en 1915. Al mismo tiempo se adquieren piezas de los obradores industrializados de Madrid y Barcelona, que desde el siglo XIX se habían convertido en abastecedores fundamentales todo el país⁶⁰. El Puente Genil industrializado y próspero, abierto a nuevos horizontes, acude ahora, precisamente, a esos y otros centros nacionales para muchos de sus encargos artísticos. Por ejemplo, en busca de imaginería, que sobre todo se trae de Valencia, aunque también de Barcelona, como manifiestan la talla de San Ignacio de la propia parroquia o los ángeles del paso procesional de Santo Sepulcro, de Domingo Espelta⁶¹. A esa misma Barcelona y a Oller e Hijos se recurre en 1885 para confeccionar una nueva túnica para Jesús Nazareno⁶². Y, por supuesto, de la Ciudad Condal procede alguna cosa de platería, específicamente la custodia destinada al ángel procesional del Corpus, que se realiza por Casarramona y Ferrús, sucesores de Torruella, como una típica obra del eclecticismo neomedieval con querubines alados, dispuestos radialmente para formar el sol. De otro lado, tienen origen madrileño, en concreto de la prestigiosa Casa Meneses, un juego de cruz y seis candeleros grandes, una naveta neogótica y una concha bautismal, cosa nada extraña dado el crédito de esa platería industrializada, que además en Puente Genil tuvo mucho éxito entonces, como atestiguan los encargos que realizaron diversas cofradías de Semana Santa desde finales del siglo XIX⁶³. De todas formas, la obra más

59 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...* ob. cit., pp. 161-162.

60 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1994, pp. 150-151.

61 J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil...* ob. cit., p. 45 y J.L. AIRES REY, *Puente Genil Nazareno. Antropología, historia, arte, tradición...* Córdoba, 1990, pp. 334-335.

62 J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II...* ob. cit., p. 206.

63 La Casa Meneses llegó a hacer incluso el paso del Señor del Lavatorio y el trono de la Virgen de los Dolores, además de diversos enseres para la procesión del Santo Sepulcro, tales como los bastones de los cofrades y la vara del estandarte (J.L. AIRES REY, ob. cit., pp. 142, 256, 339 y 344 y J. RIVAS CARMONA, "Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil". *Puente Genil, Pasado y Presente* ob. cit., p. 512).

relevante que en este periodo se lleva a cabo, el rico sagrario neobarroco que en 1926 donan las hermanas Ariza, no procede de ninguno de esos centros sino de Granada, del taller de José Navas Parejo⁶⁴, que en ese tiempo adquirió tal notoriedad que incluso llegó a hacer el magnífico templete de plata que preside la rotonda de la Catedral de Granada⁶⁵. A la altura de ese sagrario sólo puede ponerse el arca para el Monumento de Jueves Santo, con su decoración repujada de apariencia rococó, aunque de algunos aspectos góticos en sus motivos vegetales, que también debe ser de ese mismo tiempo.

Tan larga y nutrida historia de platería aún podría continuarse tras la Guerra Civil. En esa época de exaltación religiosa todavía se incorpora una obra importante, el ostensorio de la Adoración Nocturna, que data de 1943. Se trata de una pieza neogótica, enriquecida en torno al viril con joyas y unos esmaltes que figuran a los Apóstoles. Y ella puede ser un magnífico broche de oro a tal historia.

64 En la base de la pilastra derecha figura la inscripción: TALLERES J. NAVAS PAREJO GRANADA.

65 A. GALLEGU Y BURÍN, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, 1982, p. 265.

Notas adicionales a la biografía de Juan de Arfe y a la custodia de Ávila

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

La vida artística y privada de Juan de Arfe ha sido ampliamente tratada por prestigiosos historiadores especializados en platería; por ello, no vamos a profundizar en su estudio, nos limitaremos a dar cuenta de un documento que hemos hallado en el Archivo Histórico Nacional, sección códices, libro 926, y tomándolo como punto de partida, haremos ciertas puntualizaciones sobre el costo de la custodia, los desembolsos que el cabildo de la catedral de Ávila realizó a Juan de Arfe entre 1564 y 1571, y a los recibos de los pagos que el deán guardó en el arca del sagrario junto a las escrituras. Este códice hace referencia, además de los acuerdos que se llevaron a cabo, al inventario artístico de la iglesia catedralicia. Desconocemos la fecha exacta en que se efectuó, aunque es probable fuese alrededor de 1551. Fue revisado en 1573, como podemos comprobar por las anotaciones que aparecen en el documento, con observaciones tales como indicar los ejemplares que se encontraban en la iglesia y el peso que tenían en aquel momento.

El 16 de octubre de 1564, el cabildo concertó con Juan de Arfe la realización de la custodia, aunque la escritura no se formalizó hasta el 8 de noviembre ante el escribano público de Valladolid, Juan de Rozas. Según consta en el documento, para pagar la custodia el cabildo le entregaba cien marcos de plata a la firma del contrato, en las piezas que se sacaron del sagrario que figuran en el inventario de la catedral: *“una cruz noble grande, la mayor que tiene la yglesia, de plata con su mançana toda dorada armada sobre unas verguetas de hierro”, “vn reliquiario de*

plata rico todo dorado con quatro veriles que tiene dentro vn hueso que dizen es de vn braço de santa Luzía” y “*una consagración de plata dorada con dos ángeles con todas sus pieças y las letras de ella esmaltadas de azul*”. Estas piezas fueron pesadas por el contraste de la ciudad de Ávila, Diego Alviz; una vez descontado el hierro, el cobre y todo lo que no era metal noble, pesó la plata dorada: setenta y cuatro marcos, siete onzas y dos ochavas, y la plata blanca: dieciséis marcos y dos ochavas. El total alcanzó un monto de noventa marcos, siete onzas y cuatro ochavas. Estuvieron presentes, cuando realizaron esta operación, Juan Vázquez, deán, Cristóbal de Sedeña, arcediano de Olmedo, y Diego de la Serna y Diego Gutiérrez, canónigos. Como podemos observar el material entregado fue ligeramente inferior a lo acordado. Asimismo, se le harían nueve pagas a cuenta en dinero, según consta en el recibo de finiquito de 18 de junio de 1571 que pasó ante Vicente del Hierro, escribano público de Valladolid y, el resto, le sería entregado a los diez meses de haber finalizado la obra.

En el inventario, en el capítulo de “*Pontifical para quando celebra el obispo*” figura un báculo que también se le entregó en 1564: “*un báculo de plata sobredorada y esmaltado de ymágenes, el qual está en cinco pieças que se encaxan por tornillos que tiene en la cabeça la corona de nuestra Señora y un ángel en baxo que parece que los tiene la parte de arriba; está todo en dos caxas de cuero, en la una caxa están dos pieças y en la otra tres; falta una flor baxo de la buelta de la cabeça y en las otras pieças falta mucha plata y esmaltes; pesa la cabeça y la pieça debaxo diez marcos y medio, y las otras tres pieças del dicho báculo pesan onze marcos y quatro reales. En el año de 1564 se dio este báculo a Arphe platero juntamente con las tres piezas para la custodia que haze para esta iglesia. A. González*”. No creemos que el peso de este báculo esté incluido en el monto de las otras tres piezas.

Con referencia al coste de la custodia reproducimos a continuación la parte correspondiente del documento.

Relación de la Custodia

En el año del señor de 1564 años por los Ilustrísimos señores Deán y Cabildo de la sancta yglesia de Ávila fue acordado de hazer la custodia que la dicha iglesia tiene, la qual hizo Juan de Arphe platero vezino de Valladolid con asiento y concierto que labraría y haría cada marco de plata por doze ducados y lo que la dicha custodia costó es lo siguiente.

– Pesó de plata la dicha custodia que se trujo a la yglesia hecha y acabada en treinta días del mes de mayo de 1571, docientos y setenta y siete marcos y seis onzas y quatro ochavas y media que contado cada marco a razón de dos mill e docientos y diez maravedís suma en la plata seiscientos y trece mill e novecientos y ochenta maravedís y medio.

613.980°

– Suma la hechura de la dicha custodia en los dichos marcos que son 277,6 onças e 4 ochavas a razón de doze ducados cada marco un quento y doçientos y cinquenta mil e çiento y ochenta y un maravedís. 1.250.181

– Sumaron otros gastos menudos como están declarados en la quenta y feneçimiento que se hizo con el dicho Arphe en 18 días del mes de junio del dicho año de setenta y uno quarenta y tres mill e docientos e quarenta y dos maravedís la qual dicha quenta y todas las demas escripturas a esto tocante están en el Sagrario desta yglesia en el arca del depósito. 43.242

Por manera que suman plata y hechura y los demás gastos de la dicha custodia vn quento y novecientos siete mill e quatrocientos y tres maravedís y medio. 1.907.403°

Resumiendo:

Importe de la plata	613.980, 1/2
Importe de la hechura	1.250.181
Otros gastos	<u>43.242</u>
Total	<u>1.907.403, 1/2</u>

En cuanto a los pagos realizados a Arfe fueron los siguientes:

Pagas que se hizieron a Arphe de la dicha custodia

– Diósele del Sagrario cient marcos de plata de cruçes y una consagración, y otras pieças que estavan en el Sagrario como en este libro se hallaron en el inventario las piezas que fueron y en nueve pagas que se le hizieron en dinero de contado según está en el dicho feneçimiento que pasó a diez y ocho de junio de mill e quinientos y setenta y un años. El qual dicho feneçimiento está en el Sagrario en el arca del depósito y pasó ante Vicente del Hierro escribano público desta çiudad que sumó en todo lo rescibido vn quento y ciento noventa mill y seiscientos maravedís. 1.190.600

– Y en veinte y tres días del mes de junio del dicho año de 71 tomó la fábrica a çenso y en su nombre y por mandado del Cabildo los señores don Christoval Sedano arcediano de Olmedo y don Antonio Hernández de Valdivieso thesorero y

Andrés de Belorado canónigo y Diego de la Serna y el licenciado Juan de Soria canónigo racioneros del monasterio de nuestra Señora del Carmen desta ciudad quinientos y onze mill maravedís que sumaron treinta y seis mill e quinientos maravedís de censo al quitar los quales este dicho día entregaron y pagaron al dicho Juan de Arphe según parece por la dicha quenta que paso ante el dicho Vicente del Hierro.

511.000

– Y porque la fábrica no estava obligada a pagar al dicho Arphe asta diez meses después de la fecha desta escritura del censo corrió por él los diez meses del interés del dicho censo de las dichas quinientas y onze mil maravedís en que montó treinta mil y quatro cientos y diecisiete maravedís.

30.417

– Y para ser acabado de pagar el dicho Juan de Arfe platero del quento y novecientos y siete mil y quatrocientos y tres maravedís y medio que fue todo el cargo de la dicha custodia hizo de alcanze final a la fábrica ciento y setenta y cinco mil trecientos y ochenta y seis maravedís y medio según se hallará en la dicha quenta y fenecimiento que se hizo con el dicho Juan de Arfe que pasó ante el dicho Vicente del Hierro.

175.386°

El desglose de los pagos está reflejado de la siguiente manera:

Maravedís

- A la firma del contrato le entregaron la plata de las piezas que anteriormente hemos mencionado, cruz, relicario y palabras de la consagración, y doscientos ducados en efectivo.

297.576

- El 14 de enero de 1565, le pagaron otros doscientos ducados.

74.800

- El 21 de septiembre de 1566, festividad de san Gil, Juan de Arfe envió a Ávila a Antonio Rodríguez, con poder suyo y una carta de pago para el deán que le entregaría al recibir los doscientos ducados que estaban estipulados. La carta y el poder quedaron en mano de Diego de la Serna, receptor de la fábrica. La nota figura firmada por el deán.

74.800

- El 26 de febrero de 1567 fue a Ávila Gabriel Dávila, por mandato de Juan de Arfe, llevó carta de pago que otorgó ante

el escribano vallisoletano, Juan Gómez, y percibió cuatrocientos cuarenta y ocho ducados. El recibo del pago junto a los otros papeles y escritura referentes a la custodia quedaron depositados en un talegón en el sagrario.	167.552
- El 4 de septiembre de 1567, le pagaron a Juan de Arfe ciento cuarenta y ocho mil quinientos maravedís, los recibió el platero vecino de Valladolid, Hernando de Lamela, que llevaba poder del maestro y dio carta de pago ante Vicente del Hierro el mismo día. Ambos, poder y carta de pago, se colocaron en el archivo del sagrario con los demás documentos.	148.500
- El 6 de julio de 1568 recibió Juan de Arfe cuatrocientos ocho ducados del racionero Pedro Vázquez, la carta de pago está en la escritura.	152.292
- El 12 de enero de 1569 pagaron al maestro ochenta y nueve mil doscientos maravedís. En esta cantidad está incluido un cofre y crismeras que le vendieron, pesaron seis marcos y onza y media. (No creemos que estas piezas fueran vendidas para deshacer y utilizar la plata en la hechura de la custodia).	89.200
- El primero de julio de 1569 recibió Juan de Arfe, a través de un criado suyo, Jerónimo de Panizares, que llevaba un poder, ochenta y nueve mil doscientos maravedís. El dinero lo pagó Pedro Vázquez, racionero de la fábrica.	89.200
- El 12 de enero de 1570 recibió el maestro ochenta y nueve mil doscientos maravedís del arriba citado racionero. Ese mismo día, le pagaron veinte ducados por la peana de madera.	<u>96.680</u>
	<u>1.190.600</u>

El importe de lo recibido por el maestro asciende a un millón ciento noventa mil seiscientos maravedís.

La custodia, una vez finalizada, se llevó a la iglesia catedralicia el 30 de mayo de 1571, pesó doscientos setenta y siete marcos, seis onzas y cuatro ochavas y media. Cada marco había sido ajustado en dos mil doscientos diez maravedís, equivalentes a sesenta y cinco reales que era el precio habitual de la plata. El total alcanzó un monto de seiscientos trece mil novecientos ochenta maravedís y medio.

La hechura había sido fijada en la escritura de acuerdo en doce ducados el marco, equivalente a ciento treinta y dos reales. Este importe es muy significativo teniendo en cuenta que se pagaba el doble del coste del material e indica la alta

calidad del trabajo realizado, por lo que alcanzó un monto de un millón doscientos cincuenta mil ciento ochenta y un maravedís. Otros gastos menudos (no especifica cuáles) importaron cuarenta y tres mil doscientos cuarenta y dos maravedís. Por lo tanto, ascendió el importe de la custodia, incluidos plata, hechura y otros gastos, un millón novecientos siete mil cuatrocientos tres maravedís y medio.

Haremos mención de las personas que en nombre de Juan de Arfe se desplazaron de Valladolid a Ávila para cobrar alguno de los pagos parciales. El 21 de septiembre de 1566, Antonio Rodríguez viajó a esta ciudad para cobrar uno de los plazos, y el 26 de febrero de 1567 fue Gabriel Dávila. Desconocemos la conexión personal o profesional que unía a estas dos personas con el maestro. Sí sabemos que Hernando Lamela que también fue a la ciudad abulense el 4 de septiembre del mismo año para cobrar otro de los plazos, figura con la profesión de platero; y Jerónimo Panizares que se desplazó a Ávila el primero de julio de 1569 era su criado, esta posición laboral nos hace pensar que se trataba de algún aprendiz u oficial de su taller. Es posible que estos dos últimos hubiesen trabajado con Arfe en la realización de la custodia.

La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista*

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR
Universidad de Málaga

La acumulación de bienes, objetos de lujo y piezas de orfebrería en las iglesias fue un fenómeno común al Occidente cristiano desde los albores de la Edad Media, hasta el punto de contar muchas de ellas con una estancia o cámara, llamada tesoro (*thesaurum*)¹, reservada *ex profeso* para custodiarlos². Esta activi-

* Este texto, ampliado con las notas a pie de página, corresponde íntegramente al de la conferencia pronunciada en la Universidad de Murcia dentro del “Curso de Orfebrería. San Eloy 2004”.

1 Según el profesor Bango Torviso, en la estancia del tesoro se guardaban durante la Edad Media las ofrendas que recibía el templo: objetos de ajuar eclesiástico, reliquias y documentos de propiedad. Vid. BANGO TORVISO, I. G.: “El tesoro de la iglesia”, en BANGO, I. G. (dir.): *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. *Estudios y catálogo* [Valladolid, 2001], pág. 155.

2 Sobre los tesoros medievales, consultar: MORÁN, J. M. y CHECA, F.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, 1985, págs. 15-27. ERLANDE-BRANDENBURG, A.: *La catedral*. Madrid, 1993, pág. 286. BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón, 1997, págs. 15-30. CANO DE GARDOQUI, J. L.: *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, 2001, págs. 49-69. BANGO, I. G. (dir.): *Maravillas de la España medieval...* Ob. cit, vols. I y II. GELICHI, S. y LA ROCCA, C (a cura di): *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (secoli V-XI)*. Roma, 2004.

dad acumulativa se mantendrá durante la Edad Moderna, pero con algunas diferencias en el contenido material de los tesoros y una mayor especialización en lo cultural y litúrgico, sobre todo tras el afianzamiento del coleccionismo privado y la Contrarreforma católica. El protagonismo de esta práctica correspondió por igual a laicos y religiosos que, con sus donaciones –expresión de unos valores de piedad y devoción a la vez que del poder, la magnificencia y la posición social del donante–, convirtieron los templos en depósitos de deslumbrantes riquezas con significados y usos muy variados³. A esta dinámica se sumarán también los cabildos catedralicios con sus encargos y adquisiciones, aunque éstos tuvieron una finalidad más de carácter instrumental al servicio del culto religioso. No hemos de olvidar, por último, la dimensión económica de esta práctica acumulativa de piezas realizadas en metales preciosos, susceptibles de ser fundidas y transformadas en moneda cuando la ocasión lo requiera y que fue la causa, junto a otras de consecuencias más limitadas, de la pérdida de grandes cantidades de plata labrada de los ajuares de las iglesias españolas.

EL TESORO MEDIEVAL

El principio que animó a los tesoros medievales, ya fueran de dominio eclesiástico o principesco, fue su heteróclito contenido, ajeno a cualquier intención clasificadora o temática y contrario, por tanto, al que guiará siglos después al coleccionismo moderno, caracterizado por la búsqueda selectiva de los objetos y por disponerlos para su contemplación de una manera ordenada y sistemática. Nueva será también la relación que el coleccionista establezca con la obra de arte, valorándose no tanto por su función y utilidad, riqueza material y carácter sobrenatural y trascendente –en la medida que durante la Edad Media la luz y el brillo que desprenden el oro, la plata y las piedras preciosas se asocian al resplandor de la divinidad– como por el placer estético e intelectual que aportan a su poseedor. En definitiva, que mientras que los tesoros de los templos e iglesias fueron creciendo sometidos a la ley accidental del azar y orientándose hacia la acumulación indiscriminada de bienes y objetos, el coleccionista buscó más la relación personal e íntima –casi fetichista– con el objeto poseído, entendiéndose su disfrute más como *contemplación* que como *posesión*⁴.

Pues bien, también las iglesias y monasterios de la Península Ibérica participaron, con la misma pasión que sus vecinos europeos, de este afán acumulativo que convirtió los templos en depósitos, en auténticos “bazares”, como los denomina

3 Sobre el valor de los objetos religiosos en la Edad Media y Moderna, ver F. CHECA CREMADES, “Sobre distintas maneras de ver y poseer (La situación del objeto artístico en las sociedades del Antiguo Régimen)”. *Revista de Occidente*, nº 141, 1983, págs. 52-54.

4 Estas diferencias en F. CHECA CREMADES, “Sobre distintas...”, ob. cit., págs. 59-62, BOLAÑOS, M.: Ob. cit., págs. 16-20 y 30-31 y CANO DE GARDOQUI, J. L.: Ob. cit., págs. 43-44.

M. Bolaños⁵, y donde convivían por igual objetos sagrados y profanos junto a antigüedades y las *curiosa naturalia*, es decir, rarezas y curiosidades de la naturaleza, reunidos en un contexto donde lo simbólico y ritual se aunaban con la magia y el exorcismo al estimarse que ciertos objetos representaban una forma de protección frente al mal, creencias todas ellas muy arraigadas en la imaginación del hombre medieval. Con respecto a esto último, serán las reliquias de los santos mártires y los ricos recipientes para su custodia, labrados en materiales imperecederos, como el oro y la plata, y engastados en ocasiones de gemas, piedras preciosas y camafeos romanos, los objetos que mejor ilustran este fenómeno. Se veneraban porque se las creía elementos sagrados de protección, casi mágicos, capaces de difundir salud y salvación e incluso, bajo sus virtudes sobrenaturales, obtener la victoria sobre el enemigo⁶. La fama de tal o cual reliquia trascendía de una región a otra garantizando el prestigio espiritual y el bienestar material de la comunidad que la poseyera, puesto que las reliquias atraían a los peregrinos y justificaban las donaciones. También los reyes las utilizaron políticamente para legitimar su poder, satisfacer sus devociones privadas y ratificar el carácter cristiano de su realeza⁷.

La importancia concedida entonces a la posesión de reliquias es lo que explica los robos con violencia de muchas de ellas⁸ y que se llegara a prácticas que seguramente hoy nos parezcan cuanto menos sorprendentes, como trocear una reliquia para aumentar su número o desmembrar una parte del cuerpo de un santo para ofrecerla a una iglesia o monasterio, como ocurrió con el de San Apolonio, al que el obispo Gotefredus cortó un brazo para conservarlo probablemente en un relicario recién concluido para el tesoro de su iglesia⁹. Este fervor originó un lucrativo tráfico de reliquias, no siempre auténticas, por toda Europa, tráfico que se incrementará tras la conquista de Constantinopla por los cruzados en 1204, como asimismo ocurrirá siglos después cuando se reavive su culto a raíz del concilio de Trento. Ello condujo a un enriquecimiento de la tipología de los relicarios, según se destinaran bien a conservar un cuerpo completo, transformándose en suntuosas urnas en forma de iglesia y que ilustran muy bien el de los tres Reyes Magos de la catedral de Colonia (c. 1181-1230) y el de Santa Isabel, condesa de Turingia, de Marburgo (1235-1249), bien a fragmentos, reproduciendo entonces el miembro en cuestión que nos descubre la parte del santo que se guarda en ellos: cabeza, brazo,

5 BOLAÑOS, M.: Ob. cit., pág. 22.

6 NAVARRO, M.: “*Pignora sanctorum*”. En torno a las reliquias, su culto y las funciones del mismo”, en *Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El Tesoro de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1998, págs. 98-99.

7 Ibidem, págs. 109-110.

8 VAUCHEZ, A.: “El santo”, en LE GOFF, J (ed.): *El hombre medieval*. Madrid, 1990, pág. 346.

9 DEIMLING, B.: “Orfebrería”, en TOMAN, R (ed.): *El Románico*. Colonia, 1996, pág. 361.

mandíbula –como el muy singular de San Frutos de la Catedral de Segovia, de los plateros Juan de Ledesma y Antonio de Oquendo (1507-1509)–, costillas, manos...

El conjunto de reliquias más importante –y de mayor valor simbólico– de la España medieval fue el de la Cámara Santa de Oviedo que, en su doble condición de tesoro de la Catedral y oratorio privado de los reyes astures¹⁰, albergó desde la época de Alfonso II un gran conjunto de alhajas eclesiásticas y reliquias, entre ellas dos espinas de la Pasión de Cristo, un pedazo de la vara de Moisés, la piel de San Bartolomé, unas sandalias de San Pedro y otros restos santos que se custodiaban en el Arca Santa, una de las piezas de mayor calidad artística de la platería medieval ofrecida a la Catedral por doña Urraca y su hermano Alfonso VI en 1075. De aquel tesoro riquísimo queda todavía, a pesar de los daños que ha sufrido –el último en 1977 en que fueron robadas y destrozadas algunas piezas–, la de más fama y valor simbólico, la llamada Cruz de los Ángeles, ofrecida a la Catedral por Alfonso II en el año 808 y cuya hechura angelical se confunde en la leyenda con la labor de los orfebres foráneos llegados a la corte para realizar el encargo. Algo más tardías son la Cruz de la Victoria, la arqueta de Astorga, utilizada seguramente como reserva eucarística, y que fueron donaciones de Alfonso III, y la arqueta de las ágatas, así conocida por las plaquetas de ágata veteadas que la adornan y que fue regalada a la Catedral del Salvador por el príncipe Fruela, hijo de Alfonso III¹¹.

También en León, y bajo el impulso de los reyes Fernando y Sancha, se reunió en San Isidoro un riquísimo tesoro en el que destacan no sólo magníficas obras de orfebrería, de las que cabe citar por ser piezas principales el relicario con los restos de San Isidoro (1063-1065) y el cáliz de Doña Urraca (c. 1063), sino también obras únicas en marfil, como la arqueta relicario de San Juan Bautista y San Pelayo (1059) y el conocido crucifijo de Fernando I y doña Sancha (1063), cuyos nombres aparecen inscritos debajo de la figura de Adán y que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid¹².

Otros ejemplos más podrían citarse de catedrales e iglesias que consiguieron un gran prestigio político y espiritual gracias a las reliquias y objetos de culto que fueron acumulando. Pero los restos corporales de los santos y sus suntuosos

10 Hipótesis defendida por el profesor Bango. Vid. BANGO TORVISO, I. G.: *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*. "Summa Artis". Historia General del Arte VIII-II. Madrid, 2001, pág. 255.

11 El trabajo más reciente sobre el tesoro de Oviedo es el de GARCÍA CUETOS, M^a. P.: "Los reyes de Asturias. La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo", en *Maravillas de la España medieval...* ob. cit., págs. 205-214.

12 Sobre la dotación que Fernando I hizo en 1063 con motivo de la dedicación del templo (frontales, cruces, coronas votivas, cajas ebúrneas, incensarios...) y las obras que aquí se citan, ver BANGO TORVISO, I. G.: "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de renovación de la cultura hispana del siglo XI", en *Maravillas de la España medieval...* ob. cit., págs. 223-234.

relicarios no fueron las únicas piezas que dieron fama a los templos. También ciertos objetos de la naturaleza dejaban atónitos a los fieles por su rareza o procedencia exótica. Sirvan de ejemplos el célebre cocodrilo disecado y el colmillo de elefante de la catedral de Sevilla, regalos del sultán de Egipto a Alfonso X en 1260, el conocido como “lagarto del Viso” de la iglesia parroquial de El Viso del Marqués, en Ciudad Real, o los restos de otros muchos animales fantásticos, como un enorme caparazón de tortuga –“en donde se podría lavar una persona como en una pila”, escribirá con asombro el humanista y médico alemán Jerónimo Münzer– que poseyó el monasterio de Guadalupe¹³, y que, colgados en las iglesias, tenían valor de exorcismo pues, según la creencia popular, aterrorizaban y expulsaban a otros monstruos¹⁴. Y de igual manera fue frecuente ofrecer a los templos trofeos militares, símbolos de victoria sobre los enemigos, y muy principalmente, sobre los enemigos de la fe cristiana. A esta costumbre, que seguirá siendo habitual en tiempos más recientes¹⁵, se deben, por citar sólo unos pocos ejemplos bien conocidos, el pendón arrebatado a los árabes en la batalla de las Navas de Tolosa del Monasterio de las Huelgas; la espada del rey Fernando y el pendón de la toma de Granada de la Capilla Real; el crucifijo fijado en la popa de la galera de don Juan de Austria en la batalla de Lepanto de la catedral de Barcelona, así como otros objetos cargados igualmente de simbolismo, caso del cofre del mítico héroe Cid Campeador en la de Burgos¹⁶.

13 Münzer cita además “la piel de un enorme cocodrilo... dos grandes barbas de cuatro brazos de longitud por dos palmos de anchura en la base, que sacaron en Portugal a una enorme ballena... y finalmente, un largísimo colmillo de elefante”. MÜNZER, J.: *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid, 1991, pág. 227.

14 MORÁN, M. y CHECA, F.: Ob. cit., págs. 24-25.

15 Poco conocido es el caso del Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, patrona de Málaga, de cuyos muros colgaban en el siglo XVII decenas de trofeos militares y exvotos, pues además de los entregados por los Reyes Católicos tras la conquista de la ciudad (pendón de Castilla y una bandera cogida al enemigo), contaba con distintas piezas de artillería utilizadas en la toma del castillo de Gibralfaro, un estandarte de la batalla de Lepanto enviado por don Juan de Austria y otros muchos repartidos –incluso colocados en el suelo– por toda la iglesia. El poeta malagueño Juan de Ovando Santarén enumera algunos en su *Ocios de Castalia* (1663): “Frascos, espadas, cabos, espolones, / carabinas, cadenas, estandartes, / muletas, arcabuces, y timones, / barcos, mortajas de diversas partes, / cuerpos de cera, balas, eslabones, / diversos triunfos de Navales Martes, / esposas, grillos, pieles de serpientes, / todos allí despojos son pendientes”. SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: *De inmensa argentería que dilata / acredita los nítidos trofeos...* (La platería y los exvotos en la decoración interior de la iglesia de la Victoria de Málaga), en *El Santuario de Nuestra Señora de la Victoria y la ciudad de Málaga* (en prensa).

16 MORÁN, M. y CHECA, F.: Ob. cit., págs. 17-18.

LA ACUMULACIÓN OBJETUAL CONTRARREFORMISTA

Con todo, el contenido de los tesoros varió considerablemente de una iglesia a otra en función de su importancia. Ciertos monasterios, como el de Guadalupe¹⁷, El Escorial, y los de las Descalzas Reales y Encarnación de Madrid¹⁸, entre otros, conseguirán reunir siglos después un deslumbrante conjunto de piezas de platería, pero serán sobre todo las catedrales de mayor rango eclesiástico las grandes beneficiadas de esta costumbre que venimos analizando. Así, la de Santiago contaba en el siglo XII con más de trescientas cruces de oro y plata con incrustaciones¹⁹, y la de Toledo, una de las sedes más ricas y poderosas del reino, guardaba en su sacristía a fines del siglo XV, según Jerónimo Münzer en su *Viaje por España y Portugal*, un tesoro riquísimo compuesto por “más de cien imágenes, cálices, cruces y otros vasos, bustos, todo de oro y de plata, llenos de reliquias... y una magnífica cruz guarnecida de piedras preciosas y excelentes perlas, y un gran trozo del *lignum crucis*...”. Contaba también con cinco mitras muy ricas –“entre las cuales había una... extremadamente suntuosa, con perlas y piedras preciosas”–, dos portapaces grandes, una custodia de más de ochocientos marcos de peso, varios báculos de plata, y “otras riquísimas cruces de concha con incrustaciones de oro... Había [además] una gran cruz de oro, de ciento cincuenta marcos, incensarios y candelabros de plata”, y cinco arcas “cada una con siete cajones” llenas de ornamentos litúrgicos²⁰. Este nutrido ajuar de platería contrasta, sin embargo, con la pobreza inicial de otras catedrales. Es el caso de la iglesia metropolitana de Granada que, a pesar de haber sido dotada magníficamente por la reina Isabel, acusaba en las primeras décadas del siglo XVI la falta de piezas suficientes para el culto, según afirmaba el arzobispo Antonio de Rojas: “Hace labrado en la iglesia mucha plata y mucha librería para el culto divino, porque no había en ella sino cobre y azófar y cuatro cálices quebrados”²¹.

Con la afirmación del coleccionismo laico en los primeros siglos de la Edad Moderna, los tesoros de las iglesias van a ir perdiendo parte de sus contenidos medievales, eliminándose algunos objetos extravagantes que podían distraer la

17 Münzer describe un riquísimo tesoro. Vid. MÜNZER, J.: Ob. cit., págs. 237-241. ARBETETA MIRA, L.: “El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* t. LI, Madrid, 1996, págs. 97-126.

18 Una muestra, reducida, de la riqueza actual de los monasterios y conventos de fundación real se pudo ver en la exposición comisariada por F. A. Martín. Vid. MARTÍN, F. A.: *El arte de la platería en las colecciones reales*. Madrid, 1997.

19 El dato procede del geógrafo musulmán Al-Idrisi en su viaje a Compostela. BARRAL IGLESIAS, A.: “Orfebrería en honor de Santiago”, en *Santiago. La esperanza*. Santiago de Compostela, 1999, pág. 141.

20 MÜNZER, J.: Ob. cit., págs. 249-253.

21 LÓPEZ, M. A.: *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*. Granada, 1993, pág. 38.

devoción de los fieles para centrarse, y muy principalmente en el caso de las catedrales, en dotar al culto divino de la solemnidad, prestigio y suntuosidad requeridos a la dignidad y jerarquía de la institución. Además, desaparece prácticamente del vocabulario de la Iglesia el término *tesoro* como denominación de la estancia en que se guardaban los ornamentos litúrgicos, los vasos sagrados y demás objetos de valor, que desde ahora, e incluso antes, pasarán a custodiarse en la *sacristía mayor* y a denominarse genéricamente “alhajas, ornamentos y demás bienes...”, quedando sólo el recuerdo del término medieval en la dignidad catedralicia de *tesorero* que velaba por su conservación²².

Ello no significa que con la llegada de la Edad Moderna decaiga el interés por aumentar el ajuar de los templos. Muy al contrario. Desde mediados del siglo XVI y al amparo de la renovación litúrgica contrarreformista, la platería acrecienta su importancia y extiende su campo de acción ante las exigencias de un culto cada vez más diversificado y complejo que requiere de un amplio repertorio de objetos específicos labrados en plata²³. Evidentemente, el salto cuantitativo que se produce en los ajuares de plata de las catedrales y templos principales a lo largo de estos años no hubiera sido posible sin el aliciente de las remesas de oro y, sobre todo, de plata, llegadas desde América entre 1503 y 1660 –cifradas por Hamilton en unos 17.000.000 kilogramos de plata²⁴– y la consecuente disponibilidad de numerario que dispararon el consumo suntuario, favoreciendo las donaciones de los particulares y los encargos de la propia Iglesia²⁵. Así, por ejemplo, la catedral de Granada, que inició su ajuar de plata a comienzos del siglo XVI por su tardía incorporación a la Corona de Castilla, pasa de tener cincuenta piezas en 1536 a algo más del

22 Prácticamente tendrán la misma función que se les asigna en las *Partidas* de Alfonso X: “Tesorero tanto quiere decir como guardador de tesoro, ca á su oficio pertenesce de guardar las cruces, et los cálices, et las vestimentas, et los libros et todos los ornamentos de la iglesia...”. Cit. BANGO TORVISO, I. G.: “El tesoro...”, ob. cit., pág. 156.

23 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”, en CASTILLO, M. A. (ed.): *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, págs. 149-168. RIVAS CARMONA, J.: “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia”, *Imafronte* n° 15, Universidad de Murcia, 2000, págs. 291-309; “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata”, en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.): *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 493-527 y “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, en *Estudios de Platería. San Eloy* 2003. Murcia, págs. 515-536.

24 HAMILTON, E. J.: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España (1500-1650)*, Barcelona, 1975.

25 MARTÍNEZ SHAW, C.: “Plata para la guerra, plata para la cultura”, en *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*. Madrid, 1999, págs. 57-63. BERNAL, A. M.: “Las finanzas imperiales: expansión del oro y la plata por Europa”, en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, pág. 571.

centenar a fines del siglo²⁶, y la de Córdoba, de 74 piezas registradas en 1507 pasa a 214 en 1628²⁷. Además, el recurso tridentino a una religión sensorial va a propiciar unas formas de culto y una escenografía ornamental de aparato con el objeto de crear efectos que produjesen un hondo impacto en los fieles. En este contexto, las piezas de plata no sólo van a contribuir, con su amplia variedad de tipos, a los requerimientos litúrgicos del catolicismo contrarreformista, dirigidos a exaltar el culto eucarístico y la veneración de las reliquias, sino que además van a colaborar muy eficazmente, en conjunción con otras artes, en el adorno suntuario de los templos y, muy en particular, en el adorno del espacio de más alta significación simbólica y ritual como es la capilla mayor, así como en la magnificencia de otras ceremonias solemnes. En efecto, el más amplio despliegue de objetos de plata en las catedrales va a concentrarse en sus capillas mayores, que “llegan a transformarse –en palabras del profesor Rivas Carmona– en espectaculares escaparates de platería en torno al altar y su sagrario”²⁸.

De esta abrumadora presencia de la platería en los templos y de la espectacularidad y aparato de algunos montajes de entonces, hoy por desgracia muy disminuidos en unos casos y perdidos en otros muchos, el mejor testimonio sigue siendo la pintura anónima que representa a inicios del siglo XVIII el impresionante trono o altar de plata de la catedral de Sevilla, obra del gran platero Juan Laureano de Pina y Manuel Guerrero, y que se levantaba en su capilla mayor para manifestar al Santísimo en las Octavas del Corpus e Inmaculada. Se trataba de una abigarrada y ostentosa instalación efímera compuesta por frontales, blandones, decenas de candeleros, gradas, bustos-relicarios, imágenes de plata y un sinfín de otras piezas complementarias para crear una atmósfera de brillo y riqueza, hasta concluir arriba en un grandioso sol en torno a la custodia y la Sagrada Forma, eje y centro de todo el montaje. En la actualidad, muy reducido por haberse fundido algunas piezas para sufragar los gastos de la Guerra de la Independencia, se instala sólo durante la Semana Santa para servir de monumento al Jueves Santo²⁹. Fastuoso es también el conjunto que el arzobispo don Antonio Monroy mandó realizar a fines del siglo XVII para el altar mayor de la catedral compostelana, situado sobre la misma tumba del Apóstol y compuesto por frontal, gradas, candeleros, sagrario-expositor, rejas de la capilla y camarín con su gran resplandor sobre la imagen pétrea del *Santiago del abrazo*. Más modesto es el altar de la catedral de

26 SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: “Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la catedral de Granada”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, págs. 547-559.

27 NIETO CUMPLIDO, M.: “El Tesoro”, en *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pág. 621.

28 RIVAS CARMONA, J.: “El impacto...” ob. cit., pág. 519.

29 PALOMERO PÁRAMO, J. M.: “La platería en la catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, págs. 583-584.

Palencia, de mediados del siglo XVIII y del que forman parte gradas, ramilletes y baldaquino-expositor para la custodia³⁰.

En relación con el altar mayor y el Santísimo Sacramento, queda por citar la que, sin duda, es una de las obras cumbres de la platería española: el sagrario de la catedral de Sevilla, realización grandiosa de más de 86 kilogramos que el cabildo encargó en 1593 al platero de fábrica Francisco de Alfaro para situar dentro del propio retablo del altar mayor (la peana en que asienta el sagrario fue realizada en 1671 por el platero de la catedral Luis Acosta). La obra, aparte de su traza francamente novedosa que adelanta soluciones propias del Barroco, representa asimismo una demostración más –recordemos que, pocos años antes, en 1587, Juan de Arfe había concluido la nueva custodia– del poder y la riqueza del cabildo hispalense en unas fechas en que Sevilla, Puerto de las Indias, era “la ciudad donde latía el corazón del mundo”, en afortunada frase de Fernand Braudel³¹.

Pero la creación artística que mejor expresa los ideales contrarreformistas a la vez que el afán de ostentación de los cabildos catedralicios es la custodia de asiento para la exhibición pública y triunfal de la Sagrada Forma en la festividad del Corpus. Aunque no fueron exclusivas de las catedrales, las más importantes van ligadas a ellas debido a su alto valor económico. No es de extrañar, por tanto, que las tres principales catedrales metropolitanas del siglo XVI, y las más ricas de entonces, Toledo, Santiago y Sevilla, labraran sus monumentales custodias de asiento coincidiendo con el incremento de la devoción a la Eucaristía y el nuevo auge que experimenta la fiesta a lo largo de esta centuria, y que en su realización participaran los tres plateros con más prestigio y fama del momento: Enrique de Arfe, en la de Toledo en 1524, su hijo Antonio, en la de Santiago en 1544, y el hijo de éste, Juan, en la de Sevilla en 1587. Ésta última, con sus casi 4 metros de altura y cerca de 360 kilogramos de peso, destaca, además de por su depurado diseño arquitectónico, por el valor docente de su meditado programa iconográfico, dedicado preferentemente a exaltar el Triunfo de la Eucaristía sobre la herejía protestante, como convenía a una ciudad como Sevilla en la que abundaban los extranjeros³².

30 BRASAS EGIDO, J. C.: *La platería palentina*. Palencia, 1982, págs. 106-107.

31 Citado por MARTÍNEZ SHAW, C.: Ob. cit., pág. 57.

32 Sobre los Arfe, y sin intención de ser exhaustivos, remitimos a los trabajos más recientes sobre las custodias citadas: CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Antonio de Arfe y la custodia de la catedral de Santiago”, en *Galicia no tempo*, 1991. Santiago de Compostela, 1991, págs. 245-258. HERRÁEZ ORTEGA, M. V.: “Los Arfe. Teoría y praxis”, en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, págs. 91-110. SANZ SERRANO, M. J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1979 y *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000. GARCIA LÓPEZ, D.: “De ‘platero’ a ‘escultor y arquitecto de plata y oro’: Juan de Arfe y la teoría artística”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, Universidad, 2002, págs. 127-142. En 2003 se celebraron unas Jornadas en Sevilla con motivo del cuarto centenario de la muerte de Juan de Arfe, recogidas en SANZ SERRANO, M. J. (ed.): *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, 2003.

La Contrarreforma favoreció también la multiplicación de los relicarios en las catedrales, iglesias y monasterios, hasta el punto de habilitarse capillas específicas, retablos y armarios, como los de El Escorial, Capilla Real de Granada y trascoro de la catedral de Murcia, por citar unos pocos ejemplos, destinados a exponer las reliquias de los santos a la contemplación y veneración de los fieles. Conocida es la devoción que Felipe II tuvo por ellas y su avidez por coleccionarlas, llegando a reunir en El Escorial más de siete mil. El propio Juan de Arfe se obligó a realizar sesenta y cuatro bustos relicarios para el monasterio, de los que sólo veintidós llevan su anagrama o marca personal³³. En definitiva, rara fue la iglesia, por modesta que fuera, que no contara con un buen puñado de reliquias custodiadas las más de las veces en el interior de bustos, brazos y recipientes con las más diversas formas realizados en madera policromada o metales nobles. De esta pasión por las reliquias, que favoreció el trabajo de los plateros, quedan obras magníficas, como las urnas de Santa Leocadia de la catedral de Toledo, que labró Francisco Merino en 1593, y la de San Fernando de la de Sevilla, obra de comienzos del siglo XVIII del platero de la catedral Juan Laureano de Pina.

Así pues, la Contrarreforma vino a engrosar de manera espectacular los ajuares de los templos, acumulación que no decae durante el siglo XVIII sino que, muy al contrario, sigue creciendo debido principalmente al desarrollo del culto a la Virgen y a los santos, llegando a contabilizarse más de un centenar de tipos diferentes hechos en plata³⁴. Una ojeada a los inventarios de este siglo es suficiente para conocer la cantidad y variedad de objetos que contenían los tesoros catedralicios. Por desgracia los trabajos sobre este asunto se han centrado más en el estudio razonado de las piezas que en otras cuestiones relacionadas con ellas, como por ejemplo en la evolución de los ajuares, que nos permitiría conocer el ritmo de crecimiento de los mismos a lo largo de la Edad Moderna. Sólo tenemos datos en el caso de las catedrales de Córdoba, publicados por su canónigo archivero Manuel Nieto Cumplido³⁵, y Granada, de cuyo estudio amplio adelantamos un resumen el pasado año³⁶. De las setenta y cuatro piezas que se anotan en la de Córdoba en un inventario de 1515 se pasa a trescientas doce en 1762; y de las treinta y siete que se registran en uno de la granadina en 1515 se llega en 1806 a las doscientas ochenta y ocho, cantidad que rebasaría la de cuatrocientas si no hubiéramos contabilizado los juegos como una sola.

33 MARTÍN, F. A.: "Juan de Arfe y Villafañe en Madrid", en *Centenario...* ob. cit., pág. 134.

34 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Platería", en BONET CORREA, A. (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, pág. 125.

35 NIETO CUMPLIDO, M.: "El Tesoro", ob. cit., págs. 619-623.

36 SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: "La platería en la Catedral" en *La Catedral de Granada* (en prensa) y "Formación...", ob. cit., págs. 547-559.

LOS PROTAGONISTAS

Los protagonistas de tal acumulación de riquezas en los templos fueron principalmente los reyes, y los obispos y cabildos.

Durante la Edad Media, los monarcas son casi los únicos que cuentan con el poder y los recursos necesarios para dotarlos magníficamente, conscientes de la importancia que las ofrendas desempeñan como instrumentos de prestigio y vehículo de afirmación de una autoridad que emana de la divinidad³⁷. Esta costumbre se remonta en territorio hispano al siglo VII, contando entre los testimonios más antiguos las famosas coronas votivas y las cruces de Guarrazar y Torredonjimeno, piezas que supuestamente formaron parte de los tesoros de la catedral de Toledo y de la basílica de las santas Justa y Rufina, en Sevilla³⁸. También de los reyes astures Alfonso II y Alfonso III hay constancia de esta práctica que continuarán otros monarcas y miembros de la casa real hasta concluir al final de la Edad Media en la figura de la reina Isabel la Católica, de la que Münzer escribió “que son tantos sus gastos en ornamentos de las iglesias, que resultan increíbles”³⁹. En efecto, especialmente cuantiosas fueron sus donaciones a las iglesias erigidas tras la conquista del Reino de Granada, destacando las cruces, cálices, custodias y ornamentos litúrgicos ofrecidos a las catedrales de Málaga y Granada⁴⁰, y de las que sólo queda el *templete hexagonal de la custodia procesional* que la reina regaló en 1501 a la granadina y que fue transformada en 1565, sustituyendo su astil y pie, por el platero de fábrica Francisco Téllez.

En la Edad Moderna, por el contrario, el aumento de la platería de las catedrales se debió principalmente a los obispos, tanto para paliar con sus donaciones y expolios las carencias en el ajuar de sus iglesias, como para acrecentarlo y dotar al culto catedralicio del boato y esplendor requeridos al primer templo de la diócesis. Otras razones más –de índole personal, devocional o social– podrían argumentarse para explicar esta costumbre, pero lo cierto es que muchos preladados dedicaron importantes sumas de dinero a la realización de obras de todo tipo, asumiendo, como apunta el profesor Rivas Carmona, “tal patrocinio como un aspecto funda-

37 BOLAÑOS, M.: Ob. cit., pág.28. Sobre el tema de la promoción artística de los reyes españoles en la Edad Media, ver los distintos trabajos sobre este asunto incluidos en BANGO, I. G. (dir.): *Maravillas de la España medieval...*, ob. cit., págs. 155-330.

38 RIPOLL, G.: “El tesoro de Guarrazar. La tradición de la orfebrería durante la Antigüedad tardía”, en BANGO, I. G. (dir.): *Maravillas de la España medieval...*, ob. cit., págs. 189-203.

39 MUNZER, J.: Ob. cit., pág. 273.

40 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, págs. XXIII-XXIV. YARZA LUACES, J.: “El tesoro sagrado de Isabel la Católica”, en BANGO, I. G. (dir.): *Maravillas de la España medieval...*, ob. cit., pág. 313. SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: “La platería en el contexto del patrimonio histórico de la iglesia de Málaga”, en SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.): *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga, 1998, pág. 83 y “Formación...”, ob. cit., pág. 547.

mental de su ejercicio episcopal, como una responsabilidad u obligación más de su dignidad”⁴¹. Así, desde comienzos del siglo XII en que el arzobispo Diego Gelmírez dota a la catedral compostelana de riquísimas obras de orfebrería hasta el siglo XIX, en que decae esta costumbre, raro es el prelado que no deja constancia de su mandato episcopal con alguna destacada donación de platería, de ahí que evitemos citar ejemplos⁴².

Decisivo fue también el papel de los cabildos catedralicios. A éstos correspondía por derecho atender con sus rentas a las necesidades derivadas del culto, así como al mantenimiento y conservación del ajuar de plata del templo. Para llevar a cabo estas tareas, las catedrales (también algunas colegiatas) contaron entre sus oficiales de Fábrica con un maestro platero elegido por mayoría de votos de los capitulares. Las funciones de este “Platero de la Santa Iglesia”, que es el título que adquiriría tras su nombramiento, eran múltiples y variadas, dependiendo de las catedrales, aunque básicamente se redujeron a dos principales: labrar las piezas nuevas, por lo general de uso ordinario, que le encargara el Tesorero por delegación del cabildo, y *aderezar* o recomponer las deterioradas por el tiempo y el uso además de *blanquear* o limpiar las que lo necesitaran⁴³, lo que solía hacer en vísperas de alguna celebración solemne, como ocurrió, por citar un ejemplo, en Granada en 1633 en que se descolgaron todas las lámparas «para limpiarlas para las honras... por el Rey Phelipe quarto...». El empleo, sin embargo, no llevaba implícito la exclusividad de los encargos del cabildo, pues en aquellas ocasiones en que, por las especiales dificultades de la obra a ejecutar, ya fuera en su traza u ornato, se necesitara de la intervención de un artífice cualificado, se optaba por recurrir a un maestro experimentado y con fama, lo que además añadía prestigio a la obra y a la propia catedral. Es lo que sucedió con el encargo de la mayoría de las custodias de asiento. Para la de Compostela, por ejemplo, el cabildo prescindió de los plateros de fábrica, dirigiéndose en 1539 a Antonio de Arfe, vecino entonces de León. Tampoco la de Sevilla se encargó a Hernando de Ballesteros el Mozo, maestro de la catedral en 1580, sino a Juan de Arfe, que residía en Valladolid. Lo mismo ocurrió con la custodia pequeña de la catedral de Málaga (destruida durante la

41 RIVAS CARMONA, J.: “El impacto...”, ob. cit., pág. 535.

42 Remitimos al trabajo publicado por el profesor Rivas Carmona en *Estudios de Platería. San Eloy 2004*: “El patrocinio de las platerías catedralicias”, Murcia, 2004, págs. 479-498. Del mismo autor, “Contrarreforma, obispos franciscanos y catedrales: el ejemplo del sur de España”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (ed.), *El Franciscanismo en Andalucía*, VII y VIII Curso de Verano, t. I. Córdoba, 2003, págs. 153-175.

43 Sobre los plateros de fábrica, consultar PALOMERO PÁRAMO, J. M.: Ob. cit., págs. 576-582; SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: “La platería y los maestros plateros de fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII”, *Boletín de Arte* nº11. Universidad de Málaga, 1991, págs. 159-183; NIETO CUMPLIDO, M.: Ob. cit., págs. 624-627. ALONSO BENITO, J. y HERRÁEZ ORTEGA, M. V.: *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo catedralicio-diocesano de León (siglos XVII-XIX)*, León, 2001.

Guerra Civil), que costeó el obispo Francisco Pacheco y Córdoba y realizó en 1581 el platero de Felipe II Juan Rodríguez de Babia a semejanza de la madrileña de Francisco Álvarez, y con la de Murcia, que se encargó al toledano Antonio Pérez de Montalto y concluyó en 1678⁴⁴.

Igual podía suceder con encargos de menor envergadura. Es lo que hizo el cabildo catedral de Málaga que, entre 1778 y 1779, encomendó al prestigioso platero cordobés Damián de Castro la realización de seis candeleros y una cruz para el altar mayor, y una cruz, cuatro ciriales y seis cetros para las procesiones solemnes. No obstante, en esta ocasión la elección de Castro pudo estar determinada, además de por su fama, por la intervención a su favor de su tío, canónigo entonces de la catedral malagueña⁴⁵. Lo mismo ocurrió con la decisión de encargarle en 1709 al granadino Salvador de Argüeta la hechura de las andas y custodia de la Colegiata de Antequera, pues, además de por su pericia en el arte, al cabildo le pareció el artífice más idóneo por su relación de parentesco con el canónigo Juan Matías de Santos, del que era sobrino, lo que se estimó muy conveniente “para conseguir la mayor equidad en los ajustes y primor de la obra”⁴⁶.

No obstante, con todo lo publicado hasta ahora sobre platería española, son contados los trabajos monográficos dedicados a los plateros catedralicios y a analizar las inversiones de las Fábricas en esta materia. Hace ya algunos años hicimos el estudio de lo que el cabildo malagueño gastó en platería a lo largo del siglo XVIII, que ascendió en torno al medio millón de reales, de los cuales algo más de 350.000 se consumieron en el período 1771-1810 dentro del ambicioso programa capitular de equipamiento suntuario de la catedral una vez finalizadas las obras de arquitectura en 1768, lo que da idea de la importancia concedida a los objetos de plata, no sólo por su valor instrumental sino también como elementos de identidad del propio templo⁴⁷. Este carácter representativo, sumado a los valores artísticos y materiales de ciertas piezas, es lo que salvó a muchas de su desaparición. Muy ilustrativas a este respecto resultan las palabras de un canónigo de la Colegiata de Antequera que, en años tan dramáticos para la platería española como 1806, defendía la necesidad de conservar ciertas piezas del ajuar del templo con estas palabras: “...siendo esta Iglesia como es la primera del Pueblo, debiéndose distinguir de algún modo visible de las demás Iglesias Parroquiales, no pudiendo

44 PÉREZ SANCHEZ, M.: “La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería”. *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2004, págs. 343-362.

45 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro”, *Boletín de Arte* nº 10, Universidad de Málaga, 1989, págs. 157-173.

46 SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: “El patrimonio de plata labrada de la Colegiata de Antequera”, en *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de Arte e Historia (1503-2003)*. Antequera, 2004, pág. 206.

47 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: “La platería y los maestros...”, ob. cit., págs. 168-173.

verificarse esta distinción sino en la conservación de esta clase de alhajas [ricas] para el ornato del altar⁴⁸.

LAS PÉRDIDAS: INCAUTACIONES Y SAQUEOS

Y es que las obras de arte elaboradas en oro y plata eran todo lo contrario a objetos duraderos. Por el alto valor de los materiales, corrían continuamente el peligro de ser fundidos: prácticamente toda nueva labor de platería significaba la pérdida de obras viejas, deterioradas o pasadas de moda, con cuyo material en bruto se hacía el objeto nuevo. Ésta es la razón de la desaparición de buena parte de la platería gótica y con ella, por ejemplo, de las piezas donadas por los Reyes Católicos a las catedrales de Málaga y Granada, que se fundieron a lo largo del siglo XVI para labrar otras nuevas más acordes con los gustos y las necesidades litúrgicas del momento. Pero igual ocurrió en siglos posteriores. También los hurtos sacrílegos, corrientes por la desprotección de las catedrales a ciertas horas del día, fueron motivo de pérdidas frecuentes, a pesar de los terribles castigos con que se penaba a los ladrones. En Málaga, por ejemplo, quemaron en 1668 a los ladrones de las lámparas de una iglesia y en Sevilla, por el robo también de unas lámparas, asaetearon a los que las habían hurtado⁴⁹.

Pero las pérdidas por éstos u otros motivos (ventas, pagos con plata vieja, préstamos a otras iglesias...), aún siendo importantes, se pueden considerar irrelevantes comparadas con las sufridas por las requisas y los saqueos en tiempos de guerra. Los tesoros de las iglesias eran una especie de fondo de reserva que, en caso de necesidad, podían venderse o transformarse en moneda y aliviar con su producto los apuros financieros de los monarcas, que no escatimaban esfuerzos y argumentos para hacerse con ellos a pesar de la existencia de normas para evitarlo⁵⁰. Una práctica ésta, la de la incautación del tesoro de las iglesias, que era ya frecuente en la Edad Media y que utilizaron, entre otros, Pedro IV, que se vio forzado a solicitar a los conventos de Valencia en 1356 una enorme cantidad de alhajas de oro y plata para sufragar los gastos de la guerra contra Castilla⁵¹, Juan II, que

48 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: "El patrimonio de plata labrada...", ob. cit., pág. 201.

49 En 1615 Alonso Roldán, Juan Fernández y Hernando de Gálvez fueron asaeteados por ladrones sacrílegos de las lámparas de Ntra. Sra. de Aguas Santas en Sevilla. Vid. LEÓN, P. de: *Compendio de ajusticiados*, editado modernamente bajo el título *Grandeza y miseria en Andalucía. Testimonio de una encrucijada histórica (1578-1616)*, Granada, 1981, págs. 563 y 565. En un libro de la parroquia de Santiago de Málaga hay una nota marginal que dice: «en veintitrés de este mes [septiembre de 1667] faltaron las tres lámparas de la capilla mayor y en agosto de 1668 quemaron a los ladrones que las hurtaron». Citado por TEMBOURY, J.: *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1954, pág. 168.

50 BANGO TORVISO, I. G.: "El tesoro...", ob. cit., pág. 157. BRASAS, J. C.: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, págs. 78 y 80, nota 9.

51 CANO DE GARDOQUI, J. L.: Ob. cit., pág. 50.

mandó requisar en 1429 parte de la plata del monasterio vallisoletano de San Benito para convertirla en moneda y hacer frente a la guerra que sostenía contra los reyes de Aragón y Navarra⁵², y los Reyes Católicos de los que se dice en una crónica que era tanta la necesidad de dinero que tenían con la guerra en 1474 que hubieron de “tomar prestada la mitad de la plata de algunas iglesias y monasterios que satisficieron dentro de breve término”⁵³.

Pero las pérdidas más cuantiosas en los ajuares de las catedrales se produjeron entre 1795 y 1810 y en todas ellas estuvo involucrada, directa o indirectamente, Francia. Unas fueron requisas “por vía de donativo” del gobierno legítimo de España, otras producto de requisas forzosas y saqueos del ejército francés⁵⁴. Menos estos últimos, muy difíciles de evaluar, de los otros existen datos algo más precisos, aunque aún son muchas las catedrales de las que se ignora su contribución.

La primera requisita se hizo en 1795 con motivo de la guerra contra la Convención francesa. Razones patrióticas y religiosas se utilizaron para convencer a los obispos de la legitimidad de tal acción: “nuestros enemigos no sólo intentan derribar los tronos, sino también abolir nuestra religión, jerarquía eclesiástica y órdenes religiosas y borrar del todo la pureza de nuestra fe...”. Por estos motivos se les solicita a los preladados todos los objetos de plata de sus iglesias que no fueran absolutamente necesarios para el culto a fin de reducirlos a dinero y hacer frente a los gastos de la guerra. La de Sevilla, por ejemplo, envió a la Casa de la Moneda 53 piezas de plata con un peso de 305 marcos, es decir, 70 kilogramos aproximadamente; la de Granada 183 marcos, esto es, algo más de 42 kilogramos. Otras, por el contrario, se excusaron diciendo que contaban sólo con las piezas necesarias para el culto, como Málaga y Valencia, que prefirieron aportar dinero en efectivo⁵⁵.

52 BRASAS, J. C.: Ob. cit., pág. 78.

53 Ibidem, pág. 80, nota 9.

54 CRUZ VALDOVINOS, J. M.. “La platería española del siglo XIX: Estado de la cuestión, nuevas aportaciones, propuestas de investigación”. *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte*, t. II, Valladolid, 1978, págs. 97-98. REDONDO CANTERA, M. J.: “Las pérdidas de la platería vallisoletana durante la Guerra de la Independencia”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° LIX, 1993, págs. 491-501. MIGUÉLIZ VALCARLOS, I.: “Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas”, *Ondare*, n° 21, 2002, págs. 293-302 e “Incautación de las alhajas de plata del convento de Aránzazu (Guipúzcoa) durante las guerras contra Francia”. *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, pp. 369-381. EISMAN LASAGA, C.. “Efectos que produjo la invasión francesa en los conventos de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n° XXII, 1991, págs. 63-73. También recogen numerosas noticias BRASAS EGIDO, J. J.: Ob. cit., págs. 77-83. PALOMERO PÁRAMO, M.: Ob. cit., págs. 575-591. NIETO CUMPLIDO, M.: Ob. cit., págs. 617-629. ALONSO BENITO, J. y HERRÁEZ, M. V.: Ob. cit. pág. 176.

55 Sobre las aportaciones de las catedrales de Granada y Málaga, consultar SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: “Formación...”, ob. cit., págs. 559-562. Para Valencia: SANCHIS Y SILVERA, J.: *La catedral de Valencia*. Valencia, 1909, pág. 430.

Años después, en 1798, la catedral hispalense tuvo de nuevo que acudir con sus joyas al socorro de la economía nacional, en esta ocasión en apoyo de Francia en su guerra contra Inglaterra y con la que España había firmado un tratado de paz. La catedral de Sevilla aportó su gran custodia de oro, concluida apenas hacía unos siete años, y de la que resultaron algo más de 100 kilogramos de este preciado metal⁵⁶.

La siguiente solicitud de plata labrada a las iglesias se produjo en 1809 con motivo de la Guerra de la Independencia. Y los argumentos utilizados entonces fueron muy similares a los de ocasiones anteriores: para que “su valor [el de la plata] sea un pronto y oportuno auxilio para la grande empresa de la conservación de nuestra religión santa, y de la libertad e independencia porque peleamos” a la vez que para “disminuir el saqueo de la plata de las iglesias y las atrocidades sacrílegas que se cometen... por las tropas francesas”. Requisa y saqueo, dos términos para un mismo fin: convertir el metal en moneda para sufragar, unos y otros, españoles y franceses, los gastos de la guerra. Los efectos de la incautación fueron en esta ocasión muchos más graves para el patrimonio de plata labrada, pues la respuesta de la Iglesia, muy presionada en algunas diócesis, fue absoluta. La catedral de Granada aportó 333 kilogramos, que fueron convertidos en moneda en Sevilla. La de Valencia envió todas las lámparas de plata que ardían en el templo.

Además, para preservar los tesoros eclesiásticos del saqueo de los franceses, algunas catedrales decidieron trasladar el suyo a lugares más seguros, que no en todos los casos resultó la opción más adecuada. El cabildo valenciano decidió enviar su riquísimo tesoro, con piezas excepcionales como el retablo de plata de fines del siglo XIII, al castillo de Alicante y de aquí a Mallorca para mayor seguridad, pero interceptado por el gobierno de la nación lo redujo a moneda⁵⁷. Lo mismo ocurrió con el de la catedral de León. Unos pocos días antes de que la ciudad fuera tomada por los franceses se remitió a Gijón (y desde aquí a Sevilla, según parece) veintidós cajas repletas de piezas, valoradas por el cabildo en más de un millón de reales, cajas de las que nunca más se supo. Entre las pérdidas hay que lamentar la custodia de asiento y la gran cruz procesional de Enrique de Arfe⁵⁸. El cabildo hispalense, por el contrario, hizo oídos sordos a la petición de ayuda del gobierno y optó por trasladar su tesoro a Cádiz, donde permaneció hasta 1813. Durante los tres años que permaneció en esta ciudad el gobierno utilizó “más de sesenta arrobas [690 kilogramos] de plata de aquel depósito”⁵⁹, pero gracias a esta iniciativa se salvaron otras muchas del saqueo francés, que fue especialmente dramático en algunas diócesis.

56 PALOMERO PÁRAMO, M.: Ob. cit., pág. 590. SANZ SERRANO, M. J.: “La custodia de oro de la catedral de Sevilla”, *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, págs. 569-594.

57 SANCHIS Y SILVERA, J.: Ob. cit., pág. 430-431.

58 ALONSO BENITO, J. y HERRÁEZ, M. V.: Ob. cit. pág. 71.

59 PALOMERO, J.: Ob. cit., pág. 591.

En Málaga, por ejemplo, que opuso una fuerte resistencia al invasor, fueron saqueadas todas sus iglesias y conventos, llevándose de la catedral “casi un millón en efectivo y en plata labrada 56 arrobas (cerca de 650 kilogramos) o más y todas sus alhajas de oro”. También fueron cuantiosas las pérdidas en la catedral de Córdoba y en otras muchas. En Granada, por el contrario, que fue ocupada pacíficamente por los franceses, sólo se saquearon algunos conventos⁶⁰, mientras que a la catedral únicamente se le obligó a entregar la riquísima custodia y el cáliz de oro donados en 1804 por el arzobispo Moscoso, que supusieron 7 kilogramos de oro y cerca de 86 de plata, como parte del pago de la contribución que el gobierno francés impuso a la iglesia española.

Un final para la platería de las iglesias que no termina por desgracia en las fechas citadas, sino que prosigue años después con las desamortizaciones, las revueltas anticlericales y la Guerra Civil. Dos siglos en los que la platería española “sufre –en palabras de Juan Temboury– su más brutal devastación”⁶¹, perdiéndose irreparablemente unas veces extraordinarias obras de arte guardadas celosamente durante siglos y dejando otras reducidos los tesoros de las catedrales e iglesias a ridículos conjuntos, como el actual de la catedral de León, sin apenas relación alguna con la riqueza de antaño. Son las sombras de la historia de unos objetos, asociados desde antiguo a la divinidad por la luz y el fulgor que desprenden sus materiales, que han dejado, por desgracia, en una leve y sutil penumbra el que podría haber sido uno de los capítulos más brillantes de nuestro patrimonio cultural.

60 EISMAN LASAGA, C.: “Efectos...”, ob. cit., págs. 63-73.

61 TEMBOURY, J.: Ob. cit.

Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla

ANTONIO J. SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

La Catedral de Sevilla siempre contó con uno de los cargos más importantes para los orfebres de la ciudad, el de maestro platero de este templo mayor hispalense, todo un referente de importancia y categoría para las restantes instituciones eclesiásticas y civiles de la capital y su territorio¹. La mayoría de los oficiales que ostentaron dicho cargo fueron orfebres de gran relevancia en su época, condicionando con su obra las pautas estéticas a seguir por las restantes platerías de la ciudad, comprensible si tenemos en cuenta las trayectorias artísticas de Hernando de Ballesteros el Viejo o Francisco de Alfaro, ambos en este cargo durante la segunda mitad del siglo XVI, o Juan Laureano de Pina, quien realizó la magnífica urna barroca de San Fernando². Sin embargo, existen grandes silencios con respec-

1 Sobre este punto es notable y muy interesante el estudio realizado al respecto por PALOMERO, J. M.: “La platería en la Catedral de Sevilla”, *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, pp. 575-641.

2 La mayoría de los estudios sobre la platería sevillana ponen de relieve estas figuras relevantes para su historia. GESTOSO, J.: *Sevilla monumental y artística*. Tomo II, Sevilla, 1898; *Ensayo para un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde los siglos XIII al XVIII*. Tomo II, Sevilla, 1900; ANGULO, J.: *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925; SANCHO, A.: *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*. Sevilla, 1970; SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*. 2 tomos, Sevilla, 1976; *La orfebrería de la colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979; *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1979; *Juan Laureano de Pina*. Sevilla, 1985; “Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros. Los Ballesteros”, en *Laboratorio de Arte 1*, Sevilla, 1988, pp. 97-111; *El Gremio de Plateros sevillano, 1344-1867*. Sevilla, 1991; *Una Hermandad Gremial. San Eloy de los Plateros. 1341-1914*. Sevilla, 1996; PALOMERO, J. M.: “La platería en la Catedral de Sevilla”, ob. cit.; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992.

to a otros profesionales que ocuparon este cargo sobre todo durante el siglo XVII, como por ejemplo fueron Francisco de Alfaro y Oña, Juan de Ledesma Merino, Gaspar de Vozmediano o Juan del Castillo, entre otros tantos y de los que tan sólo se tienen algunas noticias parciales y poco concretas. Bien es cierto, que se trata de un periodo artístico bastante desconocido, sobre todo por la falta de noticias y de marcas, además de ser una etapa en la catedral hispalense, en la que no se acometen grandes obras monumentales como se habían hecho durante el Renacimiento y el Barroco. Por ello, nuestro cometido en esta investigación no es otro que el de profundizar en la biografía de uno de estos plateros catedralicios, concretamente en la vida y en la obra de Juan de Ledesma Merino, artista que ocupó este oficio entre 1600 y 1632, es decir, un tercio de siglo, ostentando un puesto de referencia en la platería sevillana y con una plástica gestada en uno de los mejores talleres de la Sevilla del siglo XVI, el obrador de Francisco de Alfaro, que marcará las pautas a seguir, por lo tanto, durante este largo periodo histórico.

Las primeras noticias que se tienen de este maestro platero están vinculadas a Francisco de Alfaro y a un hecho que consideramos esencial para comprender los estrechos vínculos que siempre mantendrá con este platero cordobés. Se trata en concreto de la obligación de dote fechada el 11 de marzo de 1597, en la que Francisco de Alfaro establecía el matrimonio de su sobrina Hipólita de Alfaro, menor que estaba a su cargo desde la muerte de su hermana y su cuñado, Juan Bautista de Baena e Isabel de Alfaro vecinos que fueron de la ciudad malagueña de Antequera, con nuestro platero Juan de Ledesma Merino³. En este mismo día, la hermana de ésta, concretamente la también antequerana Dorotea de Alfaro, se comprometía a esposarse igualmente con el sobrino de Alfaro, es decir, con su homónimo Francisco de Alfaro y Oña⁴. La dote entregada por Alfaro ascendía a 800 ducados de oro que valían 300000 maravedíes, los cuales habían sido obtenidos gracias a la herencia de los padres de Hipólita, más la aportación de 150 ducados por parte de su hermano Adriano de Alfaro, cuantía exactamente idéntica a la presentada por el platero cordobés para la dote de su otra sobrina. Además de estos datos concretos, de esta escritura se pueden extraer varias declaraciones personales muy interesantes que nos aclaran diversos aspectos de su vida anterior. Así, afirma ser mayor de 23 años y menor de 25 años, lo que nos lleva a establecer su fecha de nacimiento aproximadamente hacia 1572. También declara que era hijo de Diego de Ledesma y de María de Cárdenas, vecinos de la ciudad de Baeza, de donde igualmente él mismo dice ser oriundo. Pero sin duda el dato más interesan-

3 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. SECCIÓN DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE SEVILLA (a partir de este momento AHPS. SPNS.): Leg. 7414, oficio 12, libro 1º de 1597, fols. 110 recto-112 vuelto.

4 De este platero y de su vinculación con Alfaro y Ledesma damos cuenta en nuestra próxima publicación: "La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)", Laboratorio n.º 17, (en prensa).

te es su declaración como platero de mazonería, es decir, que ya ejerce el oficio con tienda abierta en la collación de Santa María, donde asimismo vivirá con su familia durante toda su vida⁵. Este dato nos permite especular en torno a dos teorías sobre su posible formación. La primera consiste en una potencial formación en el taller de Francisco de Alfaro, lo cual explicaría su matrimonio con una de sus sobrinas, como era habitual entre los oficiales una vez obtenido el título de maestría y para poder participar de las ventajas comerciales y económicas de su maestro. Esta teoría coincide con lo sucedido en el aprendizaje de Alfaro y Oña, su sobrino carnal y casado también, como ya se ha dicho, con una de sus sobrinas, vínculos familiares que les valdrían a los dos, para tras la marcha de Alfaro a Toledo, ambos se hicieran cargo del taller del maestro y ejercieran a partir de 1600 su trabajo como plateros de la Catedral de Sevilla, como veremos seguidamente. No obstante, también cabe pensar en otra hipótesis que nada tiene que ver con la anterior, y que tampoco sería muy descabellada, ya que su origen jiennense lo pone en relación con otros maestros venidos de esas tierras, concretamente con Francisco Merino, con el que casualmente comparte su segundo apellido y con el que pudo formarse y llegar a Sevilla como maestro platero, para luego emparentarse con el mejor orfebre de la ciudad, Francisco de Alfaro, y con ello promocionarse dentro del mercado artístico eclesiástico del momento.

Sea como fuere, existe un silencio documental evidente entre este acontecimiento familiar y el hecho que más influiría en su vida profesional, como fue el acaecido el 14 de marzo de 1600, cuando, junto a su cuñado Francisco de Alfaro y Oña, toma posesión de su cargo como maestro platero catedralicio tras la marcha de su tío político Francisco de Alfaro a Toledo, acompañando como tesorero al Cardenal Primado, don Bernardo de Rojas y Sandoval⁶. Este doble nombramiento de Ledesma y Oña en sí es novedoso, pero además representa el punto de partida en la carrera artística de nuestro maestro, inicios que en cierto modo se verán ensombrecido por la primacía ejercida por su cuñado durante los dos primeros años de la centuria. De hecho, la mayor parte de los trabajos de plata registrados en los libros de contabilidad y mayordomía de la Catedral y los conciertos localizados para otras localidades del territorio arzobispal durante este periodo, están relacionados directamente con Alfaro y Oña, apareciendo Juan de Ledesma en un claro segundo lugar. Así, tan sólo lo tenemos recibiendo el montante de su salario de 16000 maravedíes, como era habitual y lo será hasta que deje este cargo en 1632, o, por ejemplo, como fiador de su cuñado en el concierto de unos ciriales para la fábrica de San Lorenzo firmado el 19 de octubre de 1600⁷.

5 Esta referencia a su oficio era omitido en el caso de Francisco de Alfaro y Oña, el cual no se declara como platero hasta un año más tarde. *Ibidem*.

6 PALOMERO, J. M.: "La platería en la Catedral de Sevilla", *ob. cit.*, p. 578.

7 SANTOS, A.: "La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro...", *ob. cit.*, (en prensa).

Habrá que esperar a 1602 para comenzar a tener numerosas noticias de nuestro maestro, vinculadas la mayoría de ellas con los trámites ocasionados por la fortuita muerte de Alfaro y O a y la institución, a través de un poder del 10 de julio de dicho año, de Ledesma y otros amigos cercanos como sus albaceas testamentarios. Pocos días más tarde, concretamente el 15 de julio, confeccionaba el inventario de bienes del difunto, para al día siguiente ordenar junto a los otros albaceas el dicho testamento. Tras la muerte de Francisco de Alfaro y O a, su esposa Dorotea acudió de nuevo al abrigo de su tío, trasladándose a la ciudad de Toledo e ingresando como monja profesa en el monasterio de San Juan de la Penitencia. Pero, antes de marchar, el 6 de septiembre de 1602, delegó un poder a su cuñado Juan de Ledesma para que pudiese zanjar todas las mandas y deudas de su marido en su nombre, además de fiarle un número de bienes como garantía para poder afrontar dichos gastos. Para que se ejecutase todo lo mandado, nuestro platero y sus compañeros en este menester otorgaron otro poder el 23 de octubre a los procuradores Juan Bautista de Ribera y Luis Hurtado. Pensamos que todo se debió de resolver finalmente el 8 de febrero de 1603, cuando Dorotea de Alfaro representada por su tío Francisco de Alfaro, recibía de Juan de Ledesma el montante de la venta de los bienes que le había entregado con anterioridad, además del resto de los reales que aún no habían sido cobrados a sus deudores, lo cual parecía suficiente para afrontar las deudas de su marido, y con ello poder dirimir definitivamente todas las obligaciones contraídas en la carta testamentaria⁸.

Como es lógico, una vez muerto su cuñado, la mayoría de los encargos de plata de la Catedral de Sevilla y su arzobispado fueron para nuestro platero, algo que se constata de forma temprana, concretamente el 6 de diciembre de 1602, cuando el mayordomo de la parroquia de Alanís de la Sierra, Juan de la Peña Castillo, concertaba con Ledesma una custodia que hemos creído ver en un ostensorio que responde al estilo de estos primeros años del siglo XVII y que se puede considerar, hasta el momento, uno de los pocos vestigios conservados de su trabajo (l m. 1)⁹. La historia de esta pieza, que estaba entregada el 10 de junio de 1603¹⁰, es muy interesante, y al igual que había sucedido con otros conciertos de su cuñado, esta custodia había sido anteriormente concretada con Francisco de Alfaro antes de 1600, para lo que ya había recibido siete marcos, ocho onzas y cinco ochavos de plata, que era lo que debía pesar la pieza¹¹, además de unos 15912 maravedíes para su hechura, cantidad que se haría efectiva el 14 de febrero de

8 Ibidem.

9 AHPS. SPNS.: Leg. 9992, oficio 16, libro 3  de 1602, fols. 595 vuelto-597 recto.

10 Este dato aparece recogido en el encabezamiento del documento anterior, donde Ledesma y el mayordomo certifican la entrega y el pago de la obra.

11 Por ejemplo, Francisco de Alfaro y O a concertaba una cruz parroquial con el convento de San Agustín del Puerto de Santa María, la cual había sido encargada a Francisco de Alfaro, quien igualmente traslada este concierto a su sobrino. SANTOS, A.: "La vida y la obra de Francisco de Alfaro y O a...", ob. cit. (en prensa).



LÁMINA 1. *Custodia de Alanís de la Sierra.*

1603¹². Por lo tanto, y como quedaba estipulado en este escrito, las condiciones eran las mismas que habían sido establecidas con su tío político. Sin embargo, en éstas se incluye un dato novedoso alusivo a la decisión de la fábrica de imponer el modelo de referencia, el cual debía ser el mismo planteado por Ledesma para la Iglesia de El Gandul en Alcalá de Guadaíra. Esta última obra fue encargada a su cuñado y en su testamento aparecía entre las piezas que no habían sido acabadas por Oña, por lo que se puede lógicamente aseverar que la mencionada parroquia

12 AHPS. SPNS.: Leg. 9993, oficio 16, libro 1º de 1603, fols. 488 recto- 491 recto.

alcalareña le traspasase este ostensorio a nuestro orfebre entre julio y agosto de este mismo año¹³.

Como hemos dicho, esta obra de Ledesma responde al prototipo del ostensorio manierista del primer tercio del siglo XVII, tal y como se ha venido catalogando por la mayoría de los especialistas en la materia¹⁴. Así, tanto su estructura, con una peana circular y un vástago compuesto por tambor, nudo en forma de macolla cilíndrica y el cuello torneado, como su ornamento, con elementos grabados de factura geométrica, esmalte ovalado y querubes alados, hacen de la pieza un buen ejemplo de la plástica sevillana de comienzos de esta centuria¹⁵. Algo más contradictorio es el diseño del viril; a pesar de recoger el típico modelo de rayos rectos y ondulados alternantes que primó durante toda esta época, la aparición de acantos incisos en el arranque de los mismos y el diseño de la cruz con brazos bulbosos han hecho que siempre se haya datado a finales de la mencionada centuria e incluso algo más tarde, en la primera década del siglo XVIII. No obstante, cabe pensar que dichos elementos, de clara tendencia barroca, sean debidos a una restauración posterior del sol, lo que realmente no sería muy extraño entre los numerosos trabajos de adobo y reparo que se realizaban en muchas obras de plata religiosa durante la Edad Moderna.

Casi al mismo tiempo que la dicha custodia de Alanís, Ledesma recibe otro encargo, aunque en este caso le llega desde la capital, según se deduce de la carta de pago que expide al mayordomo de la desaparecida parroquia de Santa Lucía, el presbítero don Juan Seguel de Velasco, por 206 reales de plata para la hechura de una ampolleta o crismera¹⁶. El pago se hizo como era habitual en la época, una parte en dinero de contado, 160 reales, y otra con una ampolleta vieja, cuyo coste equivaldría a los 46 reales restantes. Su importante actividad en estos años se constata en otra carta similar fechada el 7 de enero de 1603, en la que se estipulaba la entrega por parte de don Lorenzo de Ribera, alguacil mayor de la ciudad de Sevilla, de 34000 maravedís a nuestro platero, para que los emplease en “*el peso, oro y hechura de una custodia viático*” destinada al desaparecido convento de la Encarnación¹⁷, fundado pocos años atrás por el noble y conquistador americano don Juan de la Barrera¹⁸. Días más tarde le llega otro pedido interesante, en

13 SANTOS, A.: “La vida y la obra de Francisco de Alfaro y Oña...”, ob. cit. (en prensa).

14 HERNANDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A., COLLANTES DE TERÁN, A.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1939, t. I, p. 29; MORALES, A., SANZ, M.J., SERRERA, J. M., VALDIVIESO, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. 2ª Edición, Sevilla, 2004, t. II, p. 359.

15 Muy parecido en su diseño encontramos otro ostensorio en la parroquia de Santa Ana de Triana en Sevilla. SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...*, ob. cit., t. I fig. 64, t. II, p. 113.

16 AHPS. SPNS.: Leg. 9992, oficio 16, libro 3º de 1602, fols. 672 vuelto- 673 recto.

17 AHPS. SPNS.: Leg. 9993, oficio 16, libro 1º de 1603, fols. 20 recto y vuelto.

18 Sobre esta antigua fundación sevillana existe un estudio muy relevante en el que se dan todos los datos sobre la misma. FRAGA IRIBARNE, M. L.: *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla-siglo XIX*. Sevilla, 1993, pp. 31-41.

concreto unas vinajeras y una fuente concertadas el 14 de enero con el mayordomo de la parroquia de Santa María de la Mesa de Utrera¹⁹. Estas obras debían pesar entre siete y ocho marcos y tenían que estar acabadas en toda perfección, según se comprometía nuestro platero, en febrero de este mismo año. Por ellas se le pagaban 65 reales por cada marco y hechura, lo que sumarían en total unos 520 reales, entregándole el propio mayordomo 200 reales por adelantado para que con ellos pudiese dar inicio al conjunto.

No obstante, pronto recibiría el definitivo empuje a su carrera, cuando Francisco de Alfaro delegó en él todos los conciertos y trabajos que tenía obligados en la capital andaluza y que, tras su marcha, habían sido entregados en su mayoría a su sobrino carnal. Este apoyo se vio refrendado en la escritura firmada el 6 de febrero de 1603²⁰, donde se estipulaba con total claridad los trabajos que debía concluir Ledesma, tal y como él se comprometió tiempo atrás. La primera de estas hechuras traspasadas era la obligación de hacer una pareja de atriles para la iglesia parroquial de San Juan de Marchena y por la que esta fábrica le había dado a cuenta 85400 maravedís²¹. Estas obras, según se había establecido en el concierto fechado el 27 de marzo de 1596, debían pesar seis marcos y dos ochavas más o menos, declarándose en este momento que estas piezas aún no estaban realizadas y que Alfaro le entregaba dos historias de plata que valían 20280 maravedís, además de las maderas empleadas para su estructura apreciadas en otros 14280 maravedís. Por lo tanto, según se desprende de estos datos, claramente se pone de relieve la continuidad estilística de Ledesma, algo que también se comprueba en las obras de su cuñado, y que se ejemplifica en estas piezas cuyo diseño, según se estableció en la escritura anteriormente referida, debía seguir el modelo labrado por su tío político para la Catedral entre 1594 y 1595. Además de estos atriles, Alfaro hacía igualmente efectivo el traspaso de la custodia de Alanís de la Sierra con los 15912 maravedís que ya hemos referido antes, además del encargo de dos candelabros de plata para la Catedral de Sevilla, por los que había recibido un total de 26122 maravedís.

Junto a la referida custodia de Alanís, las únicas obras que se conservan de este lote son los atriles de la iglesia mayor de Marchena (láms. 2 y 3), los cuales, y como ya hemos hecho alusión, a pesar de su parecido aparente con los de la Catedral, presentan claros avances decorativos hacia una mayor abstracción, centrada sobre todo en la utilización de cintas y recortes de cuero. Sobre todo, en la parte trasera y en los laterales aparecen diseños de traza geométrica diferentes a los catedralicios, donde además se introducen emblemas relativos a la parroquial, concretamente la cruz de la Orden de Malta que se muestra cincelada en un grueso óvalo central.

19 AHPS. SPNS.: Leg. 9993, oficio 16, libro 1º de 1603, fols. 186 vuelto-188 vuelto.

20 AHPS. SPNS.: Leg. 9993, oficio 16, libro 1º de 1603, fols. 488 recto- 491 recto.

21 Este traspaso se creía de forma genérica que había sido efectivo años antes, concretamente en 1600. RAVÉ, J.L.: *Arte Religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, p. 42, f. 27.



LÁMINA 2. *Atril de la parroquia de San Juan de Marchena.*

Asimismo, el aparato figurativo de los atriles catedralicios, exceptuando los grandes tondos fronteros historiados de Francisco de Alfaro, desaparece en estos de Marchena, en pos de unos dibujos enroscados y con detalles naturalistas de traza más moderna. No obstante, este conjunto de plata tardaría en ser acabado y entregado, razones posibles en las que se puede fundamentar este avance estético aludido. De hecho, en el estudio que realizó Juan Luis Ravé de estas piezas, ya apuntaba la entrega el 7 de septiembre de 1606 de 120 ducados por ellas, último pago que se le realizaba de la suma total de 15663 reales, por los que fueron tasadas estas obras²². Sin embargo, creemos que aún para esa fecha no se le había hecho efectivo todo el montante económico prometido, ya que en un poder que otorga el 1 de diciembre de 1607 a Francisco de Avilés, Ledesma le pedía que reclamase en

22 RAVÉ, J.L.: *Arte Religioso...*, ob. cit., p. 42, f. 27.



LÁMINA 3. Parte trasera del atril de la parroquia de San Juan de Marchena.

esta localidad sevillana ciertas cuantías de trigo y, sobre todo, el dinero que aún se le debía por los susodichos atriles argénteos²³.

Volviendo al año 1603, conocemos su primera aparición como arrendatario de unas casas que tenía en propiedad en la collación de Santa María y que luego veremos como serán alquiladas en numerosas ocasiones. Así, el 31 de junio hacía lo propio con un comerciante de origen francés llamado Pedro Brunenque, con quien tendrá problemas para obtener el dinero anual estipulado de 11 ducados por esta tienda y vivienda superior alquiladas a este personaje hasta finales de 1605²⁴. Más tarde, el 9 de julio del mencionado 1603, comparece en un requerimiento para hacer constar ante el escribano Francisco Hurtado que esta misma tienda y casa de la calle de las Gradas se la había arrendado tiempo atrás a otro mercader de origen

23 AHPS. SPNS.: Leg. 9348, oficio 15, libro 5º de 1607, fols. 303 recto y vuelto.

24 AHPS. SPNS.: Leg. 9994, oficio 16, libro 3º de 1603, fols. 25 recto y vuelto.

italiano llamado Cota Napolitano²⁵. El 20 de octubre hace por primera vez uso del poder que su tío político le otorgó a principios de este mismo año y en su nombre cobra del asistente de la villa de Marchena, el doctor don Juan Bautista de Arfián, 13571 maravedíes tenidos por unas escrituras de recaudo que poseía Alfaro en dicha población²⁶.

Será en julio de 1604 cuando los libros de mayordomía de la fábrica de la catedral hispalense registren el primer pago a Ledesma por haber aderezado, arreglado y hecho unas piezas de plata en la iglesia mayor, con una libranza que ascendía a un total de 27678 maravedíes²⁷. Desgraciadamente, en esta información no se especifican estos trabajos, una tónica que se mantendrá en gran parte de los libros de fábrica de esta época. A fines de este año, lo encontramos utilizando de nuevo el poder de Francisco de Alfaro para hacer una serie de gestiones comerciales en Antequera, otorgando para ello una carta de sustitución de poder a Juan Enríquez, vecino de la aludida ciudad malagueña, para que pudiese representar a Alfaro en los juicios que tuviera en esta tierra²⁸. Este poder se hace extensible a todas las cosas y casos que hubiere en Antequera el 30 de diciembre, lo que denota ciertos problemas y litigios de los que Alfaro estaría pendiente, aunque en ninguna de las dos cartas se especifican con claridad²⁹.

Del año siguiente pocos son los datos que tenemos, y todos ellos están relacionados con la Santa Iglesia Catedral. Así, el 8 de abril de 1605 cobra del mayordomo 35989 maravedíes por aderezos en la plata catedralicia³⁰, algo que se vuelve a repetir el 10 de septiembre, cuando se le descargan de nuevo otros 94433 maravedíes por el valor de las hechuras y los arreglos realizados³¹.

Durante el año 1606 el taller de nuestro platero mantuvo su importante actividad, como lo demuestran una serie de documentos muy ricos en detalles. El 12 de enero recibía 1323 reales de don Sebastián de Bibar, mayordomo del Hospital de la Misericordia de Sevilla, los cuales le eran pagados por una lámpara de plata destinada a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral, que Ledesma labró siguiendo el mandato de una cláusula testamentaria de don Francisco Enríquez, difunto y maestro escuela de la Catedral³². Esta pieza podría corresponderse con alguna de las que cuelgan en diferentes lugares de la dicha capilla, aunque desgraciadamente la dificultad para acceder a las mismas limita nuestro

25 AHPS. SPNS.: Leg. 9994, oficio 16, libro 3º de 1603, fols. 631 recto y vuelto.

26 AHPS. SPNS.: Leg. 9327, oficio 15, libro 4º de 1603, fols. 1074 vuelto-1075 recto.

27 GESTOSO, J.: *Ensayo para un diccionario* ... ob. cit., t. II, p. 231

28 AHPS. SPNS.: Leg. 9999, oficio 16, libro 4º de 1604, fols. 46 recto y vuelto.

29 AHPS. SPNS.: Leg. 9999, oficio 16, libro 4º de 1604, fol. 514 recto.

30 ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (a partir de este momento A.C.S.): Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 121, libro de mayordomía de 1605, fol. 6 vuelto.

31 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 121, libro de mayordomía de 1605, fol. 6 vuelto.

32 AHPS. SPNS.: Leg. 6854, oficio 11, libro 1º de 1606, fols. 209 vuelto-210 recto.

acercamiento hacia una posible identificación fiable³³. Lo cierto es, que meses después, concretamente el 16 de abril, cobraba del mayordomo catedralicio por nuevas hechuras y aderezos 64317 maravedíes³⁴, y el 16 de octubre otros 107360 maravedíes, estos últimos por unos incensarios y cetros nuevos que desafortunadamente tampoco se conservan en el citado templo³⁵.

Muy interesante es la primera noticia que tenemos de 1607, la cual pone de relieve las relaciones y los vínculos artísticos y comerciales entre los orfebres de la ciudad pacense de Llerena y los oficiales sevillanos, y en concreto entre las dos figuras más relevantes de ambos centros plateros, el fiel contraste de Llerena y el platero de la Catedral de Sevilla. Ello lo deducimos del poder otorgado por Ledesma el 23 de mayo de dicho año al también platero Alonso Pérez Noble el Mozo para que pudiese reclamar unos 800 reales que le adeudaba el comerciante francés Pedro Brumenque que se hallaba en esos momentos en Zafra y que eran producto de las costas del mencionado alquiler de la casa de la calle de las Gradas de 1603³⁶. Haciendo uso de nuevo del poder de Alfaro, lo tenemos el 10 de septiembre de 1607 otorgando una carta de finiquito a Pedro de Carvajal por valor de 276 reales que le adeudaba al platero cordobés su madre María de Agurto³⁷. El 2 de noviembre arrendaba de nuevo la casa y la tienda aludida, aunque en esta ocasión lo hacía a Pedro Hernández por un precio de 5 ducados por año³⁸. En este caso, el documento es muy interesante ya que especifica con claridad el lugar exacto de su localización en la mencionada vía, entre las casas del propio Juan de Ledesma y la escuela del maestro San Román. Ocho días después se le hacía un libramiento en la Catedral por un valor de 37970 maravedíes, sin especificarse los aderezos que realizó entre los enseres de plata durante todo este año³⁹.

La única noticia que tenemos de 1608 es el pago de su salario como platero catedralicio, siendo en 1609 cuando se tengan más datos sobre su vida y su trabajo, aunque bien es cierto que a partir de este momento cada vez habrá más silencios entre la documentación hasta ahora consultada. Así, el 1 de mayo de 1609, como albacea testamentario de Bartolomé Rodríguez, va a efectuar el inventario de sus bienes y a ponerlos en pública almoneda, siendo nombrado también patrono perpetuo del patronato y obra pía que este personaje funda en la Iglesia de Santa Ana de Triana, lo que le llevará además a cobrar diferentes cuantías económicas en su nombre para la mencionada institución⁴⁰. El 20 de junio de este mismo año recibirá 83868 maravedíes por la hechura de unos candelabros de plata para la

33 SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...*, ob. cit., pp. 171-172.

34 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 122, libro de mayordomía de 1606, fol. 7 recto.

35 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 306, libro de adventicios de 1606, fol. 39 recto.

36 AHPS. SPNS.: Leg. 10004, oficio 16, libro 2º de 1607, fols. 209 vuelto-210 recto.

37 APHS. SPNS.: Leg. 10005, oficio 16, libro 2º de 1607, fol. 188 recto.

38 AHPS. SPNS.: Leg. 9348, oficio 15, libro 5º de 1607, fols. 161 recto y vuelto.

39 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 123, libro de mayordomía 1607, fol. 9 recto.

40 AHPS. SPNS.: Leg. 16177, oficio 23, libro 2º de 1609, fols. 383 recto-386 recto.

Catedral, luminarias que no hemos localizado en el templo mayor hispalense⁴¹. A finales de este año, concretamente el 19 de diciembre, aun lo encontramos liquidando varias prendas pertenecientes a su difunto cuñado Francisco de Alfaro y Oña, y que por su condición de albacea se había comprometido vender en nombre de su cuñada Dorotea de Alfaro. Por ello y siendo quizás lo último por hacer de estas mandas testamentarias, Ledesma otorgaba una carta de pago a Juan de Herrera por cuarenta y cuatro pesos a 8 reales cada uno que fueron el resultado de la venta de una saya en Indias⁴².

El 8 de marzo de 1610 Ledesma firma una carta de sustitución del poder general de Francisco de Alfaro en la persona del comerciante sevillano Pedro Copes, apareciendo de nuevo el 27 de marzo cobrando a Pedro Gutiérrez 50 ducados adeudados al difunto Bartolomé Rodríguez, del que como hemos dicho era albacea⁴³. Quizás lo más interesante de la vida de Ledesma durante este año sea la constatación de su relación con la Cofradía de San Eligio de los Plateros, que ya pusiera de relieve Gestoso, el cual localiza su nombramiento el 20 de abril como mayordomo de la corporación⁴⁴, recibiendo además el 19 de junio un poder general para representar a esta institución gremial. El 9 de julio de este mismo año la mayordomía catedralicia le realiza el libramiento de 81895 maravedíes⁴⁵, y diez días más tarde lo volvemos a encontrar representando a la Cofradía de los Plateros, aunque en este caso sustituyendo el poder anteriormente referido en la persona del también platero Alonso de Torres Ortiz, marcador de plata durante estos años⁴⁶. Pero el dato más relevante de su producción artística de este año es el concierto que firma el 26 de octubre con los representantes de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santa María de la Mesa de Utrera, Sebastián Carrillo y Francisco de Cisneros⁴⁷. En esta escritura de obligación se comprometía nuestro orfebre a entregar acabada en toda perfección una custodia portátil de plata sobredorada que debía pesar 20 marcos. El diseño de la pieza, según se deduce de la descripción que se inserta en este escrito, era de sol, con una aureola de rayos, unos decorados con piedras semipreciosas y otros sin ellas, con similares piedras diamantadas en el aro y en la cruz de su cúspide, y el vástago debía presentar también piedras engastadas de diversos colores, acompañadas de cartelas esmaltadas, elementos todos ellos claramente relacionados con las ricas creaciones manieristas de la primera mitad del siglo XVII. Nuestro platero se comprometía a que sirviera para exponer al Santísimo Sacramento en la procesión del Corpus Christi de 1611, y aquellos entregaban de contado para el inicio de su confección

41 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg 125, libro de mayordomía 1609, fol. 13.

42 AHPS. SPNS.: Leg. 10013, oficio 16, libro 4º de 1609, fols. 712 recto-712 vuelto.

43 AHPS. SPNS.: Leg. 10014, oficio 16, libro 1º de 1610, fol. 962 vuelto.

44 GESTOSO, J.: *Ensayo para un diccionario...* ob. cit., t. II, p. 231.

45 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 126, libro de mayordomía de 1610, fol. 12 vuelto.

46 AHPS. SPNS.: Leg. 6871, oficio 11, libro 3º de 1610, fol. 210 recto.

47 AHPS. SPNS.: Leg. 10015, oficio 16, libro 2º de 1610, fol. 583 recto-585 recto.

unos 300 reales. Parece que estas condiciones fueron cumplidas, ya que la carta de pago y finiquito del montante total de la obra se fecha a mediados del año siguiente⁴⁸.

Con anterioridad a la entrega de este ostensorio dorado, concretamente el 10 de febrero de 1611, hace nuevamente uso del poder que poseía para representar a la cofradía de San Eligio y firmaba una carta de pago en nombre de Gabriel Salmerón, por el valor de 5000 maravedíes que debía entregar este escribano por el arrendamiento vitalicio de unas casas propiedad de la corporación situadas en la collación de la Magdalena⁴⁹. Meses más tarde, concretamente el 8 de julio, otorgaba un poder a don Rodrigo de la Hoz, secretario del Conde de Saldaña y residente en Madrid, para que pudiera en su nombre comparecer ante su Majestad y los Reales Consejos y pedir cartas, células y provisiones reales para cualquier caso o cosa⁵⁰, siendo la última referencia de este año el pago de 79676 maravedíes por hechuras y reparos de plata en el templo mayor hispalense⁵¹. Poco más sabemos del año 1612, del que tan sólo conocemos el arrendamiento, fechado el 5 de noviembre, que otorga a su colega Pedro González, por la casa y tienda que poseía en la calle de las Gradas y que ya hemos visto alquilar en otras ocasiones⁵². Sin embargo, creemos que en este mismo año y posiblemente en una fecha muy cercana a la anterior, el mayordomo de la cofradía sacramental de la parroquia de Santiago de Montilla, don Miguel Marín, le hacía el encargo de una custodia de asiento, ya que, a pesar de no conocer aún el concierto de dicha obra, como veremos a continuación, tenemos un importante número de cartas de pago otorgadas por el aludido mayordomo, aunque todas ellas son muy parcas en detalles. En este punto es importante recordar un hecho que tiene cierta relación con esta obra para Montilla y que igualmente pudo repercutir en el diseño de la misma, la cual desgraciadamente hoy en día no se conserva⁵³. De hecho, esta misma cofradía, años atrás y según había informado el propio Francisco de Alfaro, le había hecho a este maestro cordobés el mismo encargo que finalmente no fue consumado, y por ello dicha custodia de asiento fue a parar en 1601, por la compra de don Francisco Diego López de Zúñiga y Sotomayor dispuesta en su testamento, al convento de dominicas de Gibraleón (Huelva), y tras el paso de los siglos, concretamente en

48 Este dato lo encontramos en el abecedario del año 1611 del oficio 16, aunque al no existir el libro de protocolos correspondiente no podemos concretar más. AHPS. SPNS.: Leg. 18497, oficio 16, inventario de los años 1606-1616, abecedario del libro 1º de 1611.

49 AHPS. SPNS.: Leg. 10017, oficio 16, libro 1º de 1611, fols. 525 recto y vuelto.

50 AHPS. SPNS.: Leg. 10019, oficio 16, libro 3º de 1611, fols. 151 vuelto.

51 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 127, libro de mayordomía de 1611, fol. 17 vuelto.

52 AHPS. SPNS.: Leg. 10022, oficio 16, libro 2º de 1612, fols. 719 recto-720 recto.

53 Este dato lo hemos comprobado in situ ya que existía en las publicaciones relacionadas con la parroquia y con la platería de la misma, cierta confusión con respecto a la identificación de una custodia portátil con esta obra de Juan de Ledesma. V.V.A.A.: *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1995, p. 456; V.V.A.A.: *Catálogo artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1993, t. IV, pp.160-166.

1756, fue vendida a la Catedral de Sevilla, siendo hoy la llamada popularmente “custodia de la Santa Espina”⁵⁴. Estos datos vienen a determinar que hacia 1612 vuelve la sacramental de Montilla a promover una obra en la que posiblemente este diseño de Alfaro, al igual que había sucedido con otras piezas anteriores, estuviese presente, y por lo tanto la referencia del ostensorio torreado menor de la Catedral de Sevilla nos puede servir para hacernos una idea de cómo pudo ser este ejemplar cordobés. Lo cierto es, y sin hacer más especulaciones, que la primera carta de pago localizada de esta obra se fecha el 13 de enero de 1613; en ella se detallan los 2000 reales que se le dan para la plata y hechura de la custodia⁵⁵. Los días 30 de marzo, 30 de mayo y 19 de julio, varios arrieros en nombre de Miguel Marín entregaban a Ledesma varias partidas económicas, concretamente 100 ducados, 1000 reales y 1900 reales respectivamente⁵⁶. El día 28 de julio otorgaba una carta de obligación junto a su esposa Hipólita de Alfaro y cuyo fiador fue su compañero de profesión Francisco de Abanza, por la cual se comprometían a arrendar unas casas a Doña Teodora Farfán de los Godos, que tenían de usufructo y pertenecían al Hospital de Santa Marta de Sevilla, por un montante de 50 ducados anuales y 170 gallinas⁵⁷. Pero tras este paréntesis la documentación consultada sigue arrojando datos referentes a los desembolsos económicos efectuados por la custodia de Montilla. Así, el 14 de agosto de este mismo año recibía a cargo de la obra 600 reales, el 18 de septiembre otros 900 reales más y el año se cerró con el pago de 1600 reales para este mismo trabajo⁵⁸.

A principios de 1614 vuelve a alquilar la casa y la tienda que poseía en la calle de las Gradass, aunque en esta ocasión a Melchor de Aguamonte, vecino del barrio de Santa Cruz, por un periodo de tiempo de un año y por un precio de 6 ducados⁵⁹. Además, el 8 de enero hizo uso de un poder que le otorgó Albano Rodríguez de Tapia, vecino de Madrid, para que Ledesma diese carta de pago a Fernando Mejías, librero sevillano, por 168 libros encuadernados de “*alabanzas de la Cruz*” y 143 reales y medio que habían supuesto la venta de 32 libros que faltaban de los 200 que el madrileño le había encargado en un principio⁶⁰. Más tarde, el 13 de marzo de 1614, hacía de nuevo uso del poder tenido de Ginés de Lorca capellán la capellanía de Bartolomé Rodríguez, para demandar del almorjarifazgo de Indias

54 PALOMERO, J. M.: “La platería en la Catedral...”, ob. cit., pp. 634-635; SANTAMARÍA, B.: “Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro”. *Archivo Español de Arte*, CSIC, nº 272. Madrid, 1995, pp. 398-399.

55 AHPS. SPNS.: Leg. 10026, oficio 16, libro 1º de 1613, fol. 173 vuelto.

56 AHPS. SPNS.: Leg. 10027, oficio 16, libro 2º de 1613, fols. 425 recto, 908 vuelto; Leg. 10029, oficio 16, libro 4º de 1613, fol. 271 recto.

57 AHPS. SPNS.: Leg. 7951, oficio 13, libro 3º de 1613, fols. 425 recto-428 vuelto.

58 AHPS. SPNS.: Leg. 10029, oficio 16, libro 4º de 1613, fols. 73 vuelto, 567 vuelto, fol. 914 vuelto.

59 AHPS. SPNS.: Leg. 10032, oficio 16, libro 1º de 1614, fols. 225 recto y vuelto.

60 AHPS. SPNS.: Leg. 16202, oficio 23, libro 1º de 1614, fol. 493 vuelto.

unos 16040 maravedíes, como quedaba establecido en el testamento del mencionado difunto⁶¹. No obstante, los datos de este año sobre el trabajo de nuestro platero se centran igualmente en los numerosos pagos realizados para la custodia monumental que estaba realizando para Montilla. Así, el 22 de marzo recibía de Miguel Marín 1500 reales, carta de pago donde se hace alusión a la entrega del primer cuerpo de la torre para procesionar en el Corpus Christi de este mismo año⁶². El 30 de julio le daban otros 1000 reales de plata por esta obra, que según se deduce de lo escrito ya tenía dado el aludido primer cuerpo a la congregación sacramental⁶³. El 23 de marzo de 1615 vuelve a escriturar Ledesma otra carta por valor de 100 ducados para la hechura de esta obra que aún no había acabado⁶⁴, siendo el 20 de agosto de dicho año, en otra de 1000 reales de plata, cuando declare la finalización y entrega de toda la custodia de asiento a la dicha hermandad cordobesa de Montilla⁶⁵. Los pagos por esta obra se mantendrán hasta 1616, con el que le realizó Miguel Marín el 22 de enero de 1000 reales, llegando la carta de finiquito el 24 de febrero con un montante final de 1032 reales⁶⁶. Gestoso da también un par de datos sobre la vida y profesión de Ledesma en estos años, concretamente alude al ingreso de nuestro orfebre en la congregación del Santísimo y Doctrina Cristiana el 25 de julio de 1615 y, sobre todo, el dato más interesante es el nombramiento como veedor y marcador de plata de Sevilla el 6 de abril de 1616, para cuyo efecto recibió los pesos y marcos de dicho oficio⁶⁷. Además el 9 de junio arrienda de nuevo la casa y tienda de la calle de las Gradas al platero Melchor de Silva por el precio de 1700 reales y por una duración de un año⁶⁸. El 20 de junio lo encontramos nuevamente, como patrono de la capellanía de Bartolomé Rodríguez, realizando cuestiones de cobro⁶⁹ y el mismo día pero del mes de agosto recibió del mayordomo de la Catedral unos 19516 maravedíes por sus trabajos argénteos⁷⁰.

Al año siguiente, el primer hecho documentado que tenemos es el pago de Melchor de Silva por el año de alquiler de sus casas de la calle de las Gradas⁷¹. No obstante, este dato superfluo en su trayectoria profesional queda compensado por su papel activo en el gremio y su marcha como platero de la catedral durante 1617. Como marcador y veedor de la cofradía de plateros e utilizando igualmente el poder que poseía de dicha congregación, el 13 de octubre Juan de Ledesma aparece presentando ante el cabildo de la ciudad un escrito pidiendo que se modificara el

61 AHPS. SPNS.: Leg. 16202, oficio 23, libro 1º de 1614, fol. 933 vuelto.

62 AHPS. SPNS.: Leg. 1172, oficio 2, libro 1º de 1614, fols. 672 recto y vuelto.

63 AHPS. SPNS.: Leg. 6188, oficio 10, libro 3º de 1614, fol. 16 vuelto-17 recto.

64 AHPS. SPNS.: Leg. 10037, oficio 16, libro 2º de 1615, fol. 112 vuelto.

65 AHPS. SPNS.: Leg. 10039, oficio 16, libro 4º de 1615, fol. 321 vuelto.

66 AHPS. SPNS.: Leg. 10040, oficio 16, libro 1º de 1616, fols. 229 recto, 624 recto y vuelto.

67 GESTOSO, J.: *Ensayo para un diccionario...* ob. cit., t. II, p. 231.

68 AHPS. SPNS.: Leg. 14484, oficio 21, libro 2º de 1616, fols. 417 recto y vuelto.

69 AHPS. SPNS.: Leg. 10042, oficio 16, libro 3º de 1616, fols. 368 recto-369 vuelto.

70 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 131, libro de mayordomía de 1616, fol. 23 vuelto.

71 AHPS. SPNS.: Leg. 14486, oficio 21, libro 1º de 1617, fols. 262 recto y vuelto.

acuerdo municipal adoptado el 27 de diciembre de 1567, por el que se establecían las elecciones de los marcadores de las dos ramas, pretendiendo los plateros de mazonería acaparar estos cargos, algo que fue rechazado por los de oro sin llegar a ser objeto de aplicación⁷². Cuatro días después de esta presentación, recibe otro pago de 11900 maravedíes por sus labores en la Catedral, y tras recibir este libramiento va a ser relevado en el cargo de platero catedralicio por Juan de Toledo, recibiendo como salario y finiquito 4603 maravedíes⁷³. Este año acaba con la libertad que a través de escritura pública se compromete a aplicar al aprendiz Miguel Serrano, a quien había recibido en febrero de este mismo año y que por causas desconocidas Ledesma se desentiende totalmente de su formación⁷⁴. Creemos que este hecho tiene mucho que ver con el abandono de su cargo catedralicio, aunque se nos escapan las razones, las cuales no creemos que fueran provocadas por una posible marcha de la ciudad, ya que lo volvemos a encontrar documentado en Sevilla el 20 de noviembre de 1618, momento en el que comparece como pagador de unas cargas que poseía el mencionado presbítero Ginés de Lorca de una capellanía del convento de San Francisco de Paula del Puerto de Santa María⁷⁵.

A pesar de ello, hasta 1620 no tenemos más noticias sobre su existencia, algo que coincide con su nueva entrada como platero catedralicio, inicio de una segunda etapa de su vida de la que tenemos pocos datos, ya que su rastro se pierde entre los fondos protocolarios hispalenses, y la mayoría de estos se centran en su actividad en la institución eclesiástica aludida⁷⁶. Así, el 2 de abril de 1620 tomaba de nuevo posesión de su título como maestro platero de la Catedral y los mayordomos le encargaban la realización de una nueva peana para el Lignum Crucis, y por cuya obra se le entregaron 70720 maravedíes el 7 de mayo, 34000 más el 29 de julio y otros 68000 maravedíes el 28 de noviembre de dicho año⁷⁷. Desgraciadamente no identificamos entre los relicarios de Lignum Crucis de la Catedral, aquel que recibió esta reforma que se prolongaría en años sucesivos y que debió ser una obra de cierta envergadura por las altas cantidades de dinero libradas a nuestro platero⁷⁸. Al igual que había sucedido en 1617 cuando dejó el cargo, en este año se le hace entrega de la cuantía del salario proporcional a la parte del año trabajado, que ascendió a 11978 maravedíes, siendo el resto para su antecesor Juan de Toledo⁷⁹.

72 SANZ, M. J.: *El Gremio de Plateros...* ob. cit., p. 69.

73 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 132, libro de mayordomía de 1617, fols. 17 vuelto, 32 recto.

74 AHPs. SPNS.: Leg. 1186, oficio 2, libro 5º de 1617, fols. 969 recto y vuelto.

75 AHPs. SPNS.: Leg. 3603, oficio V, libro 4º de 1618, fols. 369 recto-vuelto.

76 PALOMERO, J. M.: "La platería en la Catedral...", ob. cit., p. 581.

77 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 134, libro de mayordomía de 1620, fols. 18 vto, 19 vto, 30 rto.

78 SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...* ob. cit., t. II, pp. 160-163.

79 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 134, libro de mayordomía de 1620, fol. 45 recto.

En los dos años sucesivos las partidas de maravedíes entregadas en la Catedral a Ledesma van todas destinadas a sufragar los gastos de la mencionada peana del Lignum Crucis⁸⁰, finiquitándose el 22 de mayo de 1622, cuando se le dieron los últimos 68000 maravedíes para este menester⁸¹. Este mismo año, compareció como miembro de la corporación gremial de San Eligio en el asentamiento definitivo de la cofradía en el desaparecido convento Casa Grande de San Francisco⁸². En 1623, concretamente el 12 de junio, el mayordomo catedralicio descargaba en Ledesma 23800 maravedíes sin que especifique los trabajos realizados, siendo más explícito el mayordomo al detallar el pago del 4 de diciembre de 1623 que ascendió a 37400 maravedíes, los cuales fueron destinados a la hechura de los cañones de plata para los ciriales nuevos que estaba haciendo⁸³. El segundo día del año 1624, le hacía efectivo el mismo mayordomo, don Diego de Ribera, 37345 maravedíes por la hechura y la plata de una lámpara destinada a la sacristía mayor⁸⁴. Pero además de esta pieza, en estos momentos está realizando igualmente unos blandoncillos para el altar mayor, por los cuales recibe el 6 de enero unos 68000 maravedíes y el 3 de febrero de nuevo esta misma cantidad⁸⁵. Parece que el resto del montante de la plata y la hechura de las anteriores piezas fue pagado a Ledesma el 4 de mayo de este mismo año, ya que en estas cuentas, sin concretar, se recogen otros 50200 maravedíes⁸⁶. Un pago similar se le hace efectivo el 10 de julio de 1625, aunque en esta ocasión la cuantía ascendía a 36600 maravedíes⁸⁷, y también el 24 de diciembre de 1626 cuando se le pagan 17000 maravedíes por similares arreglos y hechuras nuevas en la fábrica catedralicia⁸⁸. Sin duda, el dato más interesante de estos últimos años aludidos sea el que se refiere a sus hechuras contratadas en Carmona, a pesar de no conservarse tampoco ninguna obra suya en la actualidad. En concreto nos referimos a la renovación de varias piezas de plata de la Iglesia de San Felipe que entrega Juan de Ledesma el 15 de noviembre de 1625 por mandato del visitador del arzobispado, haciendo nuevos dos cálices y una ampollita por las que le pagaron 444 reales, más la plata vieja de dos cálices y una cruz que se le dieron,

80 Así, tenemos el 22 de julio y el 22 de octubre de 1621 dos pagos de 41718 y 13600 maravedíes respectivamente; y los días 8 de marzo y 15 de abril de 1622 otros dos libramientos de 47600 y 34000 maravedíes. A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 135, libro de mayordomía de 1621, fol. 11 vuelto, 13 vuelto; Leg. 136, libro de mayordomía de 1622, fol. 9 vuelto.

81 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 136, libro de mayordomía de 1622, fol. 26 recto.

82 SANZ, M.J.: *El Gremio de Plateros...*, ob.cit., pp. 230-232; *Una Hermandad Gremial...*, ob. cit., p. 148.

83 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 137, libro de mayordomía de 1623, fols. 7 recto, 12 recto.

84 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 138, libro de mayordomía de 1624, fol. 8 vuelto.

85 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 138, libro de mayordomía de 1624, fols. 14 vuelto, 15 vuelto.

86 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 138, libro de mayordomía de 1624, fol. 16 vuelto.

87 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 139, libro de mayordomía de 1625, fol. 24 recto.

88 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 140, libro de mayordomía de 1626, fol. 9 recto.

cuyo valor ascendía a 15103 maravedíes⁸⁹. Creemos que en esta misma fecha, también Ledesma vendió un cáliz a la parroquia de San Bartolomé, aunque de este caso no conocemos más detalles del encargo⁹⁰.

En los años sucesivos la parquedad de datos se hace elocuente, y prácticamente las noticias que tenemos de Ledesma se centran en su dilatada actividad como orfebre de la catedral hispalense, además de una serie de pagos expedidos a los representantes del almojarifazgo de Indias, en función de su condición de patrono perpetuo de la obra pía y capellanía de Bartolomé Rodríguez, los cuales se prolongaran hasta 1630⁹¹. Entre los pagos catedralicios, el primero se fecha el 9 de junio de 1627 y fue un libramiento de unos 43520 maravedíes, siguiéndole el del 21 de junio de dicho año cuando por el aderezo de un cáliz para la Capilla de los Cálices se le descargaron 13430 maravedíes⁹². Más elevada es la cuantía que se le entrega el 22 de diciembre de este mismo año, ya que se le dio 26708 maravedíes por “*la plata, oro y hechura que puso en dos incensarios y dos salvillas doradas que hizo para el Maestro de Ceremonias de la Santa Iglesia.*”⁹³. En 1628 serán tres trabajos los que entregará en la Catedral. Primeramente, el 3 de marzo fueron los aderezos de la cruz colorada y de la de cristal de la iglesia mayor por cuyos reparos recibió 11622 maravedíes⁹⁴. Seguidamente, el 10 de junio de dicho año, le dieron, esta vez sin especificar la obra reparada, otros 19546 maravedíes, para finalizar el año con el último pago fechado el 23 de diciembre, cuando arregla unos blandones medianos por un precio de 41718 maravedíes⁹⁵.

Aún más parcos son los años siguientes, antes de su hipotética muerte acaecida hacia 1632. De hecho, de 1629 tan sólo se conoce un libramiento también por aderezos en la Catedral⁹⁶, siendo las últimas noticias certeras sobre trabajos realizados por nuestro platero del año 1630, cuando se contabilizan tres entregas de maravedíes. La primera se fecha el 7 de marzo, día en el que se le dan 43350 maravedíes por la hechura de una pareja de incensarios y una pértiga, siendo más escueta la referencia del 26 de abril en la que se le entregaron 26128 maravedíes por

89 MEJÍAS, M.J.: *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona (Sevilla), 2000, pp. 465, 486-487, doc. 3.

90 *Ibidem.*, p. 465.

91 A este respecto tenemos cartas de pago similares de los años 1623, 1625, 1629, 1630. AHPS. SPNS.: Leg. 16270, oficio 23, libro 1º de 1623, fols. 961 recto y vuelto. Leg. 16278, oficio 23, libro 1º de 1625, fols. 221 recto y vuelto. Leg. 16283, oficio 23, libro 2º de 1629, fols. 61 recto y vuelto, 78 recto-81 vuelto. Leg. 16291, oficio 23, libro 2º de 1630, fols. 332 recto y vuelto.

92 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 141, libro de mayordomía de 1627, fols. 13 vuelto, 16 vuelto.

93 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 141, libro de mayordomía de 1627, fol. 28 vuelto.

94 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 142, libro de mayordomía de 1628, fol. 11 recto.

95 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 142, libro de mayordomía de 1628, fols. 26 recto, 31 vto-32 rto.

96 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 143, libro de mayordomía de 1629, fol. 13 vuelto.

aderezos a la plata catedralicia⁹⁷. La última noticia que tenemos documentada de nuestro platero se fecha a finales de este año, cuando el mayordomo anota en el libro de fábrica de la Catedral el pago de 8000 maravedíes por su salario, dato que nos llama mucho la atención, ya que éste ascendía anualmente, como ya se dijo, a los 16000 maravedíes estipulados tiempo atrás, y que delata, a pesar de la parquedad de la fuente, un posible abandono del cargo a mediados de este año. Sin embargo, la aparición en la Catedral de otro maestro platero ocupando este oficio no acontece hasta el 4 de marzo de 1632, momento en el que es nombrado para este menester Gaspar de Vozmediano, siendo esta fecha clave para establecer el posible fallecimiento de Ledesma, ya que tras tantos años ocupando dicho cargo, y al igual que había sucedido con los casos de los Ballesteros o de su cuñado Alfaro y Oña, sería lo más lógico de pensar⁹⁸. Lo cierto es que a partir de 1630 su rastro se pierde, y, a pesar de nuestros intentos por localizar alguna noticia sobre su existencia, todo apunta a que a principios de 1632 ya había fallecido, por lo que, ante la falta de cualquier otro indicio, hemos establecido este último dato como fecha límite de su existencia.

Por lo tanto, y tras este extenso y profundo recorrido por la vida y la obra de Juan de Ledesma, tan sólo nos queda señalar que gracias a estas noticias documentadas podemos hacernos ya una clara idea de la intensa y fructífera labor de un platero catedralicio, a pesar de que en este caso, no podamos apreciar toda su dimensión artística a través de una producción que desgraciadamente no ha llegado a nuestros días; no obstante, hemos podido intuir que, sin duda, se trata de un ferviente seguidor de su tío Francisco de Alfaro, y, cómo no, gracias a su labor y a su posición se consolidaron las bases de la platería sevillana de todo este primer tercio del siglo XVII.

97 A.C.S.: Sección IV, Serie Fábrica, Leg. 144, libro de mayordomía de 1630, fols. 3 vuelto, 32 vuelto.

98 PALOMERO, J. M.: "La platería en la Catedral...", ob. cit., p. 581.

Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión

MARÍA JESÚS SANZ
JUAN CARLOS HERNÁNDEZ NÚÑEZ
Universidad de Sevilla

Las llamadas custodias-andas constituyen una tipología poco habitual en los siglos XVI y XVII, mientras que en el XVIII tienen un mayor desarrollo. En realidad este tipo de custodias deberían llamarse simplemente andas porque a esa tipología corresponden. Su estructura se ajusta a un sencillo templete de planta cuadrada, sostenido por columnas o pilares, que se cubre con bóveda, y puede rematarse con un pequeño segundo cuerpo, que no guarda proporción alguna con el primero y principal. Estas custodias tenían generalmente un uso variado, pues no servían únicamente para sacar en procesión a la Eucaristía durante la fiesta del Corpus, o bien para contener la urna en Jueves y Viernes Santos, sino que también podían usarse para sacar en procesión reliquias, o imágenes de la Virgen y de santos de pequeño tamaño.

Su relación con las formas arquitectónicas es evidente, pues en realidad lo que trata es de reproducir un templete protector para elementos del culto o bien para personas reales. Estos sencillos templetos los hallamos ya en el Medievo cubriendo cruces situadas en los caminos o en las salidas de las ciudades. Son también un trasunto de los baldaquinos que cubrían a las imágenes de la Virgen o los santos en sus altares, e incluso hallamos pequeños relicarios en forma de templetos que cobijan figuras. Pero va a ser en el siglo XVI con el desarrollo de los dibujos arquitectónicos, y de su plasmación, en muchos casos, en arquitecturas efímeras,



LÁMINA 1. *Custodia de San Antolín, Medina del Campo (Valladolid).*

cuando la idea del templete cuadrado o circular, sostenido por columnas y cubierto con bóveda va a tener su mayor difusión.

La aplicación de estos templete a la construcción de custodias se va a desarrollar desde el primer tercio del siglo XVI, con la realización de la custodia de Santo Domingo de Silos (1526), aunque esta obra, considerada como la primera pieza renacentista, no se ajusta exactamente al modelo de andas que va a surgir después. En realidad no se trata de un único módulo, sino que consta de dos cuerpos proporcionados en altura y anchura, además de tener planta hexagonal en el segundo cuerpo y dodecagonal en el primero.

Mucho más cerca del sencillo templete cuadrado se halla la custodia de la colegiata de San Antolín de Medina del Campo, datada en 1562 (lám. 1), más arcaizante que la anterior a pesar de su tardía fecha. Aquí el templete interior, de planta cuadrada sostenido por pilares, va rodeado de cuatro columnas abalaustradas, que colocadas en los ángulos no tienen ninguna función más que la de sostener elementos ornamentales. Su segundo cuerpo es también una forma cuadrada, opaca, decorada con abundante escultura y rematada por un pedestal que sostiene al Resucitado. En realidad la obra destaca más por su rica ornamentación, tanto escultórica como decorativa, que por su forma arquitectónica, pero es una de las primeras custodias renacentistas de planta cuadrada, que se relaciona con la tipología de las andas.

Sin embargo, a pesar de la utilidad múltiple del modelo de custodia-andas, no fue demasiado aceptada, ya que la custodia de tipo torre, desarrollada por la familia Arfe a lo largo del siglo XVI, fue el predominante en España, durante los siglos siguientes, a pesar de ser piezas mucho más costosas por su tamaño y por su amplia representación escultórica.

En realidad las custodias-andas eran, como hemos dicho, menos costosas, porque no solían tener decoración escultórica, o si la tenían era muy escasa, y su función era contener un viril, cilíndrico o solar en su interior. Así muchas iglesias, monasterios o conventos podían tener este tipo de custodias. A veces el templete cuadrado se hacía mucho más pequeño, y se colocaba sobre una basamento con su vástago, formando lo que se ha llamado custodia de templete. En este caso ya la idea de las andas ha desaparecido.

La creación de una custodia tipo andas con todas sus características se debe al platero madrileño Francisco Álvarez, que hizo primero unas andas, en 1568, y después, en 1573, la custodia del interior, para el Ayuntamiento de Madrid (lám. 2). Lo más interesante es que la custodia, construida cinco años después de las andas, reprodujo éstas bastante fielmente, presentando la imagen de unas andas dentro de otras¹. Esta custodia responde a una estructura cuadrada cubierta con bóveda y sostenida por cuatro columnas, que se duplican en los ángulos, formando una extensión tanto en el basamento como en el friso. Sobre este espacio que une las columnas angulares se colocan las figuras de los evangelistas. Sobre este primer cuerpo se apoya un basamento circular que soporta el segundo cuerpo, un templete columnario circular con la imagen de Cristo.

La custodia interior reproduce con bastante semejanza a las andas, con algunas variantes como son el que las columnas soporten dinteles en lugar de arcos de

1 Varela Hervias, E.: *La custodia procesional de la muy noble villa de Madrid*, Madrid, 1952, Martín, F.A.: *Catálogo de la plata. Museo Municipal*, Madrid, 1991, págs. 37-40 (en este estudio puede encontrarse la bibliografía completa de la custodia), Cruz, J.M.: "Platería", *Las artes decorativas en España*, Summa Artis, tomo XLV (II), pág. 566, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Madrid, 2005, cat. n° 17.



LÁMINA 2. *Custodia y andas del Ayuntamiento de Madrid.*

medio punto, y el presentar sobre esos dinteles un frontón roto con inclusión de cuerpo central de origen miguelangelesco. En consecuencia, creemos que es uno de los pocos casos en que una custodia de tipo arquitectónico está alojada en el interior de unas andas a las que sigue de una manera proporcional y armónica.

En realidad andas y custodia están muy alejadas del concepto turriforme de los Arfe, y de todos los grandes plateros constructores de custodias de asiento del siglo XVI, porque el concepto que utilizó Francisco Álvarez fue el de andas. Precisamente el proyecto que prevalece en la custodia y andas madrileñas es el de templete con remate, porque de esta manera podemos llamar al segundo cuerpo.

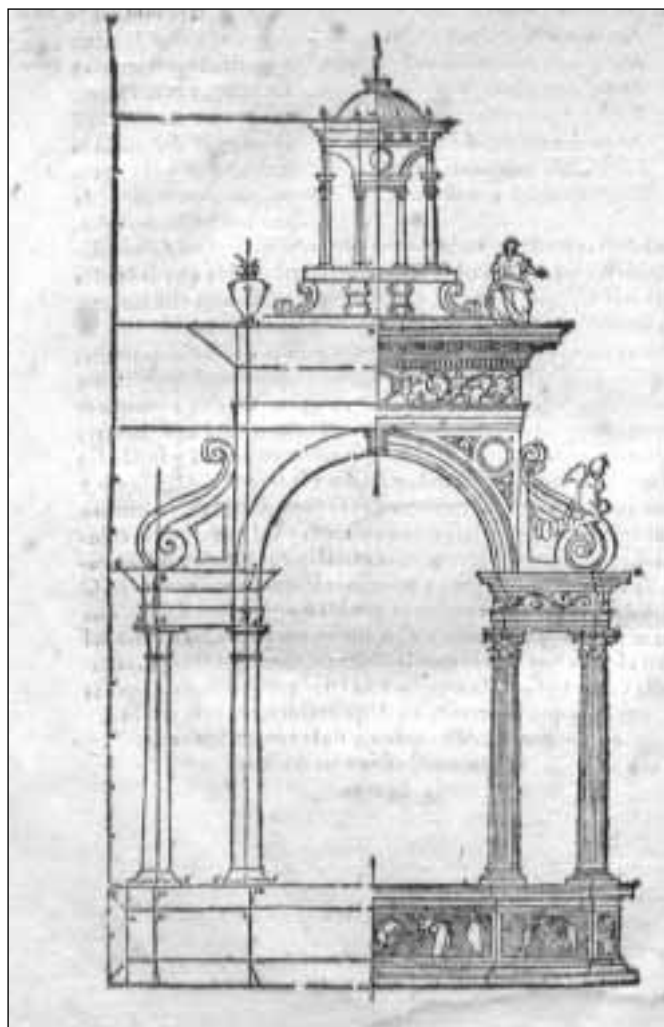


LÁMINA 3. *Diseño de andas corintias, Juan de Arfe.*

Este segundo cuerpo, aunque haya sido restaurado en diversas ocasiones², no contribuye en modo alguno a formar una pirámide de módulos proporcionados, sino que es simplemente un remate.

La influencia de estas andas y custodia ha sido evidente en algunos casos, como el de la desaparecida custodia de la catedral de Málaga, pero también se ha apuntado que el modelo podría haber influido en el mismo Juan de Arfe, según el

² Martín, F.: *Ob. cit.*, págs. cit.



LÁMINA 4. *Custodia de la catedral de Málaga.*

diseño de andas corintias (lám. 3) que presenta en su *Varia Commesuración*³. Esta teoría se apoya en que los dibujos de andas que contiene la *Varia* son posteriores al período entre 1568-74, en que realizaron las obras madrileñas. Efectivamente, la obra teórica de Arfe se publicó en 1585-87, pero ignoramos cuanto tiempo antes estaba escrita. Por otra parte, se sabe que Juan de Arfe intervino como tasador de la custodia madrileña en 1573⁴, aunque otros autores fijan la tasación un año

3 Martín, F.: *Ob. cit.*, pág. 39, López-Yarto, A.: “La época de Juan de Arfe”, *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla, 2004, págs. 63-64.

4 Martín, F.: *Ob. cit.*, pág. 39.

después y realizada por su padre Antonio, y su hijo del mismo nombre⁵, de profesión grabador. En cualquier caso, Juan de Arfe pudo conocer la obra. Sin embargo, hay tantos diseños arquitectónicos en la obra de Arfe, que es difícil pensar que se hayan ido inspirando en obras previamente realizadas.

La relación de la custodia madrileña con la de la catedral de Málaga es evidente, y además está confirmada documentalmente. La custodia malagueña (lám. 4) también se componía de custodia propiamente dicha y andas, la primera desapareció en la Guerra Civil, y la segunda en la Invasión Francesa. Las fotografías de la custodia se conservan y nos permiten apreciar sino la identidad de ambas custodias sí la gran semejanza entre ellas. La pieza ha sido estudiada por diferentes investigadores malagueños, que además han aportado noticias sobre su autoría y fecha de ejecución⁶.

La custodia es un templete de planta cuadrangular y ocho columnas resaltadas sobre un alto basamento. Las columnas, de orden corintio, soportan un entablamento sobre el que se levanta un frontón roto con cuerpo central incrustado en cada uno de los lados. Sobre este primer cuerpo se levanta un segundo cuerpo de planta circular, compuesto por ocho columnas, también corintias, que soportan una cubierta en cuarto de esfera con remate esferoide y ensanchamiento sobre el que culmina una pirámide. Remates piramidales muy afilados se levantan sobre ambos cuerpos.

Los aspectos ornamentales responden a elementos renacentistas muy avanzados, consistentes en ces vegetalizadas, cartones y algunos elementos humanos en el tercio inferior de las columnas del primer cuerpo. Tanto éstas como las del segundo cuerpo, se decoran con guirnalda frutales en la parte alta, que destacan sobre el fuste acanalado. En lo que se refiere a la iconografía, las fotos existentes nos muestran únicamente a la figura del Resucitado en el interior del segundo cuerpo. Su altura era de 65 cms.

Comparada con la custodia madrileña, ésta resulta mayor, 108 cms. de altura, más rica en la ornamentación, y con mayor variedad iconográfica, ya que contiene más esculturas de bulto redondo, y sobre todo un repertorio de escenas sacras en el basamento, que en la malagueña se substituye por elementos puramente ornamentales. Estructuralmente, ambas piezas son casi idénticas. Esta identidad ya fue apreciada, tanto por los investigadores de la custodia madrileña, como por los que

5 Heredia, M.C.: "Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera", *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, 2004, pág. 201.

6 Llordén, A.: *Ensayo histórico documental de los Maestros Plateros malagueños de los siglos XVI y XVII*, Málaga, 1947, págs. 46-52, "Las dos grandes custodias de la catedral malagueña, notas y documentos para un estudio histórico-artístico", *La ciudad de Dios*, nº CLXX, 1953, págs. 539-569, Temboury, J.: *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, 1948, págs. 143-147, Sánchez-Lafuente, R.: *El arte de la platería en Málaga*, Málaga, 1997, pág. 196, "La platería en el contexto del patrimonio histórico de la iglesia de Málaga", *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, 1998, pág. 83.

trataron de la perteneciente a la catedral de Málaga. Sin embargo, la autoría de la custodia malagueña ha presentado algunos problemas, ya que algún autor como Llordén trató de adjudicar la custodia al autor de las andas. Otros, por el contrario, como Sánchez-Lafuente y Cruz se dieron cuenta de que la existencia de dos contratos correspondía a la ejecución de dos obras distintas.

Las primeras noticias sobre la autoría de la custodia de Málaga se dieron precisamente en un estudio sobre la pieza madrileña⁷. En él se dice que, en 1581, Juan Rodríguez de Babia, platero de la Corte, había firmado un contrato con el obispo de Málaga, Francisco Pacheco, para que hiciese una custodia “por la forma e traça e orden questá hecha la custodia de plata, que tiene el Concejo y Regimiento de la Villa de Madrid”, obra de Francisco Álvarez en 1573. Esta noticia ha sido recogida en las publicaciones posteriores, pero el investigador malagueño Llordén halló otro contrato, firmado por el mismo obispo en la ciudad de Málaga, un año más tarde, con un platero malagueño llamado Gregorio de Frías⁸.

Dado que la custodia de Málaga, como la de Madrid, tenía unas andas en las que se transportaba, precisamente a la ejecución de las andas es a la que se refiere el documento hallado por Llordén. En éste siempre se habla de “andas”, y no de “custodia”⁹. El hecho que hizo pensar a este autor que la custodia había sido hecha por el platero malagueño Gregorio de Frías es la mención que de ésta se hace en otro documento, en el que el obispo Pacheco, electo ya de Córdoba en 1587, dice así: “por quanto por nuestra orden y mandado se han hecho y fabricado una custodia con sus andas de plata para el servicio de nuestra iglesia de Málaga”¹⁰. Pero en ningún momento especifica donde se han hecho una y otras. Precisamente, el contrato ya mencionado por Varela Hervias ha sido hallado, además de otros documentos complementarios, lo que confirma que el autor de la custodia malagueña fue Rodríguez de Babia, y el de las andas Gregorio de Frías.

Los documentos son cuatro y corresponden al 2 y 8 de marzo, al 27 de mayo, y al 26 de octubre de 1581, y en ellos se especifican todos los detalles de la construcción de la custodia, así como su pago¹¹. En el primero de ellos se establecen los fiadores para la ejecución de la custodia, el segundo es el contrato propiamente dicho, y los dos últimos corresponden a los pagos convenidos. El segundo documento, ya mencionado por Valera Hervias, y citado en parte por Llordén, recoge los detalles de la construcción y, sobre todo, los paralelismos y divergencias con la custodia del Ayuntamiento de Madrid. Así, por ejemplo, dice que el pedestal de la custodia llevaría “brutescos (grutescos), sin rostros feos”, hecho que las fotografías de la custodia de Málaga nos demuestran, y permiten ver la diferencia

7 Varela Hervias, E.: *Ob. cit.*, pág. 14.

8 Llordén, A.: *Ensayo Histórico...*, págs. 47-52, “Las dos grandes custodias...”, págs. 543-553.

9 Llordén, A.: “Las dos grandes custodias...”, págs. 543, 547-549.

10 *Ibidem*, pág. 550.

11 Archivo Histórico de Madrid, Protocolos 905 y 760.

con la obra madrileña, que posee expresivos relieves de las Sagradas Escrituras. También, y siempre en comparación con el modelo, se dice que sería “cuatro dedos más baja que la de Madrid”, y que “adelgazaría la plata” para que pesase 130 marcos, en lugar de los 160 que pesaba la de la Corte. El marco labrado se pagaría a seis ducados, y cuando se acabase la obra sería tasada por dos plateros, uno por la parte del obispo contratante, y otro por la parte del autor. La custodia se llevaría a Málaga por cuenta del autor, y se le pagarían cincuenta ducados más por la caja.

Con respecto al precio, éste se fija en ochocientos ducados, pagándole cuarenta cada mes, y habiendo de terminarla en ocho meses. Esta condición es muy importante, porque es la que precisamente demuestra la autoría de Juan Rodríguez de Babia. Ya dijimos cual era el contenido de los cuatro documentos referidos a la custodia de Málaga, el primero establecía a los fiadores, y el segundo era el contrato propiamente dicho, en el que se establecían las condiciones referidas a tiempo y dinero, que ya hemos comentado, los ocho meses de plazo y los ochocientos ducados de precio. El tercer y cuarto documentos son en realidad testimonios del pago al platero. En el tercero, fechado el 27 de marzo, habiendo pasado ya dos meses y medio de la firma del contrato, se le pagan a Rodríguez de Babia quinientos ducados, y en el último documento, de 26 de octubre, se le pagan trescientos veinte, que suman en total ochocientos veinte, veinte ducados más de lo establecido en el contrato. Si comparamos las cantidades establecidas en el contrato, y el tiempo que ha pasado, nos daremos cuenta que coinciden, algo más de ochocientos ducados, y poco menos de ocho meses. Por lo tanto, parece evidente que Rodríguez de Babia ejecutó la custodia en el tiempo previsto, y cobró por ella muy poco más de lo contratado.

De todo esto se deduce que, una vez entregada la custodia en Málaga, un año después, en 1582, el obispo Pacheco decide hacer unas andas para completar la imagen de la custodia, y son estas andas precisamente las que encarga al platero malagueño Gregorio de Frías, y las que diseña el pintor italiano Cesar Arbassia.

El modelo de custodia en forma de andas, de la custodia madrileña, no tuvo mucha repercusión en España, excepto naturalmente en la de la catedral de Málaga, que se hizo a su imagen y semejanza, pero en general el modelo a seguir durante todo el siglo XVI, e incluso en los siglos siguientes, fue el modelo Arfiano de la custodia-torre, o de asiento. No obstante, se conservan algunos ejemplares de estas sencillas custodias de un solo cuerpo con remate, aunque muy lejanas del modelo madrileño. Entre ellas cabe destacar la de la catedral de Las Palmas (lám. 5), atribuida a Francisco de Alfaro por las similitudes que guarda con las obras conocidas de este platero. La custodia fue encargada en Sevilla, y llegó a Las Palmas en 1615¹². No obstante, Francisco de Alfaro había

12 Hernández Perera, J.: *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, págs. 91-95.



LÁMINA 5. Custodia de la catedral de Las Palmas (Gran Canaria).

muerto cinco años antes¹³, por ello no está confirmada su autoría. La custodia de Las Palmas tiene sus mayores semejanzas con la custodia pequeña de la catedral de Sevilla, llamada de la Santa Espina, que llegó a la catedral de Sevilla en 1756, comprada por el cabildo al convento de dominicas de Gibraleón. La obra, había sido realizada por Francisco de Alfaro en 1601, y vendida al duque de Béjar, que poco después la regalaba al mencionado convento¹⁴. Sobre la atribución de la

13 Hernmarck, C.: *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, págs. 172-173.

14 Santamarina, B.: "Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1995, nº 272, págs. 398-399.



LÁMINA 6. *Custodia de la Santa Espina, Catedral de Sevilla.*

custodia canaria a Francisco de Alfaro se plantean varias hipótesis. Una podría ser que la pieza responda a un modelo de Alfaro, ejecutada por otro platero de su entorno, como, por ejemplo, Juan de Ledesma, sucesor de Alfaro y de su sobrino, del mismo nombre, como platero de la catedral de Sevilla entre 1600 y 1617¹⁵. Otra hipótesis podría ser que la custodia hubiese sido empezada por Alfaro, y terminada por algún otro platero, al demorarse mucho su ejecución.

15 Palomero, J.M.: "La platería en la catedral de Sevilla", *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, pág. 581.

Aunque la custodia sevillana (lám. 6) está dentro de los esquemas de las custodias de torre, pues consta de dos cuerpos proporcionados y un remate, y la custodia de Las Palmas es un templete con remate, los elementos arquitectónicos utilizados en ambas son muy semejantes. El cuerpo principal va cubierto por bóveda, y sostenida por ocho columnas pareadas, que soportan un entablamento sobre el que se levanta un frontón roto con cuerpo central intercalado, descansando sobre las inclinaciones del frontón figuras sedentes. Las columnas son de orden compuesto, fuste estriado en los dos tercios superiores y decorado en el inferior, aunque la decoración de este tercio es distinta en ambas. Otras identidades entre ambas piezas se aprecian en la decoración del trasdós de la bóveda y, sobre todo, en el templete del remate, que está formado por un cuerpo cilíndrico sostenido por una ancha moldura con asas, y cubierto con bóveda. En el caso de la custodia sevillana remata la figura de la Fe (lám. 7), y en el de la canaria una cruz (lám. 8), aunque los remates de las custodias habitualmente no suelen ser los originales, en el caso de la custodia de Sevilla sí lo es.

La custodia sevillana es más rica iconográficamente, pero la estructura arquitectónica de ambas es muy semejante, especialmente en el manejo de los órdenes, en la disposición de ellos y, sobre todo, en su estirpe miguelangelesca, que nada tiene que ver con la custodia madrileña y su derivada de Málaga.

La armonía arquitectónica de la custodia madrileña se basa en el conjunto que forma con las andas, pero analizada ella sola muestra una estructura mucho más sencilla que las custodias de Alfaro. La planta cuadrada con resaltes en cada uno de sus lados, difiere de las mucho más complejas de Las Palmas y Sevilla, que conjugan una planta circular rodeada de una elegante estructura de dobles columnas, que son una referencia a la planta cuadrada. Por otra parte, la combinación de elementos que sostienen estas columnas constituyen un juego de armonías propias de un buen conocedor de los más avanzados modelos italianos. Entablamentos que sostienen curvos frontones rotos con un proporcionado cuerpo central, que se corona con frontón triangular, sostenido por ménsulas. En resumen, soluciones utilizadas en la gran arquitectura miguelangelesca, que se hallan muy lejanas a los modelos seguidos en la custodia de Madrid, de mucha menos complicación. Por otra parte, en el asunto de las proporciones, las custodias de Alfaro, bien sean las de torre, o la de tipo andas, como la de Las Palmas, el artífice siempre acierta, porque cuando contemplamos cualquiera de sus obras inmediatamente apreciamos esa armonía reinante entre los distintos cuerpos, consistente básicamente en la relación de sus proporciones, en la combinación de los órdenes, y en fin en la colocación de las esculturas, aunque en los casos de las más sencillas, como la que tratamos, las imágenes de bulto sean escasas. La custodia canaria, aunque desvirtuada su altura interior, en parte, por la colocación de un basamento en 1815, sin embargo la proporción entre el templete del remate y el cuerpo principal no ha sido rota, porque el cuerpo del remate no pretende ser un segundo cuerpo, sino simplemente un remate. Por el contrario, en las custodias madrileña y malagueña



LÁMINA 7. *Remate de la custodia de la Santa Espina.*

el templete del remate pretende ocupar el lugar de un segundo cuerpo, efecto que no consigue, pues la proporción entre ambas partes no corresponde ni a las de una custodia de torre, ni a la de unas andas con remate. En resumen, la custodia madrileña, y su seguidora la de la catedral de Málaga, constituyen unas hermosas piezas en cuanto a ejecución, pero se hallan muy lejos de los avanzados proyectos con que otros orfebres, como Francisco de Alfaro, trataron de imbricar a la escultura con el arte de la platería, creando verdaderas novedades en su campo de trabajo.

Durante el siglo XVII la mayoría de las custodias que se construyeron siguieron el modelo de torre con cuerpos decrecientes, pero en algunos casos se realiza-



LÁMINA 8. Remate de la custodia de Las Palmas.

ron custodias-andas. Como la del museo de la catedral de Valladolid, datable en el primer tercio del siglo¹⁶, realizada en bronce dorado con esmaltes, y claro testimonio del manierismo geométrico. Esta pieza, a pesar de hallarse ya lejos de los modelos del último tercio del siglo XVI, de los que nos hemos ocupado, sin embargo, su relación con las innovaciones de Francisco de Alfaro son claras, especialmente en el templete que corona la pieza, así como en todos los pequeños

16 Brasas Egido, J.C.: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, págs. 212, 213 y fig. 411, Hernmarck, C.: *Ob. cit.*, págs. 276, 277.

remates que coronan los ángulos del primer cuerpo, y las ocho columnas que lo forman.

Un caso insólito en la adaptación de unas andas a una custodia de torre se encuentra en la parroquia de Mora, en Toledo, en la que una custodia de torre de dos cuerpos y remate, construida por Bartolomé de Yepes hacia 1603¹⁷, se ha colocado sobre otro cuerpo, hecho unos cincuenta años después, en 1656, para ampliar la altura de la custodia, pero en realidad el efecto es el de una custodia pequeña colocada sobre unas andas, en lugar de situarse dentro de ellas. Otro caso semejante es el de la custodia de la parroquia de la Consolación de Azuaga (Badajoz), en que a una custodia de torre de tres cuerpos se le han colocado debajo unas andas en fechas posteriores. La custodia inicial, realizada en 1574 por Cristóbal Gutiérrez¹⁸, no era muy esbelta, pues el primer cuerpo era completamente opaco para servir de sagrario, pero el añadido de las andas, realizadas en Córdoba en 1800, aún rompieron más la estética primitiva, creando un extraño objeto muy lejano tanto a los principios de la custodia de torre como a los de custodias-andas. En ambos casos la pretensión del aumento de la altura de la custodia no atendió a ninguna clase de proporción que dominaba entre los artífices creadores de los modelos originales.

Aunque estos dos casos de colocar unas andas bajo una custodia son poco habituales, sin embargo, el aumentar la altura de las custodias ha sido una constante en casi todas las piezas españolas, que generalmente se ha solventado con la colocación de un gran basamento bajo la custodia, ya fuera de torre o tipo andas. Estos basamentos casi siempre se han colocado en épocas posteriores, por lo que no suelen coincidir con el estilo inicial de la pieza, pero aún así siempre existe la posibilidad de retirarlos, y desde luego nunca producen el efecto poco grato de las custodias de Azuaga y Mora de Toledo.

17 V.V.A.A.: *Corpus, historia de una Presencia*, Toledo, 2003, pág. 235.

18 García Mogollón, F.J.: *La plata en las iglesias de Extremadura*, Cáceres, 1983, págs. 94-106, Esteras, C.: *El arte de la platería en Llerena, siglos XV al XIX*, Madrid, 1990, págs. 41-47, Santos Márquez, A.: *Las diferentes escuelas artísticas en las colecciones de platería del sur de Badajoz*, tomo II, págs. 36 y ss., Tesis doctoral inédita, Sevilla, 2004.

Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia

CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ
Universidad de Murcia

Guardan los fondos del Museo de Bellas Artes de Murcia un interesante y a la vez bello dibujo inédito. Se trata de un proyecto de corona imperial (lám. 1), que constituye uno de los escasos ejemplos de dibujo de platería o joyería, conservados en nuestra región, de todos los diseños que debieron de hacer los plateros y orfebres en el Reino de Murcia, en los siglos del Barroco.

Es un dibujo a tinta, pluma y lápiz sobre papel, que no va firmado, cuyas medidas son de 0'45 x 0'43 cm, y que figura en el inventario general del Museo con el número 0 / 75. De reciente restauración, Julio de 2004, por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, que ha recuperado un papel con manchas de acidez (foxing) y debilitado en el tiempo, reintegrando y limpiando su soporte mediante el tratamiento de conservación y restauración aplicado al dibujo¹.

Una parte fundamental de cualquier realización plástica es el dibujo, que se convierte en imprescindible en manos de los orfebres o plateros, para los que cualquier objeto a realizar debe estar siempre claramente definido en su génesis inicial con el estudio del mismo mediante el dibujo plano, para alcanzar posteriormente su definitiva concreción en volumen. De ahí que el conocimiento necesario

1 Agradecemos a la Directora del MUBAM, doña M^a Angeles Gutierrez, la facilidad para la consulta de la obra, así como del Informe de Restauración y del estado de conservación de la misma, llevado a cabo por Doña Carmen de Antonio, del Svc^o de Libros y Documentos del Instituto de Patrimonio Histórico.

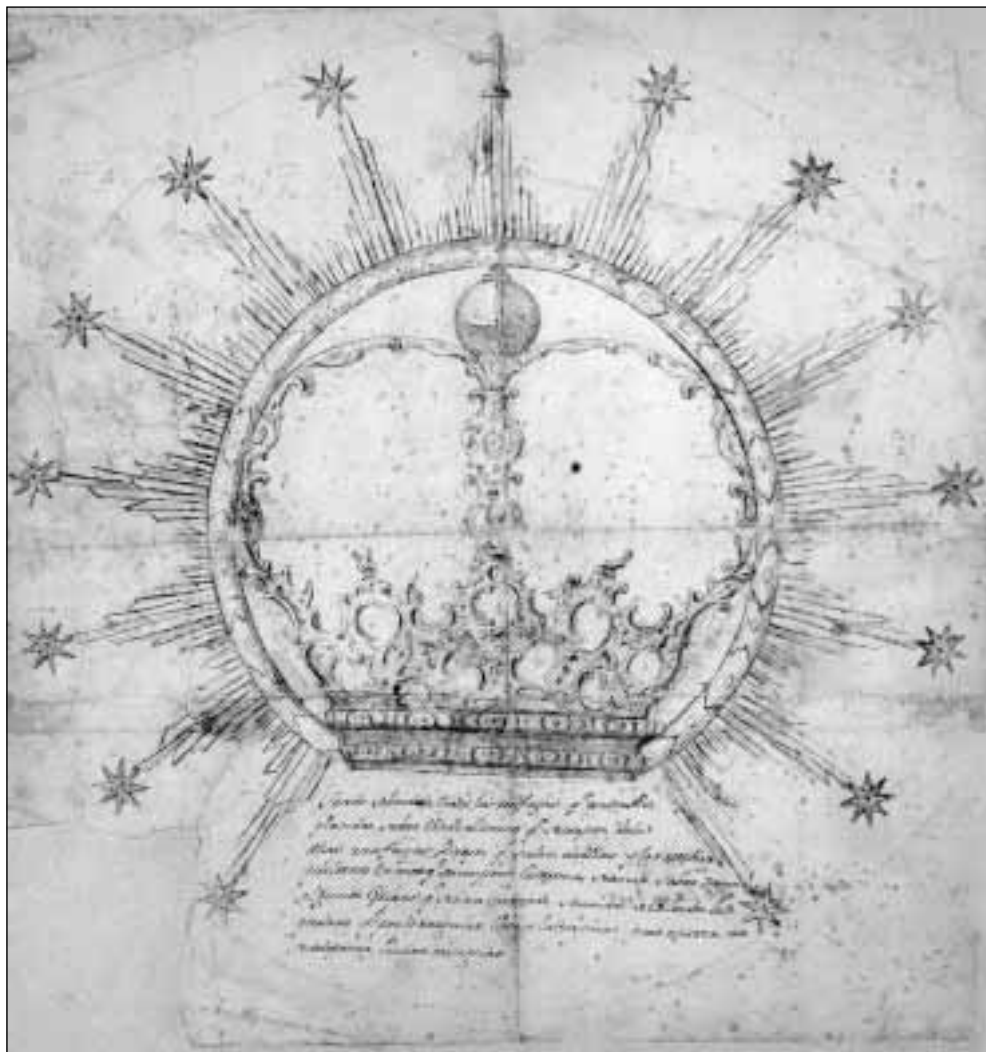


LÁMINA 1. *Dibujo de corona imperial. Museo de Bellas Artes.*

del dibujo fue una parte básica e imprescindible para la formación de los artistas en el arte de los plateros.

La platería se plantea la mayoría de las veces a través de su mudanza. Permanece tan sólo, en ocasiones, esta condición del boceto, del proyecto. Miguel de Unamuno escribió en una ocasión que el boceto es, en los más de los casos, algo más intenso, más concentrado, que la obra acabada y perfecta. El análisis del dibujo de la corona imperial del Museo de Bellas Artes de Murcia manifiesta el

manejo y habilidad de su autor como dibujante preciso y correcto para lograr un diseño de gran belleza.

Entre los objetos ornamentales que lucen las imágenes marianas, hay que distinguir los que tienen un significado simbólico y los puramente decorativos. La corona, en plata y oro, es la pieza más antigua utilizada en el exorno de la Virgen, que tiene un carácter simbólico. Desde la Antigüedad los monarcas asociaron a su imagen una serie de insignias como expresión de poder —la corona y el trono— que pasaron a ser emblema de la realeza con un significado preciso y concreto. La Virgen coronada va paralela a la exaltación de su culto, que desarrolla la función de María como madre y trono de Cristo y, lo que es más importante, consagra su condición de reina.

El texto más explícito de las Sagradas Escrituras, que sirve de fundamento a la realeza universal de María, es la visión de San Juan en el capítulo 12 del Apocalipsis: *Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer revestida del sol, la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza*. Este texto, que siempre refirieron los exégetas a la Iglesia y a la Virgen, participa su vinculación iconográfica con las ricas vestiduras, y las aureolas de estrellas, que lucen y coronan las cabezas de las imágenes marianas, como símbolos de su advocación. “*De pie a tu derecha está la reina enojada en oro*”, canta el Salmo de los desposorios del rey.

La corona, elemento profano en su origen, se añadió a la imagen ya desde época bizantina, donde vemos a María tocada con corona real, transmitiéndose esta iconografía al occidente europeo, y obviamente a la España medieval, siendo claro su mensaje. Esta intención de reverenciar la imagen embelleciéndola, se siguió desarrollando en los periodos siguientes de Renacimiento y Barroco, llevando las imágenes de la Santísima Virgen corona labrada, por regla general, en plata.

Las coronas medievales tienen gran semejanza con las reales, como nos lo muestra la imagen de Santa Lucía, una de las tallas góticas más antiguas conservadas en la Catedral de Murcia, o la que correspondió llevar a la Virgen de la Arrixaca, antigua Patrona de Murcia. Son las coronas que Javier Fuentes y Ponte llama “*de maceta*”² para denominar aquellas que constan de un sencillo aro adaptado a la cabeza, y rematado en la parte superior por acabados triangulares puntiagudos o cresterías que componen el canasto, que recuerdan según este mismo autor *las coronas ante-heráldicas de los monarcas castellanos*.

La ráfaga, tan característica en la cabeza de las imágenes, se colocaba tras la Virgen para simbolizar la luz que brotaba de su figura, que era como un sol radiante, se afincó a lo largo del Renacimiento en la pintura, en alusión a “la mujer vestida de sol” de la visión del Apocalipsis. Una imagen de Virgen radiante, con la ráfaga envolviendo su figura, a lo largo de todo su perfil, sirvió probablemente de

2 FUENTES Y PONTE, J.; *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*. Murcia, 1885, pág 51.

punto de partida a esas otras ráfagas que en torno a las coronas comenzaron a lucir las imágenes.

La tipología de corona propia del Barroco será la corona “*imperial*”, de indudable reminiscencia oriental, cuya tipología quedará establecida definitivamente, según M. J. Sanz, a fines del siglo XVI³. En los siglos XVII y XVIII se había impuesto este modelo, compuesto de aro ajustado a la cabeza y una elevación superior o *canasto* añadido y sujeto a la base, del que parten bandas bulbosas más estrechas o “*imperiales*”, unidas en la parte más alta y rematadas por una ráfaga o aureola, definiendo la tipología de la corona barroca. Su evolución a lo largo de este periodo será paralela a los programas ornamentales y decorativos propiamente barrocos, de temas vegetales y rocallas, que realzarán aun más el canasto envuelto en largos rayos de ráfagas con estrellas y que culminan en la cúspide de la corona mediante una esfera surmontada por una cruz, en clara alusión al símbolo de poder sobre la tierra, que reyes y emperadores llevaban en una de sus manos, cuando se mostraban en majestad con todo su poder.

Una variedad ornamental que responde siempre al gusto dominante, en un verdadero alarde de conocimientos iconográficos dispuestos siempre a equilibrar la estricta correspondencia entre la imagen y los repertorios decorativos que la adornan. De esta forma se ofrecía a todos la contemplación reverente de la Reina de los cielos. El cambio ornamental está naturalmente relacionado con el cambio estético general en todas las artes, en las que se irá sustituyendo la tradicional decoración vegetal barroca, por la rocalla francesa, traída por los Borbones.

Bajo las pautas rococó, de ritmos fluidos y sinuosos, estructura su artífice esta espectacular corona, objeto de nuestro estudio. Una pieza que, en principio, responde a una tipología barroca de corona imperial que se da en Murcia durante la mayor parte del siglo XVIII; es el caso de la corona imperial de gala de la primitiva imagen de la Virgen del Divino Amor en el Convento de Clarisas de Lorca, obra del platero murciano Miguel Morote y estudiada rigurosamente por el profesor Pérez Sánchez, quien la sitúa en los años previos a la consolidación del rococó en Murcia, pese a la introducción de rocalla y un novedoso dinamismo⁴; así como otra gran corona que asimismo posee el citado Monasterio de Santa Ana y La Magdalena en Lorca, destinada al adorno de una talla de la Inmaculada, que guarda un gran parecido en la línea al modelo que responde el dibujo, salida de las manos del maestro italiano Carlo Zaradatti, asentado en Murcia, quien también es autor

3 SANZ SERRANO, M.J.; “La Corona procesional”, en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Vol III. Córdoba, 1997. pp. 109 y ss. Ver así mismo SANZ SERRANO, M.J. “El Ajuar de Plata”, en *Sevilla Penitente*, vol III, Sevilla, 1995, pág. 216.

4 MUÑOZ CLARES, M. y PÉREZ SÁNCHEZ, M.; “Arte en el Monasterio de Santa Ana y La Magdalena” en *Monasterio de Santa Ana y La Magdalena de Lorca. Historia y Arte*. Murcia, 2002. pp. 356-359.

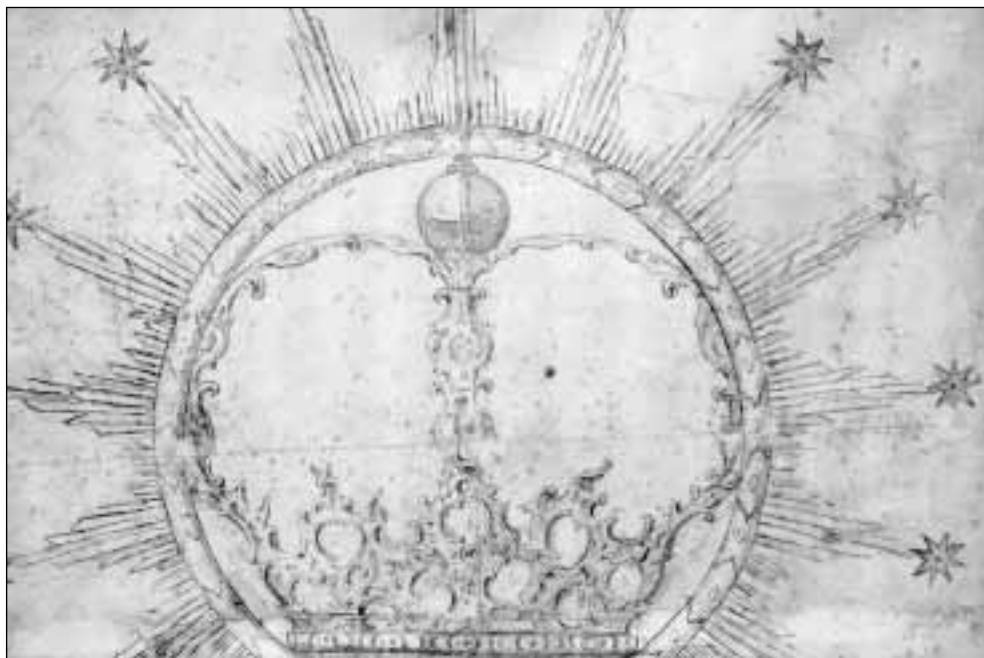


LÁMINA 2. Detalle del dibujo.

de la corona imperial de gala de la Virgen de la Candelaria⁵, que se conserva en la Parroquia de Santa Eulalia de Murcia y que obedece a estos postulados, destacando por su particular énfasis en lo decorativo.

De ello participa asimismo la corona que figura en el dibujo del Museo de Bellas Artes de Murcia. Corona de gala, de tipo imperial y dentro de esa característica configuración tan propia del siglo XVIII, se distingue por su cuidadoso diseño, que en la labor del obrador se traduciría en un trabajo donde se conjuntarían repujado, cincelado y calado. La pieza se caracteriza sobre todo por su efecto ornamental, hasta el punto en que la rocalla forma la propia estructura (lám. 2).

El artista realiza el canasto recogido en su base en dos delgadas molduras y una pequeña escocia, que se ajustarán a la cabeza, y que sirven de arranque y apoyo de las rocallas que configuran un canasto de maceta abierto, de sección troncocónica, del que salen cuatro finos y sinuosos *imperiales* de línea ondulante que unen en la cúspide, y sobre ellos, la esfera terráquea. La ráfaga de perfil ultra semicircular, de pequeños dibujos geométricos, con una hilera de rayos de perfil liso, punta biselada y diferentes alturas, que se agruparán en quince haces de seis rayos cada uno, sosteniendo catorce estrellas en su totalidad y el central, la cruz.

5 RIVAS CARMONA, J.; Analiza la corona barroca de la Virgen de la Candelaria, en el catálogo de *Huellas*, pág 337. Murcia, 2002.

Dentro de la rocalla rococó que se despliega con primor, a base de líneas extraordinariamente finas y ondeantes, advertimos la limpieza de la misma sinuosidad que va perdiendo el recargamiento anterior propio del estilo. Es patente la inscripción de manos del artista, que figura en la base del dibujo, advirtiendo de la eliminación de piedras, tan del gusto barroco, así como también se aprecian, junto a la ligereza de trazas, algunas variantes en el diseño general de la corona, véase más trabajo en el detalle o en la misma geometrización clasicista del repujado de la orla, tendentes a nuevos estilos, al cambio sutil del último rococó, atemperado ante los nuevos presupuestos estéticos del clasicismo.

Al pie del dibujo, en el espacio formado por los extremos inferiores de la ráfaga de rayos, figuran, escritas en tinta, las instrucciones del platero para su definitiva concreción, en el orden de que iría sobredorado el metal, lo que nos indica que sería una pieza de plata sobredorada, y no llevaría engaste de piedras o gemas, pese a que en un primer momento, si debió proyectarse:

Seade sobredorar todas las rrafagas que azen resplandor sobre thodo el zercó que seconpo (ne) delas dichas ráfagas (y) rayos que salen deellas y las estrellas y de los restantes que se conpone la corona sean de sobre dorar algunos golpes que seran en donde se auian de colocar las piedras que por lo rregular llevan las coronas pues enesta no seade poner piedra ninguna.

Parece inferirse entonces que la posible fecha del dibujo, se situaría en la década de 1780, en base a diferentes hipótesis y estudios documentales que la relacionan con su autor. Sin duda, un objeto tan delicado y la existencia de su dibujo implican la presencia de un encargo, que de existir debió concretarse por el mismo tiempo. A la vez que nos indican la importancia de dicho compromiso al que correspondió, que pudiera vincularse a uno de los proyectos presentados al concurso, convocado por el Cabildo, para la realización de una corona para la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta, en el que participaron los plateros más destacados del momento. Al mismo concurren maestros murcianos, como Pedro Ruiz Funes, así como de Madrid y Valencia⁶.

El encargo recayó sobre Ramón Bergón, uno de los mejores artífices valencianos. El lunes 16 de Julio de 1781, recogen las actas del cabido que el maestro valenciano **Bergón** y su oficial entregaron la corona que traían desde Valencia, pues había sido decisión del propio cabildo, ante la inseguridad viajera, en la conducción de la corona⁷ “*para evitarla de los peligros y contingencias que amena-*

6 PÉREZ SÁNCHEZ, M.; “Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia”. *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. pp. 199-209. Murcia, 2001.

7 TORRES-FONTES SUÁREZ, C.; *Viajes de Extranjeros por el Reino de Murcia*, Vol II. Murcia, 1996.

y TORRES-FONTES SUÁREZ, C.; “Los caminos del viajero”, en *Los caminos de la Región de Murcia*. pp. 300-322. Murcia, 1989.

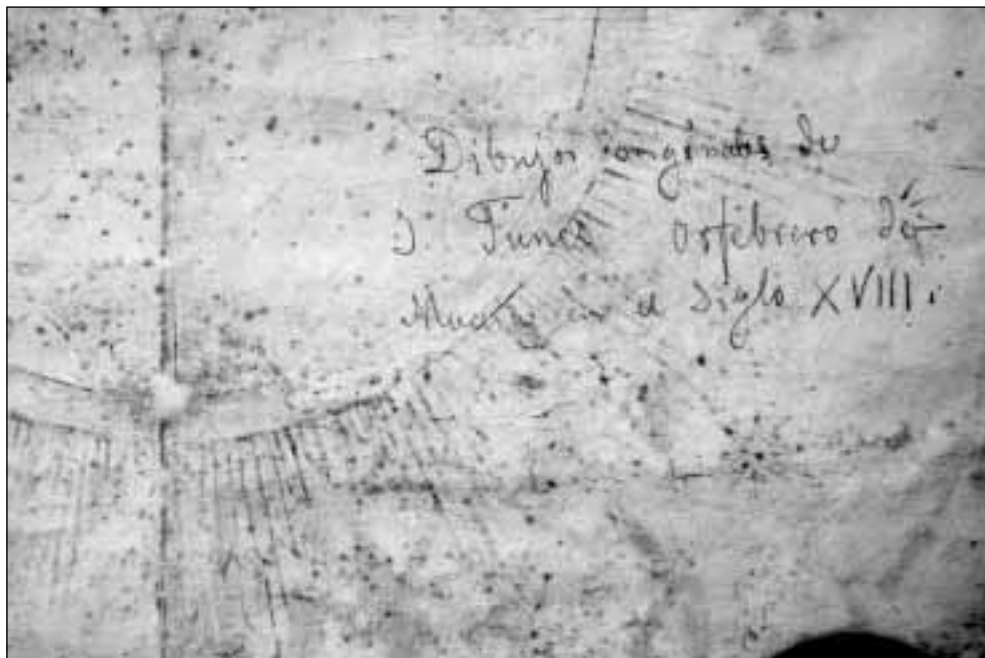


LÁMINA 3. Inscripción reverso

zan los caminos”, que la conduzca a esta ciudad el propio maestro que la ha fabricado, de su cuenta y riesgo, abonándole los gastos de su conducción”⁸.

“Y una vez cotejada con el modelo”, se le pagaron el importe y el viaje”, casi 300.000 reales de vellón. La elección de Bergón estribaba en que era un maestro de gran oficio, y al ser de oro engastada en piedras y ante la posible inexperiencia del obrador murciano del engaste, se decide por el valenciano⁹. Quien recibe las felicitaciones del Cabildo, no sólo por la extraordinaria hechura –estudia el profesor Pérez Sánchez– sino también por la sensible reducción del coste de la obra con respecto a la cantidad inicial.

Es cuatro años más tarde, 1785, cuando las Actas Capitulares nos vuelven a hablar de otro encargo de corona para la Virgen de la Fuensanta a los plateros murcianos¹⁰. Y es aquí donde interviene el platero Ruiz Funes, en una segunda corona de plata para la nueva patrona, a la que el Cabildo muestra una especial atención y se esfuerza en dotarla de un digno y rico ajuar de carácter suntuario,

8 A.C.M. Actas Capitulares 1781-VI-27, en TORRES FONTES, J.; *Efemérides Murcianas (1750-1800)*. Murcia, 1994.

9 A.C.M. Libros de Actas Capitulares 1781-VII-16.

10 A.C.M. Libro Actas Capitulares, 1785-VII-15.

ante la enorme devoción popular que, precisamente en estos años, suscita su culto así como sus venidas en procesión desde su Santuario en rogativa tanto a la propia iglesia Catedral como a distintas parroquias, en petición de lluvia. Parece, pues, inferirse consecuentemente esta fecha para su realización, y la posibilidad también de que el dibujo del Museo corresponda a esta segunda corona.

En el reverso del dibujo, escrito a tinta y de mano del propio autor figura la nota “*coronas dolorosas*”. Y una segunda nota esta vez a lápiz, posterior, que corresponde a la grafía de don Javier Fuentes y Ponte: “*Dibujos originales de J. Funes, orfebrero de Murcia en el siglo XVIII*” (lám. 3).

La posibilidad, de que la destinataria de la corona fuese una imagen dolorosa, no parece mantenerse ya que no es usual entre las imágenes de Dolorosas murcianas, tanto de talla –la inmensa mayoría– como de vestir, el uso de corona imperial como pudiera ser en Sevilla. Portan pequeñas diademas o aureolas, tanto si están solas, como si están al pie de la cruz y así mismo se nos muestran en los grabados barrocos, en donde son aún más sencillas, limitándose a un pequeño halo. Sólo una Virgen de importancia, como pudiera ser la del Rosario, o fundamentalmente la Patrona, con un culto y una devoción tal que exigía un exorno de alta calidad estética, sería la destinataria de tan preciado encargo.

Un puesto de honor de entre la nómina de plateros murcianos en la segunda mitad del Setecientos corresponde en razón de su intensa actividad a José y Pedro Ruiz-Funes, cuya cronología llegará hasta 1830¹¹. Pedro fue discípulo de dibujo en el taller de Francisco Salzillo y del cual también se tiene noticias de su relación con el obrador de Zaradatti. Así, pues, no deben resultar extrañas las evocaciones del estilo de éste, hay que recordar la corona de la Inmaculada del Monasterio de Clarisas de Lorca, y de la misma manera que él evoluciona igualmente del Rococó al Clasicismo.

Fue el “Maestro Funes”, un importante platero de una enraizada familia del gremio, quien después de formarse y aprender diseño y dibujo en el obrador de Francisco Salzillo se estableció como uno de los artífices más significativos de su tiempo. Sus piezas de plata se caracterizan por una técnica depurada y una medida a caballo entre las fórmulas estereotipadas del barroco y los nuevos presupuestos estéticos del clasicismo, ya imperante. La pieza objeto de nuestro estudio, sería una buena muestra de sus manos, y el dibujo del rostrillo desaparecido realizado por su hijo y que también donó al Museo Javier Fuentes y Ponte, saldría sin lugar a dudas de su taller, que se distinguía según Andrés Baquero por “*la graciosa elegancia de la forma y lo apurado de la ejecución*”¹². Y entre sus obras más importantes cita la *corona imperial de plata de la Fuensanta*.

11 CANDEL CRESPO, F.; *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999. pág. 243. Sostiene que el nombre de José es un error en el que incurrió Fuentes, Baquero, G. Simancas, y Amador de los Ríos, y que su auténtico nombre es Pedro.

12 BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913.

Díaz Cassou, en su *Serie de los Obispos de Cartagena*, sus hechos y su tiempo, habla entre los acontecimientos artísticos más importantes durante el episcopado de don Diego de Rojas, que de 1755 a 1800 era P. Ruiz Funes el mejor platero de Murcia, siendo discípulo de Salzillo, y a él atribuye la hechura de la corona de plata de la Virgen de la Fuensanta¹³. Del obrador de esta familia de plateros los Funes, salieron numerosas y bellas piezas que llenan los conventos y principales parroquias de la Diócesis, constituyendo algunas de las obras más interesantes de la orfebrería murciana de éste momento.

La presencia de este notable ejemplo de diseño de platería en el Museo se debe al interés que don Javier Fuentes y Ponte sumó a la génesis y desarrollo de las colecciones que la Comisión Provincial de Monumentos de Murcia, desde su constitución en 1844, recabó de toda suerte de obras de arte. No aparece este dibujo recogido en el Catálogo de la Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de Artes Suntuarias, celebrada en el salón principal del edificio del Contraste en 1868, será unos años más tarde, en 1886, cuando Fuentes y Ponte hizo donación del mismo¹⁴: “*Reunidos en la Secretaría del Museo los señores que abajo se expresan bajo la presidencia del señor Conde de Roche; Fuentes, Baglietto, Rodríguez Gómez y Srio, junto a una serie de objetos cedidos a la Comisión de Monumentos por el Exmo Ayuntamiento. El Sr. Fuentes hizo donación de un dibujo-proyecto de una corona imperial para una imagen de la Virgen del célebre platero murciano del siglo pasado D. Josef Funes; junto a varias improntas de curiosos relieves de la histórica campana de los Moros. –Otro dibujo– proyecto de un rostrillo, del no menos hábil artífice Sr. Funes, hijo del anterior.*”

El dibujo del rostrillo no se ha conservado, pero la autoría quedaba de nuevo confirmada. Ya en el primer catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia de Septiembre de 1910, figura con el número 222, “*un dibujo a pluma de un proyecto de corona imperial para una imagen de la Santísima Virgen. Su autor: Josef Funes, distinguido platero murciano de fines del XVIII*”.

La suerte de ambas coronas de Nuestra Señora de la Fuensanta corrió paralela. Las dos, la corona de oro de Bergón y la de plata del maestro Funes, junto con el rostrillo y los ricos adornos del Niño, desaparecerían durante el robo que sufrió el Santuario de la Fuensanta la noche del 13 al 14 de Enero de 1873, siendo reemplazadas por otros objetos similares a los sustraídos, de corte dieciochesco¹⁵.

Con el enunciado “*Aquí se roba ya hasta María Santísima*” comenzaba el artículo del diario constitucional “*La Paz de Murcia*” del 14 de Enero de 1873, dando cuenta de cómo fue sorprendido este religioso pueblo con la poco grata noticia de que a su excelsa Patrona le habían robado entre otras joyas la corona del

13 DIAZ CASSOU, P.; *Serie de los Obispos de Cartagena. Sus hechos y su tiempo*. Murcia, 1895, pág. 198.

14 Actas de la Comisión Provincial de Monumentos. 1 de Febrero de 1886.

15 A.C.M.; Actas Capitulares 1873-I-13.

maestro Funes tras descerrajar la puerta del camarín y abrir un boquete en el techo. Ahí desapareció la corona, como también del mismo modo, la que sustituyó a ésta fue robada en 1977, junto al pectoral de esmeraldas y diamantes que había donado el obispo López Gozalo en 1795¹⁶.

Una suscripción popular se abrió para reponer las coronas sustraídas en el diario *La Paz de Murcia*, en el que periódicamente aparecían los sucesivos donativos –la marquesa de Corvera, donó como desagravio un bastón de mando de general con brillantes engastados en el puño el 29 de Junio del mismo año–, junto a estas noticias anuncios tan concluyentes como la “*venta de incienso de Arabia, composición aprobada por los prelados más eminentes de la iglesia...su aroma, es suave y agradable y el humo no ensucia los ornamentos ni los dorados...*”¹⁷. En Abril del mismo año de 1873, los comisionados para recabar fondos para la nueva corona, presentaron un proyecto de ésta, diseñado por el arquitecto Marín Baldo, colaborando en la ejecución de la nueva corona el platero y diamantista murciano José Gascón y su sobrino Julio, quienes realizaron asimismo los rostrillos para la Virgen y el Niño; la fundición estaría a cargo del platero Luis Senac, y el taller de los Ruíz Funes *las bruñó con gusto y limpieza*¹⁸. Sería algo muy distinto al dibujo objeto de nuestro estudio.

Dibujo que como documento histórico nos remite al nacimiento del patronazgo de la Virgen de la Fuensanta, el auge de su devoción en Murcia y la dotación de su ajuar, mediante concurso del Cabildo catedralicio, en un ejemplo de encargo, patrocinio y promoción de las artes, con un criterio e intención relacionadoras de las mismas para la sede y el patronazgo eclesiástico que poseían. Pero al mismo tiempo, este documento enlaza con una Murcia del XVIII de intenso semblante barroco, cuyo panorama de actividad artística es de pleno apogeo y renovación, y momento de auténtico esplendor de su platería; una diócesis en donde la iglesia polarizaba toda la actividad del arte de los plateros, constituyéndose en principal cliente de aquellos y con un importante y activo obrador de platería, cuyo gremio contaba con unas Ordenanzas específicas y con toda una generación de plateros y orfebres murcianos, ya instalados en la Historia del Arte.

Un hermoso dibujo de indudable calidad artística, y a la vez documento histórico, que como diría A. Kingsley Porter, tiene más valor por ser bello, que por ser histórico; quien en un ensayo que preparó en su cátedra de la Universidad de Yale, para ser leído en la Sorbona en 1923, decía “Despojad de su historia a la catedral de París, y no cabe duda que le habréis quitado algo muy precioso; pero yo seguiré atravesando el océano para venir a verla. Quitadle su belleza y ya no valdrá la pena hacer el viaje”¹⁹.

16 A.C.M.; Actas Capitulares; 1795-VII-4.

17 *La Paz de Murcia*, 31 Enero 1873.

18 FUENTES Y PONTE, J.; *La España Mariana. Provincia de Murcia*. Parte IV, pág 52. Lérida 1883; y *La Paz de Murcia*, 30 Abril 1873.

19 KINGSLEY PORTER, A.; *Beyond Architecture*. Boston, 1928.

Y es por y en el tiempo que no cesa, en estas revisiones históricas, de un boceto de corona para una Virgen, donde se acumula la génesis y a la vez la materialización de una obra artística, en un hermoso proyecto que es plenitud lograda, pues una obra plena, no es necesariamente una obra clausurada.

ESTE LIBRO, EL QUINTO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*, SE
TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 30 NOVIEMBRE DEL AÑO 2005,
VÍSPERA DE LA FIESTA DE SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE
LOS PLATEROS

SANCTO ELIGIO HONOR ET GLORIA